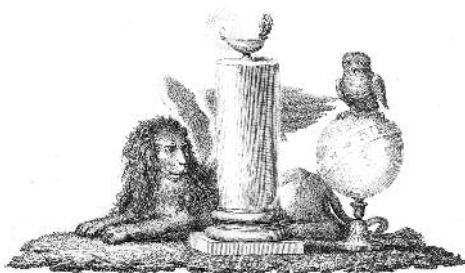


RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

# ATENEIO VENETO

ESTRATTO

anno CC, terza serie, 12/1 (2013)



ATTI E MEMORIE DELL'ATENEIO VENETO

Ivan Foletti

VENEZIA, BISANZIO E NIKODIM KONDAKOV:  
RELAZIONI PARADOSSALI

Per sintetizzare i giudizi critici sull'Occidente di Nikodim Kondakov (1944-1925)<sup>1</sup>, padre della storia dell'arte moderna in Russia, lo studioso contemporaneo sarebbe tentato di usare termini come ambiguità o incoerenza (fig. 1)<sup>2</sup>. Da una parte, Kondakov parla della pittura occidentale con passione ed entusiasmo, dall'altra la condanna come priva di significato. Come spiegare le contraddizioni espresse? Si tratta di una domanda dalla risposta difficile, che può, però, essere almeno in parte spiegata dal caso di Venezia.

Da Kondakov, noto per i suoi interessi per la cultura dell'Oriente cristiano, ci si sarebbe aspettati un particolare per attenzione al patrimonio "bizantino" della città. Invece, nei suoi studi sul mondo orientale, Kondakov dedica a Venezia uno spazio marginale: nella sua monumentale *Histoire de l'art byzantin. Considéré principalement dans*

<sup>1</sup> Sulla figura di Kondakov cfr. gli studi maggiori di IRINA L. KYZLASOVA, *Istorija izučenija vizantijskogo i drevnerusskogo iskusstva v Rossii. F.I. Buslajev, N.P. Kondakov: metody, idei, teorii* [La storia dello studio dell'arte bizantina e russa antica in Russia. F.I. Buslajev, N.P. Kondakov: metodi, idee, teorie], Moskva, Izdatel'stvo Moskovskogo Universiteta, 1985. EAD., *Istorija otečestvennoj nauki ob iskusstve Vizantii i drevnej Rusi 1920-1930 gody. Po materialam arkhivov* [La storia degli studi patriottici dedicati all'arte di Bisanzio e della Russia antica 1920-1930. Sulla base dei materiali d'archivio], Moskva, Izdatel'stvo Akademii Gornikh Nauk, 2000. IRINA V. TUNKINA, *Materiali k biografii N.P. Kondakova* [Materiali per la biografia di N.P. Kondakov], in *Nikodim Pavlovitch Kondakov, 1844-1925. Ličnosť, naučnoe nasledie, arkhiv. K 150-letiju so dnja roždenia, [Nikodim Pavlovič Kondakov, 1844-1925. Personalità, eredità accademica, archivio. In occasione dei 150 anni dalla sua nascita]*, catalogo della mostra tenuta al Museo Nazionale Russo, Moskva, Palace editions, 2001, pp. 9-23. XENIA MURATOVA, *Kondakov ou Kondakoff/Nikodim Pavlovitch*, in *Dictionnaire critique d'icongraphie occidentale*, Rennes, Presses universitaires Rennes, 2003, pp. 487-489; IVAN FOLETTI, *Da Bisanzio alla Santa Russia. Nikodim Kondakov (1844-1925) e la nascita della storia dell'arte in Russia*, Roma, Viella, 2011.

<sup>2</sup> Per le paradossali relazioni con l'Occidente cfr. ID., *Mon seul regret: être né en Russie. N.P. Kondakov et ses relations avec l'Occident*, in *La Russie et l'Occident. Relations intellectuelles et artistiques au temps des révolutions russes*. Université de Lausanne 20-21 mars 2009, a cura di Id., Roma, Viella, 2010, pp. 31-51.

