

## L'“Ikongrafia Bogomateri” e l'ultimo Kondakov. Cronaca del ritrovamento del manoscritto Vaticano

È venuto alla luce, dopo molti decenni d'oblio, un documento che ha suscitato per anni la curiosità degli studiosi di cose bizantine e non solo. Si tratta dell'ultima opera di Nikodim Pavlovitch Kondakov (1844-1925), un manoscritto ceduto al Vaticano negli anni Venti e sino ad oggi considerato scomparso (L. L. Kopetskaia, “Vospomogatel'nye istoričeskie distsiplinja”, in: *Spb*, Mosca, 2000, T. XVII, pp. 355-357; N. P. Kondakov, *Vospominanija i dumy*, a cura di I. L. Kyzlasova, Mosca, 2002 [Praga, 1927], p. 303, n. 163). Dedicato all'iconografia della Madonna nell'arte italiana tra la fine del Medioevo ed il Rinascimento, questo libro era destinato a chiudere una serie di tre volumi dedicati all'iconografia della Madre di Dio (*Ikongrafia Bogomateri*, t. I-II, San Pietroburgo, 1914-15). Questo studio, opera di un bizantinista, pone in modo particolarmente utile la questione dei diversi metodi di studio tra l'Oriente e l'Occidente europeo: i diversi approcci possono infatti misurarsi su un terreno comune.

Kondakov, professore all'università di San Pietroburgo e conservatore della collezione medievale all'Ermitage (X. Muratova, “Kondakov ou Kondakoff Nikodim Pavlovitch”, in: *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, 2003; I. Kyzlasova, *Mir Kondakova*, Mosca 2004), si era fatto particolarmente conoscere in Occidente per il suo monumentale scritto *Histoire de L'Art Byzantin. Considéré principalement dans les miniatures*, ma anche in virtù dei numerosi scambi intellettuali, intrapresi nel corso dei suoi viaggi in Europa occidentale e proseguiti per via epistolare.

Malgrado la barriera linguistica, l'impatto di Kondakov sul successivo sviluppo degli studi bizantini e paleocristiani d'Europa fu considerevole, in particolare tramite i suoi allievi. Applicando il metodo iconografico del maestro, hanno inciso in modo importante sugli studi successivi in particolare personaggi quali Demetrius Ainalov e André Grabar. L'eredità del Kon-

dakov è stata però accolta anche a livello istituzionale, grazie alla creazione del centro di studi kondakoviani di Praga, aperto nel 1931 e che ha proseguito i suoi lavori e le sue pubblicazioni fino agli anni Cinquanta (Z. Skálová, “Das Prager Seminarium Kondakovianum, später das Archäologische Kondakov-Institut und sein Archiv [1925-1952]”, in: *A thousand Year Heritage of Christian Art in Russia*, Gent, 1991, pp. 21-43; Aa. Vv., *Archeologický institut N. P. Kondakova v Praze [1931-1952]*, Praha, 1999).

La storia editoriale tormentata del terzo volume dell'*opus magnum* di Kondakov si spiega alla luce delle difficili vicende della Russia e, di riflesso, dell'autore. In seguito ai rivolgimenti del febbraio 1917, seguiti a ruota da quelli d'ottobre, Kondakov si vide costretto a lasciare Pietroburgo. Dopo aver ripiegato in un primo tempo su Odessa, l'ormai settantacinquenne professore fu costretto a partire alla volta di Sofia a séguito della presa della città da parte dell'Armata Rossa; di qui egli raggiunse Praga nel tardo autunno del 1921. Privato di gran parte delle sue sostanze e avendo perso il suo archivio personale, egli si trovò costretto a tornare all'insegnamento, vivendo grazie ad una borsa di studio conferitagli personalmente dal Presidente Masaryk (E. Chinayeva, *Russian outside Russia. The Émigré Community in Czechoslovakia, 1918-1938*, München, 2001, p. 60). Diversa sorte ebbero invece le sue pubblicazioni: durante la fuga, Kondakov era riuscito a portare con sé, a costo di notevoli sacrifici, i volumi sui quali stava ancora lavorando: la *Ruskaia Ikona*, libro che doveva essere la sintesi di anni di ricerche (pubblicato soltanto nel 1927) e l'ultimo, terzo, volume dell'*Ikongrafia Bogomateri*. Con l'aiuto di un caro amico, il soprintendente romano Antonio Muñoz, il Kondakov vendette questo manoscritto al Vaticano (G. V. Vernadsky, “Nikodim Pavlovič Kondakov”, in: *Recueil d'études, dédiées à la mémoire de N. P. Kondakov*, Praga, 1926, p. XXV). Dopo la sua morte, avvenuta il 17 feb-

