

**Tonini, L. (ed.). (2012). *Rinascimento e Antirinascimento. Firenze nella cultura russa fra Otto e Novecento*. Firenze: L.S. Olschki («Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieuusseux – Studi 22»).**

STEFANO ALOE, *Universidad de Verona*  
stefano.aloe@univr.it

Las relaciones culturales y artísticas ruso-italianas siguen siendo un ámbito de estudios comparados muy activo y atractivo para los dos países, lo que constituye ya una tradición cuyos comienzos podríamos situar en los trabajos de A.N. Veselovski en los años 60 del siglo XIX. Así que no asombra la aparición de este volumen misceláneo, resultado de un congreso celebrado en 2003 sobre la idea de Florencia en la cultura rusa desde finales del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX (con especial atención a la “edad de plata” del arte y de las letras rusas). A esto hay que añadir que sobre la temática ruso-florentina han aparecido en los últimos años muchos trabajos relevantes, entre ellos otras misceláneas coordinadas por la misma historiadora del arte ruso de la Universidad Oriental de Nápoles, Lucia Tonini. Lo que sí destaca en la elección del tema es la línea vertebral, verdadero argumento de la obra, ya que, a pesar de los diecinueve autores y de la variedad de puntos de vista y competencias, reúne y armoniza todos los ensayos y nos permite leerlos como capítulos de un único estudio. El enfoque de esta obra se cimienta en la dicotomía entre el Renacimiento y el Antirrenacimiento, donde los términos, como explica en el prefacio la editora, no tienen que entenderse en su sentido “clásico”, o sea, con respecto a los estudios renacentistas, sino bajo el prisma de una cultura rusa que los modifica sensiblemente. Así, el Renacimiento italiano, y más marcadamente su centro florentino, viene a ser ideal y modelo para la idea rusa, al mismo tiempo que se le rechaza por pagano, hedonista y antiespiritual. Una atracción muy contradictoria, y por esto fértil, se produce en el mundo cultural ruso frente a la belleza renacentista. Sirva como paradigmática una afirmación de Nikolai Berdiaev (cita, un tanto libre, en la p. 97 a la obra de Berdiaev *Chustvo Italii*): «El extraordinario sentido de la ética del alma rusa busca su propio complemento en el extraordinario sentimiento estético del alma italiana [...]. Nos encanta en la gente italiana aquella abundancia de libres fuerzas creadoras. El alma rusa no se atreve a crear la belleza en libertad, percibe como un pecado la belleza creadora y ama el arte de la belleza, la lozanía artística de la soleada Italia» (trad. mía). Arte y belleza como pecado, un pecado muy atractivo por ser tan parecido a su contrario: son los temas que encontramos en la obra de Pushkin, Gógol, Dostoevski, Tolstói, entre otros. Así, el Renacimiento italiano nunca deja de admirar a los rusos, pero puede al mismo tiempo adquirir matices negativos hasta llegar a ser interpretado como lo exactamente opuesto a lo ruso. Es en este sentido como se utiliza el término “Antirrenacimiento” y se dibuja una especie de historia del pensamiento ruso como dramática tensión creadora entre dos polaridades contrapuestas y coexistentes.

Este “*odi et amo*” de la cultura rusa frente al Renacimiento tiene claros tintes bizantinos, que se dejan sentir a menudo en la obra de escritores, pintores y filósofos de los siglos XIX y XX. El primer ensayo del libro (*La riscoperta di Massimo il Greco fra Otto e Novecento e la prima ricezione dell’Umanesimo italiano in Russia*) reconstruye los casi diez años italianos de Miguel Trivolis, o sea, Máximo el Griego. Su autor, el filólogo *Marcello Garzaniti*, sigue

dos líneas: la primera, de carácter histórico-biográfico, mediante la que resume el entorno italiano del joven monje griego, haciendo especial hincapié en su pertenencia temporal, en el monasterio de San Marcos en Florencia, a una orden católica, a la vez que indaga en los estímulos culturales que pudieron suponerle sus contactos con las corrientes humanas (mirada filológica, valoración de la libertad individual, etc.); y una segunda línea, de carácter crítico, que relata la historia de la recepción de la obra de Máximo el Griego a través de la literatura científica y ayuda a comprender cómo la cultura rusa contemporánea sigue oscilando entre una interpretación “renacentista” y una “antirrenacentista” de su figura, según se subrayen mayormente sus influencias occidentales o su indudable ortodoxia bizantina.