*les miniatures*, apparsa nel 1876, vengono soltanto rapidamente menzionati i mosaici e gli smalti di San Marco, senza però entrare in un'analisi più dettagliata<sup>3</sup>. Nel secondo volume dell'*Ikonoğrafija Bogomateri*, sono citate numerose occorrenze dove – come nella cupola maggiore, oppure sui rilievi marmorei orientali – è presente la Madre di Dio<sup>4</sup>. Anche in questo caso, però, si tratta di rapidi accenni, argomenti del generale discorso iconografico. Ampie riflessioni su Venezia e la sua scuola artistica si trovano invece, sorprendentemente, nel volume dedicato all'iconografia della Madonna in Italia nel corso del Rinascimento, periodo al quale Kondakov dedica l'ultimo volume della sua carriera e che non è di certo la sua specialità<sup>5</sup>. Si tratta di uno scritto dalla storia tormentata: composto tra rivoluzioni ed emigrazione, negli anni 1916-1924, esso fu acquistato nel 1924 dal Vaticano. Dato per disperso, il volume fu pubblicato soltanto in tempi recentissimi<sup>6</sup>. Contro ogni attesa, Kondakov aspetta quindi il suo ultimo volume – l'unico dedicato all'arte moderna e nel quale la civiltà orientale ha, almeno in apparenza, un posto secondario – per parlare approfonditamente di Venezia, la città forse più bizantina d'Italia<sup>7</sup>.

Il paradosso, però, non si ferma qui. Parlando delle origini della pittura veneta, Kondakov entra nel dibattito storiografico con un punto di vista decisamente inconsueto. Per mostrarne l'originalità vorrei rapidamente ricordare la maniera in cui la scuola veneta è presentata nel 1907 da Adolfo Venturi<sup>8</sup>, nel quinto volume della sua mo-

<sup>3</sup> NIKODIM P. KONDAKOV, *Histoire de l'art byzantin. Considéré principalement dans les miniatures*, New York, Burt Franklin, 1970 [1876/1886-1891], II, pp. 22-27.

<sup>4</sup> ID., *Ikonoğrafija Bogomateri II [Iconografia della Madre di Dio II]*, St.-Peterburg, Tipografija Imperatorskoj Akademii Nauk, 1915, pp. 82, 87-88, 103, 137-138, 140-141, 237-238, 257-258, 289-290, 358-359, 380-381.

<sup>5</sup> ID., *Iconographie de la Mère de Dieu III*, édition et introduction de Ivan Foletti, Roma, Lipa, 2011.

<sup>6</sup> Cfr. ID., *L'ikonografia Bogomateri' e l'ultimo Kondakov. Cronaca del ritrovamento del manoscritto Vaticano*, «Kunstchronik», 12 (2008), pp. 611-616. ID., *Nikodim Pavlovitch Kondakov, Iconographie de la Mère de Dieu: le manuscrit retrouvé*, in Nikodim Kondakov, *L'iconographie de Mère de Dieu III*, édition et introduction de Id., Roma 2011, pp. XI-LV. Cfr. anche la recensione di MICHEL BERGER, «Orientalia Christiana Periodica», 77 (2011), n. II, pp. 554-557.

<sup>7</sup> Sulla problematica delle relazioni tra Venezia e Bisanzio cfr. la sintesi storica di GIORGIO RAVEGNANI, *Bisanzio e Venezia*, Bologna, il Mulino, 2006.

<sup>8</sup> Per la figura di Venturi cfr. *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, a cura di Mario D'Onofrio, Modena, Franco Cosimo Panini, 2008.

numentale sintesi *Storia dell'arte italiana*<sup>9</sup>. Venturi dedica alle scuole del nord 110 pagine delle 1093 del volume, mentre a Venezia sono consacrate soltanto 17 pagine. Emblematico è ugualmente il punto di vista adottato. Parlando della presenza di Giotto in Lombardia, Venturi scrive: «[In Lombardia], Giotto aveva portato delle semenze d'arte...»<sup>10</sup>. Le pagine su Venezia sono quindi introdotte dalle seguenti parole:

Prima che Guariento si recasse a Venezia, questa pareva in letargo, al paragone dell'Italia centrale, ma anche della Lombardia e di Verona e di Padova<sup>11</sup>.