braio del 1925, però, del manoscritto Vaticano non si ebbero più notizie cosicché si arrivò persino a dubitare della sua esistenza. Recentemente, mi è stato possibile ritrovare notizie riguardo a questo manoscritto negli archivi di Praga, nella corrispondenza che Kondakov aveva appunto con il Muñoz (*Památník Národního Písemnictví*, č. Přír: 165/42, 15 ll). Presso l'Archivio Segreto Vaticano, altri documenti mi hanno permesso di precisare ulteriormente la vicenda del codice (*Archivio Vaticano*, Segreteria dello Stato, Anno 1925, Rubrica 86, Fascicolo 1, pp. 16-17): l'acquisto del volume era stato concluso grazie all'intervento del nunzio apostolico in Cecoslovacchia Francesco Marmaggi sul finire del 1924 e il testo era giunto a Roma verosimilmente nel marzo del 1925 (*Archivio Vaticano*, Archivio della Nunziatura Apostolica di Praga, b. 45, fasc. 20 [olim posizione 195], p. 16-40/ Segreteria dello Stato, Anno 1925, Rubrica 86, Fascicolo 1, pp. 18-40). Grazie alle indicazioni di S. E. il cardinale Raffaele Farina, è stato possibile accertare che nel gennaio 1926 il manoscritto kondakoviano era passato al Pontificio Istituto Orientale (PIO), per esservi tradotto e pubblicato in francese (*Carteggi del card. Giovanni Mercati*, a cura di P. Vian, 2003, p. 365, n° 5282, f. 8534r). La pubblicazione non ebbe mai luogo, ma il manoscritto giunse comunque al PIO dove, grazie al prezioso aiuto dei Padri Gesuiti, in particolar modo del rettore Cyril Vassil, del professor Richard Čemus e del professor Vincenzo Poggi, è stato possibile ritrovarne la traduzione francese. L'originale russo risulta invece irreperibile, anche dopo ulteriori ricerche negli archivi del *Collegium Russicum*, ma anche dei fondi Muñoz e nella biblioteca Toesca. La completa traduzione francese permette però oggi di restituire alla ricerca un testo scomparso da oltre ottant'anni.

Il volume è stato scritto, a dire del Kondakov medesimo, nel periodo della stesura dei primi due, negli anni 1912-14 (*Archivio Vaticano*, Segreteria dello Stato, Anno 1925, Rubrica

86, Fascicolo 1, pp. 20-21). L'apparato bibliografico indica però che il manoscritto è stato almeno in parte aggiornato dopo il 1922 e prima del suo invio a Roma. Il proposito di questo volume, che Kondakov aveva già affrontato in parte nel suo primo libro sull'iconografia mariana nel 1911, è quello d'interpretare la pittura del rinascimento italiano sulla base di quella delle icone russe e bizantine (*Ikonografija Bogomateri: svjazy grečeskoj i rusškoj ikonopisi s ital'janskoju živopis'ju rannjago vozroždenija*, Mosca, 1911).

Rimandando alla pubblicazione in volume più precise considerazioni sull'opera in questione, in questa sede vorremmo limitarci ad alcune considerazioni circa l'interesse del testo kondakoviano (la pubblicazione dovrebbe aver luogo nel corso del primo semestre del 2009, in collaborazione con le edizioni del Pontificio Istituto Orientale e la casa editrice Lipa). I dieci capitoli in cui il manoscritto è suddiviso trattano l'iconografia mariale dall'inizio del dodicesimo secolo alla fine del Cinquecento. Da un punto di vista storico-artistico, è certamente più rilevante la prima parte del testo, che si occupa della fine del medioevo e dove gli strumenti metodologici usati dal Kondakov sono quelli con i quali egli ha più familiarità. Meno importante risulta la seconda parte, nella quale evidentemente l'approccio di un bizantinista ortodosso trova i suoi limiti: una critica, questa, già espressa da Pietro Toesca, cui il PIO sottopose il manoscritto nel 1930, per avere un parere sull'opportunità della sua pubblicazione (*Archivio PIO*, 31.III.1930).