Los tres ensayos siguientes aportan, en un sentido más general y completo, la idea de la complejidad de actitudes de la cultura rusa frente al Renacimiento. Mikhail Sokolov (*Le fonti rinascimentali dell'idea russa. Da Michelangelo a Vladimir Solov'ëv*) llega a definir la idea rusa, según la concepción de Solovev y Berdiaev, como un calco de la idea renacentista, donde en el centro está el convencimiento de que el arte es capaz de construir la vida con “pasión” y “profetismo” (idea de derivación neoplatónica de Marsilio Ficino: el filósofo como pintor capaz de abrazar con la mirada y representar lo real como paisaje). En la estética “positiva” de Solovev, la belleza se hace fundamento de la interpretación de la realidad, desambiguando la afirmación dostoevskiana sobre la belleza que salvará el mundo. A pesar del esfuerzo de Solovev, aquella ambigüedad (la belleza como enigma, el ideal de Sodoma y el de la Virgen) dejará una huella característica en el pensamiento ruso. Muy a menudo el aspecto crítico y negativo tomará la delantera, anticipando y después adaptando las tesis de Nietzsche. Así, resulta indicativo comparar dos visiones antinómicas de la *Madonna Sistina* de Rafael: el entusiasmo “renacentista” de Pushkin con el rechazo violento de Lev Tolstoi (Oleg Kudrjavcev: «*Muori, Firenze, Giuda*». *L'Italia del Rinascimento nel giudizio della cultura russa*). Según Kudrjavcev, la causa de este cambio de perspectiva (cuyo punto de inflexión lo encontramos en Dostoevski) depende de la indiferencia religiosa y del paganismo que los rusos leen en la experiencia estética de Rafael a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Se le contraponen, de una parte, la fe rusa en lo sagrado con su sed metafísica y antimaterialista y, de la otra, el rechazo por parte de los pensadores sociales de la idea renacentista que pone en el centro la personalidad del individuo enfrentándola a la colectividad. Incluso los defensores de la idea renacentista en el “*serebrjanyj vek*” plantean de la misma forma la cuestión: el Renacimiento viene exaltado *nietzscheanamente* como época que libertó la virtud de la moral y descubrió al “hombre-dios”. De la misma opinión es Mikhail Andreev (*Il Rinascimento italiano come specchio del nichilismo russo*), que ve el antirrenacimiento como espejo del nihilismo ruso y considera figura constitutiva de la negación del ideal pushkiniano el Bazárov de *Padres e hijos*: Turguenev descubrió la “enfermedad de la cultura rusa”, es decir, su “negación de la autonomía de la cultura”. Una serie de artículos esboza las posiciones de algunos representantes de la cultura rusa de las primeras décadas del siglo XX: Vasili Rozanov (Stefania Pavan: *Antirrinascimento: Rozanov e la letteratura russa*), Dmitrij Merežkovski y Pëtr Percov (Vsevolod Bagno: *Firenze nella corrispondenza e nelle opere di Dmitrij Merežkovskij e Pëtr Percov*), y la de Nikolai Bajtin, el hermano menos conocido de Mijail Bajtin y cuya figura empieza a salir del olvido y muestra aspectos de gran interés y originalidad (Stefano Garzonio: *L'opposizione di 'Rinascenza' e 'Decadenza' <Vozroždenie e Vyroždenie> nell'opera di Nikolaj Bachtin*). En

particular, destaca la defensa que hace Nikolai Bajtin de la utopía del “Tercer Renacimiento” de Tadeusz Zieliński en los años siguientes a la Revolución de 1917. Bajtin teoriza sobre el regreso a la simplicidad helénica de la poesía y filosofía en una trágica oposición histórica de *vozzrozhdenie* y *vyrozhdzenie*.

A pesar de la tendencia hacia la contraposición a la idea renacentista que se delinea en el pensamiento ruso, el culto a Florencia y al arte italiano nunca abandona esta cultura. En los primeros años después de la Revolución encontramos el “Estudio Italiano” de Pavel Muratov y Mijail Osorgin, que no sin dificultad es reconocido como uno de los centros más refinados de cultura en los años revolucionarios. Este es el tema del artículo de Vera Dažina (*L'immagine del Rinascimento nel pensiero storico e nella critica d'arte in Russia all'inizio del XX secolo*), que subraya la función utópica e ideal que el mundo renacentista recibe por contraposición a la miseria, al hambre y la violencia de la guerra civil.