Seguono pagine in cui Venturi elenca i pittori del Trecento veneto, insistendo sulla limitatezza del loro stile, come pure sulla loro matrice “bizantineggiante” leggermente modificata dalle forme gotiche. La poca attenzione che Venturi dedica ai vari pittori non lascia illusioni sulla maniera in cui egli percepiva la scuola della Laguna. Un fatto chiaramente provato in conclusione, dove lo studioso scrive:

Guariento era sopravvenuto a schiarare [sic!] i nuovi orizzonti; Antonio Veneziano era apparso come una meteora luminosa; Jacobello Albergno, già morto nel 1397, aveva portato col trittico della Galleria veneziana un accento toscano di sfida, Tommaso da Modena, a Treviso, Altichiero e Avanzo Veronesi, a Padova, stringevano come d'assedio la città dormiente tra gli splendori orientali<sup>12</sup>.

Per Venturi, infine, a Venezia rimasero residui di una pittura inferiore anche nel corso del Quattrocento: coloro che continuarono a dipingere sulle sacre pale tradizionali, si «rinchiusero stretti nella tradizione»<sup>13</sup>. Proseguendo nel tradizionale toscano-centrismo, Venturi considera insomma la pittura trecentesca del Veneto, come espressione di una lenta decadenza orientale, che poteva essere sollevata e salvata soltanto dalla scuola di Giotto.

<sup>9</sup> ADOLFO VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, 5, *La pittura del Trecento e le sue origini*, Milano, Hoepli, 1907.

<sup>10</sup> Ivi, p. 891.

<sup>11</sup> Ivi, p. 929.

<sup>12</sup> Ivi, p. 936.

<sup>13</sup> *Ibid.*

In questo contesto, il punto di vista di Kondakov è veramente sorprendente. Per lo studioso russo, infatti, l'arte veneta del Trecento è al contrario superiore a tutte le altre. Contrariamente alle tesi toscano-centriche che risalgono a Vasari – che Kondakov chiama spesso, con un pizzico d'ironia, «l'auteur florentin» – lo studioso russo afferma che non è possibile considerare come solo criterio per misurare la qualità di una scuola, la sua prossimità a quella toscana...<sup>14</sup>.

Concretamente la differenza tra i due punti di vista è tangibile, a titolo d'esempio, nella percezione che i due studiosi hanno dell'opera di Paolo Veneziano. Venturi si limita a menzionarne le opere principali concludendo con una rapida caratteristica stilistica: «[Paolo Veneziano] si attiene alle forme bizantine pur modificandole goticamente nei contorni»<sup>15</sup>. Poche pagine più in là lo studio specificherà quanto la maniera bizantina sia sinonimo di arretratezza<sup>16</sup>. Dal canto suo, Kondakov, presenta di Paolo una descrizione decisamente diversa che fa del pittore veneto uno dei capostipiti di una scuola di grandi qualità:

Paolo se distingue par sa maîtrise dans la composition, la noblesse de l'expression, un dessin plus libre, des proportions allongées et élégantes, des mouvements gracieux, mais la pose des figures ainsi que le dessin restent au fond byzantins, animés seulement, comme chez Duccio, d'une tendresse élégante. Il faut dire qu'il y a quelque chose d'emprunté à Simone Martini ou à d'autres Siennois dans la finesse de sa grâce<sup>17</sup>.

Quanto è arretrato per lo studioso italiano è quindi segno di qualità per quello russo. Kondakov, però, si spinge nella sua analisi più in là. Cosciente del fatto che la sua opinione è diversa da quella dei suoi colleghi occidentali, egli vuole, fedele all'immagine che si da di studioso oggettivo, fornire dei criteri più trasparenti e misurabili per poter valutare la qualità di una scuola<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> KONDAKOV, *Iconographie de la Mère de Dieu*, p. 148.

<sup>15</sup> Venturi, *Storia dell'arte italiana*, p. 930.

<sup>16</sup> Ivi, p. 931.

<sup>17</sup> KONDAKOV, *Iconographie de la Mère de Dieu*, p. 156.