Dal punto di vista storiografico, però, il testo kondakoviano con il suo approccio "orientale", è veramente di grande interesse. Se consideriamo infatti, a titolo esempio, il terzo capitolo dedicato a Giotto e alla sua scuola, ci troviamo di fronte a osservazioni per lo meno inabituale: per Kondakov, Giotto e la sua scuola non reggono il confronto con Siena. Se la pittura del maestro viene considerata come squisita sotto il profilo tecnico, Kondakov cri-

tica aspramente le sue scelte iconografiche: “Au premier abord l’image (...) paraît imposante, mais elle ne provoque (sic!) pas l’attendrissement pieux que devait produire une icône faite pour être vénérée. (...) Giotto a complètement changé les vêtements traditionnels de la Madone (...) et la beauté y a perdu”. Kondakov critica anche il modo in cui Giotto rivoluziona la rappresentazione dello spazio: “cette mise en scène théâtrale (...) convient aux œuvres décoratives, mais elle ôte quelque chose à la signification d’une icône de retable”. In questo caso, Kondakov sembra inserirsi nella stessa corrente d’idee del suo contemporaneo Pavel Florensky. Questi, nella sua *Prospettiva Rovesciata*, dopo aver osservato che l’ispirazione di Giotto era certamente venuta dal teatro, considera quest’immissione di elementi profani e teatrali nello spazio sacro un grave errore poiché essa desacralizza l’immagine (*La perspective renversée*, Lausanne, 1992 [1918], pp. 85-8).

Quanto osservato mostra bene la distanza che divideva agli inizi del Novecento – anche a livello della critica storica – la concezione dell’immagine sacra tra la Russia e l’Occidente. Ciò che fin dai tempi del Petrarca e del Boccaccio costituiva la genialità di Giotto, considerato capace di imitare la natura, ritrovando la tradizione antica, era considerato come un grave errore in Oriente. E così alla lode che fa di Giotto il Venturi (A. Venturi, *Storia della pittura Italiana*, Milano, 1907, t. V, p. 407-409), l’autore contemporaneo che più di ogni altro Kondakov conosce e cita, lo studioso russo risponde con un secco rifiuto schierandosi, con un anacronismo spettacolare, dalla parte di Siena e della sua tradizione bizantina. Il fondo di questo modo di leggere l’immagine è certamente da mettere in relazione con quel *revival* slavofilo e ortodosso, ma anche anti-rinascimentale, che aveva mar-

cato una buona parte dell’intelligenza russa nella seconda metà dell’Ottocento (V. Strada, “Icona e anti-icona: armonia e caos nella spiritualità russa”, in: *Il Mondo ed il sovraindemondo dell’icona*, a cura di S. Graciotti, Venezia, 1998, pp. 71-81). Ma il discorso del Kondakov è più complesso di quello del suo maestro Fëdor Buslajev (*Obsjje ponjatia o russkoj ikonopisi*, Mosca, 1866) noto per le sue posizioni ideologiche sulla superiorità e perfezione della produzione nazionale russa, dalle quali l’allievo prese peraltro le distanze (Kondakov, *Sovremennoe položenie russkoj narodnoj ikonopisi*, Pietroburgo, 1901, pp. 40-41). Certo, a livello dell’immagine di culto, la supremazia dell’icona orientale sull’immagine occidentale è per il Kondakov indiscutibile, ma il suo approccio è diverso, prossimo piuttosto alle formulazioni proposte nel 1930 da Sergej Bulgakov, che analizzerà i “miti fondatori” del culto delle immagini in Oriente (si pensi per esempio alla lettura che egli propone del secondo concilio Niceno) con un occhio critico eccezionale (*L’icône et sa vénération*, Lausanne, 1996 [1930]).

La scoperta di questo libro promette dunque d’indicare, in modo più preciso, quale è stato lo sviluppo metodologico degli studi russi ma anche la loro stretta relazione con l’Occidente. Ed è forse questo punto il più interessante: Kondakov guarda alla storia della pittura Occidentale da “orientale”, ma con un occhio nuovo, più scientifico rispetto a molti suoi predecessori e contemporanei russi. A più di ottant’anni di distanza, con Kondakov, possiamo rileggere un capitolo della storia dell’arte italiana con uno sguardo oramai dimenticato: quello di un uomo educato nella cultura e nella mentalità che erano ancora, per così dire, bizantine, ma che ha già integrato l’approccio degli studi storici occidentali.

Ivan Foletti