En los años soviéticos muchas figuras de intelectuales de altísimo nivel continúan con pasión la tradición de los estudios sobre el arte y la cultura italiana y la clásica. Destacan los retratos intelectuales del erudito enciclopédico Vasilij Zubov, el “Leonardo soviético” (*Marija Zubova, L'eredità di Firenze nelle opere di Vasilij Zubov*), y del filósofo, italianista y traductor Aleksandr Gabrichevski (Fëdor Pogodin: *Immagini fiorentine di Aleksandr Gabričevskij*). Uno de los aspectos más loables del volumen radica en la capacidad de focalizar no sólo la actitud de los letrados y pensadores rusos frente a la cultura renacentista, sino también el contexto histórico-cultural con el cual ellos comparan aquella experiencia del pasado, aplicando sus conocimientos y pasiones renacentistas a la realidad en la que viven. De aquí deriva en el período soviético una tendencia a la idealización de figuras como la de Leonardo da Vinci o la de Botticelli y, en general, de los pintores prerrafaelitas. Tat'jana Kustodieva (*La pittura fiorentina del Rinascimento all'Ermitage e i suoi collezionisti*) analiza las características de las colecciones privadas de pintura italiana en Rusia, de la que emerge en toda su importancia el papel de los coleccionistas en la historia de la cultura rusa de los últimos siglos. Lucia Tonini (*Fortuna' e 'sfortuna' di un'opera del primo Rinascimento in Russia: la Porta del Paradiso di Lorenzo Ghiberti*) traza la historia de la recepción rusa del portal de bronce del Baptisterio de la Catedral de Florencia, desde el calco donado por Nikita Demidov en 1776 a la Academia de las Ciencias de San Petersburgo hasta su reproducción altamente simbólica para el portal de la Catedral de la Virgen de Kazan y los estudios filológicos de finales del siglo XIX. El artículo de Irina Danilova (*Aleksandr Ivanov e Firenze: a proposito della vicenda artistica del quadro L'apparizione di Cristo al popolo*) es un breve análisis del más célebre cuadro de Aleksandr Ivanov bajo el punto de vista de las influencias experimentadas por el pintor a lo largo de su larga experiencia italiana y que quedan reflejados en los distintos esbozos preparatorios de la obra. Ivanov llegó a Italia para estudiar pintura con una beca de la Academia, lo que lo vinculó a una serie de estrictas ideas sobre el arte pictórico. Ivanov abandona en seguida las indicaciones y transgrediendo todas las reglas académicas rechaza a Rafael para descubrir en Florencia a Botticelli y, poco después, a Giotto. Ejercerá igualmente una especial influencia sobre su búsqueda personal la pintura veneciana.

Maria Cristina Lopez (*Dioniso contro Apollo: parole e immagini nelle riviste russe di arte e letteratura di fine '800 e inizi '900*) se basa en el análisis de las publicaciones periódicas artísticas de la *edad de plata*, desde “Mir iskusstva” hasta “Zolotoe Runo” y “Vesy”, ilustrando

la viva contraposición entre los “dionisiacos”, que constituyen la mayoría de los artistas de la época, y los “apolíneos”, que, a pesar de ser muy inferiores en cantidad, desarrollan también un papel muy significativo (baste con citar a los nombres de Alexandre Benois para la pintura y de Andrei Belyi para la poesía). Vjačeslav Šestakov (*Firenze versus Roma. I russi alla ricerca dell'Italia fra Otto e Novecento*) dedica su artículo al descubrimiento de los prerrafaelitas italianos por Nesterov, Vasnetsov y Diaguilev, quienes asocian la espiritualidad estática y *naïf* de los pintores del primer Renacimiento al nuevo arte ruso buscando su matriz bizantina. Elena Sosnina reconstruye la historia de la creación de Ivan Tsvetaev, del Museo de Bellas Artes de Moscú, subrayando la importancia conceptual de este museo para la actualización del mito italiano en la cultura rusa de finales del siglo XIX (*Un cortile italiano nel centro di Mosca. L'età del Rinascimento nella concezione museale di Ivan Cvetaev*).

Dos contribuciones se centran en sendos episodios trascendentales en cuanto a las influencias renacentistas sobre la arquitectura rusa: Nadežda Eksareva estudia la arquitectura de Odessa (*Rinascimento e architettura a Odessa nel XIX secolo*), mientras que Alessandro De Magistris hace lo mismo con respecto a la arquitectura soviética en el Moscú de los años 30 (*Presenze del Rinascimento italiano nell'architettura sovietica degli anni '30*). La obra concluye con un artículo del musicólogo Alexander Ivashkin (*Italiani in Russia: presenza fisica e influenza virtuale sulla musica*), que traza paralelismos (a veces discutibles) entre la música rusa del siglo XIX (en particular, la ópera) y la “Camerata de' Bardi” florentina con que dio comienzo el melodrama. La predominancia para los rusos del texto sobre el contrapunto recuerda la experiencia renacentista florentina, así como la constitución de una especie de “Camerata” con los cinco compositores de *El Gran Puñado (Mogúchaya kuchka)*. Completan el volumen unas líneas sobre los autores y el índice onomástico.

El volumen se presenta como una obra completa y bien ensamblada, lo que constituye sin duda su mayor atractivo. Gran parte de los artículos destaca por su originalidad; otros, aunque su aportación al estado de la cuestión sea menor, tienen el mérito de contribuir a dotar al volumen de una perspectiva común y esclarecedora del tema tratado. La edición es muy elegante y cuidada, lo que está en perfecta armonía con el ámbito de estudio. Es, no obstante, una gran lástima que la editorial no haya sido más cuidadosa a la hora de corregir la cantidad de errores e imprecisiones gráficos que irremediablemente dificultan la lectura, lo que, por otro lado, no deja de ser en la actualidad uno de los problemas habituales en el mundo de la imprenta. A pesar de ello, el volumen merece la atención del lector, pues invita a proseguir con entusiasmo en el estudio de los contactos renacentistas (y antirrenacentistas) de la cultura y del arte rusos.