<sup>18</sup> A proposito della percezione che Kondakov ha del suo metodo "oggettivo" cfr. FOLETTI, *Da Bisanzio alla Santa Russia*, pp. 177-190.

Primo tra questi – che permette di meglio definire Venezia – è quello della fedeltà alla tradizione locale, segno di stabilità e forza:

Si Venise ne s'est pas approprié les éléments de l'école de Giotto, cela n'est dû qu'à la stabilité des goûts et du type artistique locaux<sup>19</sup>.

Quanto è dunque per Venturi segno di letargo è per Kondakov un valore tangibile e concreto. Come spiegare tale differenza? Kondakov parla qui, prima di tutto, in quanto uomo di cultura ortodossa, per il quale la tradizione è garante della sacralità di un'immagine. Ed è soltanto attraverso la tradizione – così come la definiscono i canoni del secondo concilio niceno<sup>20</sup> – che l'immagine non può degenerare diventando idolo o cessando di essere “spirituale”.

In questo senso va anche il secondo criterio proposto dallo studioso russo, quello del mestiere artistico. Il valore di un'immagine sacra non deve essere valutato considerando la sua espressività, o l'*inventio* del suo autore, ma soprattutto giudicando la qualità della sua tecnica artistica, che ne definisce la reale importanza. In questa maniera il valore artigianale diventa il vero e proprio motore della pittura veneta, ma anche la ragione della sua successiva fama.

C'est là qu'il est nécessaire d'élargir l'étude de l'art et de ne pas se borner, comme le fait l'auteur florentin [Vasari], à enregistrer les traits, les sentiments et les idées créatrices de l'artiste. Il faut au contraire insister sur le métier et la technique dans les plus infimes détails. Il faut, enfin, renoncer à une analyse abstraite, savoir apprécier la pureté d'un bleu, la finesse de la ciselure sur un fond d'or ou les dessins d'un brocart, car c'est par ces détails que se distinguent les œuvres de Lorenzo, Vivarini, Crivelli et autres<sup>21</sup>.

L'art n'est pas seulement affaire d'invention personnelle; il y a aussi le travail par lequel l'artiste applique à sa conception le style qu'il a choisi. Nous verrons que même le coloris chaud de la peinture vénitienne n'est pas dû aux riches crépuscules des lagunes de Venise, mais dépendait à l'origine du coloris byzantin (voir par exemple l'image miraculeuse de l'Odighitria à Sainte-Marie-

<sup>19</sup> KONDAKOV, *Iconographie de la Mère de Dieu*, p. 148.

<sup>20</sup> GERVAIS DUMEIGE, *Nicée II*, Paris, Édition de l'orante, 1978.

<sup>21</sup> KONDAKOV, *Iconographie de la Mère de Dieu*, pp. 149-150.

Majeure à Rome) et que, se l'étant approprié, elle l'a transmis à la peinture du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>22</sup>.

Lo studioso russo si spinge però ancora oltre, alla ricerca delle ragioni di questo fenomeno. Il successo dei pittori veneti nel corso dei secoli rinascimentali è secondo lui dovuto proprio alla stabilità e all'"ortodossia" della pittura veneta. Vista la loro fedeltà nei confronti della tradizione, i pittori del Trecento preparano il trionfo della loro scuola nel Quattrocento.

Pourtant, il semble bien que ce soient justement eux qui ont créé l'éclat de la vie et le luxe de l'ameublement pour Venise et pour toute l'Europe – en quoi ils ont été les héritiers des ateliers de Byzance, de Sicile et d'Alexandrie. Ce sont les peintres de Venise qui ont préparé le terrain sur lequel Jacopo et Giovanni Bellini se sont développés, eux-mêmes peintres de Madones car la vieille coutume d'avoir chez soi une icône de la Madone gardait alors toute sa force<sup>23</sup>.

Grazie alla continuità artigianale e concettuale, inoltre, la pittura veneta non è corrotta dal desiderio di usare gli espedienti emozionali moderni e resta pertanto indipendente dalle correnti dominanti di quegli anni:

On ne peut pas condamner les œuvres vénitiennes du XIV<sup>e</sup> siècle sous prétexte qu'elles ne seraient pas assez dramatiques, ou qu'elles n'auraient pas emprunté à l'école siennoise sa nuance douceuse dans l'expression des visages, alors que la peinture vénitienne du XV<sup>e</sup> siècle l'emporte incontestablement par l'indépendance de son développement et par son niveau artistique.

Ancora una volta siamo qui di fronte a un paradosso: il giudizio positivo espresso da Kondakov – altrimenti critico nei confronti della troppa indipendenza dei pittori trecenteschi – non può essere qui spiegato altrimenti che con l'anti-toscanismo della scuola veneta. Essere "indipendente" significa, per Kondakov, soprattutto, non dipendere dalla scuola toscana, per lui sinonimo di decadenza. È cedendo

<sup>22</sup> Ivi, pp. 150-151.

<sup>23</sup> Ivi, p. 150.

alla tentazione mondana che, secondo le parole dello studioso russo, Giotto aveva travolto la storia dell'arte, rompendo così il fragile equilibrio medievale tra forma e funzione. Le opere del pittore fiorentino sono quindi forse belle, ma avendo abbandonato le caratteristiche tradizionali di un'icona – il cui fine ultimo è quello di «stimolare un ambiente di preghiera» – esse hanno semplicemente perso la loro ragione di essere.

Les images de Giotto paraissent imposantes au premier abord, mais elles ne provoquent pas l'attendrissement pieux que devrait produire une icône faite pour être vénérée<sup>24</sup>.

Questo paradigma, ovvero che la qualità pittorica non ha un impatto sulla funzione dell'immagine, va decisamente contro la tendenza degli studi sull'arte italiana di quegli anni. Essa costituisce, invece, il nocciolo di tutta la trilogia dedicata all'iconografia della Madre di Dio. Le immagini che meritano di essere studiate in questo contesto sono, secondo Kondakov, quelle che hanno un senso liturgico e devozionale. Seguendo i concetti elaborati al secondo concilio di Nicea tali immagini sono legittime perché garantite dalla stretta relazione tra prototipo e tipo, che si esprime in un'ininterrotta e virtuale – aggiungo io – tradizione. Senza esitare e pienamente immerso nella *forma mentis* russa, Kondakov definisce tali immagini come "icone"<sup>25</sup>. Un termine ancora inconsueto per l'Occidente di quegli anni, la cui riscoperta s'inserisce invece in quel movimento di *revival* dell'identità ortodossa che vive la Russia degli ultimi Romanov<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Ivi, p. 91.

<sup>25</sup> Per la questione della riscoperta delle icone a cavallo del Novecento cfr. XENIA MURATOVA, *La riscoperta delle icone russe e il "revival" bizantino*, in *Arti e storia del Medioevo*, IV, *Il Medioevo al passato e al presente*, a cura di Enrico Castelnuovo e Giuseppe Sergi, Torino, Einaudi, 2004, pp. 589-606. EAD., *Per la storia dell'arte medievale in Russia. Gli inizi: collezionisti, amatori, scrittori, eruditi, editori, primi storici d'arte*, in *Medioevo: arte e storia. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 18-22 settembre 2007)*, a cura di Arturo C. Quintavalle, Milano, Electa, 2008, pp. 120-130. OLGA MEVEDKOVA, *Les icônes en Russie*, Paris, Gallimard, 2010, pp. 11-27. FOLETTI, *Da Bisanzio alla Santa Russia*, pp. 85-172.

<sup>26</sup> Per un quadro storico d'insieme cfr. MICHEL HELLER, *Histoire de la Russie et de son empire*, Paris, Flammarion, 1997, pp. 844-865. Per la storia dell'arte cfr. MURATOVA, *La riscoperta delle icone russe e il "revival" bizantino*, pp. 589-606. FOLETTI, *Da Bisanzio alla Santa Russia*, pp. 142-151, 223-229.



Dopo anni in cui tutta l'intelligenza aveva guardato all'Occidente come al modello da imitare – tanto a livello intellettuale che industriale e artistico<sup>27</sup> – fin dalle guerre napoleoniche questa posizione era stata progressivamente rivalutata<sup>28</sup>. In ambito culturale nacquero così fenomeni come lo stile neo-bizantino e neo-russo, la cui concezione era, però, paradossalmente, debitrice della stessa tradizione occidentale dalla quale volevano scostarsi<sup>29</sup>. Nei primi anni del secolo, invece, dopo la riscoperta degli antichi volti delle icone medievali, i pensatori russi tornarono a riflettere sulla specificità del loro *narodnoe iskusstvo* – la loro arte “nazionale”. L'estetica primitivista e anti-classica dell'arte medievale non fu considerata come il frutto di un ritardo o di un'incapacità tecnica, ma fu letta come il risultato della tradizione ortodossa: perché un'immagine sacra abbia un senso, la forma deve essere sottomessa alla sua funzione. Quanto è perciò anti-naturalista – e in chiave trecentesca, poiché si oppone alle invenzioni giottesche, anti-fiorentino – ha il più alto valore per un'immagine religiosa<sup>30</sup>.

Si tratta di un'idea che non è esclusiva al solo Kondakov e che sembra invece esprimere una corrente intellettuale importante nei primi decenni del Novecento. Secondo Vittorio Strada, le ragioni profonde di tale atteggiamento sono, però, da cercare in un più generale

<sup>27</sup> Cfr. HELLER, *Histoire de la Russie*, pp. 397-417, 624-637; GEORGES FLOROVSKY, *Les voies de la théologie russe*, Lausanne, L'Âge de l'homme 2001 [1937], pp. 249-254. ALEXEI PESKOV, *La naissance du discours philosophique russe et l'esprit d'émulation (années 1820-1840)*, «Romanisme», 92 (1996), pp. 67-78.

<sup>28</sup> Cfr. in generale il capitolo “Naissance des idéologies” di HELLER, *Histoire de la Russie*, pp. 709-726. Emblematico è il caso della filosofia russa, radicalmente rivalutata da pensatori quali Vladimir Soloviev cfr. PIAMA P. GAIDENKO, *Philosophie russe et pensée européenne: le cas de Vladimir S. Soloviev*, «Diogenes», 222 (2008), pp. 32-47.

<sup>29</sup> EVGENIA KIRITCHENKO, *Style russe et néo-russe, 1880-1910*, in *L'art Russe dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle: en quête d'identité*, (catalogo della mostra, Musée d'Orsay, Paris, 19 septembre 2005-8 janvier 2006), Paris, Réunion des Musées, 2005, pp. 129-151. In un contesto più ampio cfr. anche IVAN FOLETTI, *Attrazione reciproca: la riscoperta dell'identità nazionale russa, le icone e le avanguardie*, in *Artisti russi tra Otto e Novecento: gli anni di formazione di Marianne Werefkin; atti delle conferenze e delle manifestazioni*, a cura di Veronica Provenzale, Locarno, Museo comunale d'arte moderna Ascona, 2012, pp. 24-36.

<sup>30</sup> Si tratta di un criterio visibile anche a livello formale come lo attestano le parole di Pavel Muratov: «[La tradizione ortodossa] ha salvato quasi fino ai suoi ultimi giorni la pittura ecclesiastica russa dal sentimentalismo volgare, che ha portato tanto danno alla pittura europea dopo Raffaello», MURATOV, *La pittura russa antica*, Praga Plamja-Roma, A. Stock, 1925, pp. 16-18.

sentimento anti-rinascimentale che anima l'intelligenza russa nel corso del secondo Ottocento<sup>31</sup>. Emblematici per questa corrente di pensiero sono le conclusioni di Pavel Florenskij, il grande intellettuale e teologo di quegli anni, che nel 1918 riassume le diverse posizioni nei suoi scritti sull'arte in *Iconostasi e La prospettiva rovesciata*. I giudizi di Florenskij su Giotto e la pittura pre-rinascimentale italiana sono, tutto sommato, vicinissimi a quelli di Kondakov. Anche per Florenskij il maestro toscano è emblema di una visione laica della pittura che, pertanto, trascina quest'ultima fuori dal mistero dell'icona<sup>32</sup>.

Kondakov, studioso e intellettuale di primissimo piano nella Russia a cavallo del Novecento, sembra pertanto rappresentare un punto di vista, dove ortodossia e immagine diventano elementi integranti dell'identità nazionale. In questo contesto il solo criterio per giudicare un'immagine sacra è quello della sua spiritualità, risultato della lunga tradizione bizantina<sup>33</sup>. La pittura Veneta è pertanto la migliore d'Italia perché in essa vive ancora lo spirito bizantino di una pittura al servizio della spiritualità. I criteri che Kondakov usa per definirla sono quelli usati tradizionalmente per descrivere un'immagine devozionale ancora oggi chiamata, sulla scia della tradizione russa, icona.

Si tratta di un dato che, tra le altre cose, Kondakov aveva esplicitato nell'introduzione a tutta la trilogia mariana dove, nel 1914, scrisse:

Inoltre, la delimitazione dell'iconografia cristiana all'icona medievale [...], proposta esclusivamente da autori cattolici, pecca anche contro una compren-

<sup>31</sup> VITTORIO STRADA, *Icona e anti-icona: armonia e caos nella spiritualità russa*, in *Il Mondo ed il sovra-mondo dell'icona*, a cura di Sante Graciotti, Firenze, Olschki, 1998, pp. 71-81.

<sup>32</sup> PAVEL A. FLORENSKY, *La perspective inversée; L'iconostase et autres écrits sur l'art*, Lausanne, L'Âge de l'homme, 1992, [1918], p. 88. «L'action purement religieuse dégénère en mystères semi-théâtraux, et l'icône, en prétendue peinture religieuse où le sujet religieux devient de plus en plus prétexte pour représenter des corps et des paysages. Depuis Florence se propage une vague de sécularisation. C'est à Florence que les disciples de Giotto découvrirent, puis répandirent, les principes de la peinture naturaliste comme modèle de peinture artistique».

<sup>33</sup> Sulla notissima percezione della Russia erede di Bisanzio cfr. WLADIMIR VODOFF, *L'idée impériale et la vision de Rome à Tver' XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, in *Roma, Costantinopoli, Mosca: seminario, 21 aprile 1981*, Napoli, Edizioni scientifiche, 1983, pp. 475-493; ANGELO TAMBORRA, *La teoria politico-religiosa di "Mosca - Terza Roma" nei secoli XVII-XIX: sopravvivenza e linee di svolgimento*, in *Roma, Costantinopoli, Mosca*, pp. 517-539 e HELLER, *Histoire de la Russie*, pp. 809-818.

sione essenziale della sostanza dell'icona, paragonandola in parte a un "idolo". [...] Bisogna ringraziare il mondo ortodosso, il quale non essendo una dottrina come il protestantesimo, né una fede e un ministero del clero come il cattolicesimo, ma essendo religione del popolo che diventa nella sua totalità anche il suo ministero<sup>34</sup>.

Ortodossia e Popolo (*Narod*) sono quindi il prisma attraverso il quale Kondakov vuole guardare il mondo<sup>35</sup>. L'arte veneta del Trecento diventa allora per lui l'espressione ideale dello sviluppo dell'immagine sacra anche in Occidente, ragione per cui merita la più alta considerazione.

È in questo senso che devono essere letti anche gli altri capitoli che Kondakov dedica alla pittura veneta, quando cioè egli valuta l'arte della Laguna tra il Quattro e il Cinquecento. Si tratta del periodo che coincide, per Kondakov, con il completo smarrimento della produzione artistica occidentale: con Michelangelo – il favorito di Vasari – l'immagine religiosa si svuota di tutto il suo contenuto<sup>36</sup>. Raffaello, visto il suo arcaismo nelle composizioni delle Vergini, mantiene una certa legittimità, ma per lo studioso russo è l'arte veneta a conservare la vera tradizione diventando così la migliore d'Italia<sup>37</sup>.

Parlando delle opere della maturità di Giovanni Bellini, Kondakov non ha dubbi sulla sublime qualità dell'opera del maestro: le ragioni di questo successo sono, però, ancora una volta, da cercare nella matrice orientale della sua pittura. Anche laddove l'occhio contemporaneo stenta a vedere l'impatto della pittura iconica Kondakov non esita (fig. 2):

<sup>34</sup> NIKODIM P. KONDAKOV, *Ikonografija Bogomateri I [Iconografia della Madre di Dio I]*, St.-Peterburg 1914, pp. 3-5.

<sup>35</sup> Esplicito è il richiamo alla triade – Autocrazia, Ortodossia, *Narodnost'* – attorno alla quale si costituisce l'identità della Russia degli ultimi Romanov, fin dagli anni di Nicola I, cfr. a questo proposito GIOVANNA CIGLIANO, *L'immagine dell'occidente nell'Impero degli zar (1815-1914)*, in *Alle origini del moderno Occidente tra XIX e XX secolo*, a cura di Fulvio Cammarano, Milano, Rubbettino 2003, pp. 63-126, in part. pp. 63-66.

<sup>36</sup> KONDAKOV, *Iconographie de la Mère de Dieu*, pp. 451-453, cfr. FOLETTI, *Da Bisanzio alla Santa Russia*, pp. 223-229.

<sup>37</sup> KONDAKOV, *Iconographie de la Mère de Dieu*, pp. 489-522.

En général, la Madone porte un chiton bleu, bleu foncé ou même rouge, et un manteau rouge foncé – autrement dit le costume byzantin, ou vêtement idéal. Quant à l'Enfant, il n'est vêtu que d'un chiton ou complètement nu. Il a le type d'un Enfant gros, souvent avec des cheveux bouclés, qui ne représente rien d'idéal, et ses gestes vifs et sa pose à demi couchée ont passé de là dans la peinture d'icônes grecque<sup>38</sup>.

Anche Kondakov, però, si “arrende” di fronte allo sviluppo successivo della pittura a Venezia, malgrado la chiara simpatia che ha nei suoi confronti. Nell'ultimo capitolo, dedicato alla pittura del secondo Cinquecento, la tesi di una Venezia Orientale non regge più. Di fronte alle opere di Tiziano e di Tintoretto egli osserva.

En un mot, les images de la Madone du Titien, *Madonna Assunta* comprise, toute ravie et ravissante qu'elle soit, ne portent pas à la prière, et c'est pourquoi il serait déplacé d'en parler dans ce cadre de l'étude de l'iconographie de la Madone. Même dans ce dernier tableau, le Titien reste dans le domaine du monde matériel<sup>39</sup>.

La pittura di Tiziano, malgrado la sua pregevole origine, sembra così essersi svuotata del suo significato spirituale. Essa può provare simpatia e piacere ma non può essere percepita come immagine di devozione. Anche in questo caso il punto di vista di Kondakov si allinea con quello proposto in quegli anni da Pavel Florenskij<sup>40</sup>. La pittura di Tintoretto è semplicemente un fallimento: con i suoi tentativi illusionistici egli non può rendere conto della realtà spirituale, ma semplicemente di ridicola coulisse<sup>41</sup>.

Lo sguardo di Kondakov sulla pittura veneta – paradossale per un lettore dalla cultura occidentale – appare quindi in perfetta sintonia con lo sviluppo del pensiero russo a cavallo del Novecento. Uomo di larghi orizzonti, Kondakov conosce bene la storiografia e il pensiero

<sup>38</sup> Ivi, p. 376.

<sup>39</sup> Ivi, p. 564.

<sup>40</sup> FLORENSKY, *La perspective inversée*, p. 94.

<sup>41</sup> KONDAKOV, *Iconographie de la Mère de Dieu*, pp. 547-549.

occidentali. Malgrado questo, però, egli non può accettare la prospettiva vasariana, che considera come troppo parziale. Indipendentemente dalla qualità pittorica, infatti è soltanto la relazione tra forma e funzione che permette la valutazione completa e “oggettiva” di un'immagine di devozione.



1. Nikodim Kondakov con una sconosciuta, Verona, Portico della Cattedrale, 1914

2. Giovanni Bellini, *Madonna con il Bambino*, 1476, Bergamo, Accademia Carrara