

Ol'ga Anatol'evna Žukova

## Il Rinascimento e il modernismo russo. Firenze nell'esperienza artistica dei fondatori del "Mir iskusstva"\*

Il Rinascimento fiorentino ha rappresentato per la cultura russa un fondamentale punto di riferimento. Negli anni del caos postrivoluzionario, e poi in quelli del controllo ideologico sulla vita culturale, Firenze e l'Italia sono percepiti dall'*intelligencija* russa come un paradiso lontano, una speranza di salvezza. In uno studio storiografico dedicato a Boris Zajcev Aleksej Kara-Murza afferma che "nei suoi 'saggi italiani' scritti, in realtà, lontano dall'Italia, Zajcev ha contrapposto all'oscurità e allo sfacelo della quotidianità sovietica a lui circostante la limpida armonia dell'immortale Firenze" (Kara-Murza 2009: 50); "proprio questa comunione con Firenze donava – scrive lo studioso – la sensazione che storia e cultura proteggessero e custodissero la dignità della personalità umana" (Kara-Murza 2016: 17, 20).

Nell'età d'argento Firenze, vissuta quasi come 'città santa' e luogo di pellegrinaggio, diviene simbolo stesso della creazione artistica (cfr. Muratov 2005: 11; Grevs 1903; Zajcev 2000: 28; Kara-Murza 2016: 16). L'idea che la cultura e l'arte del Rinascimento fiorentino avessero realizzato il miracolo della completa armonia di forma e contenuto è fondamentale per gli artisti del "Mir iskusstva", il celebre raggruppamento che diede vita all'omonima rivista artistico-letteraria uscita a Pietroburgo tra il 1898 e il 1904 con il patrocinio della principessa Marija Klavdievna Teniševa (1858-1928) e del mecenate Savva Ivanovič Mamontov (1841-1918).

Alla centralità di Firenze nell'esperienza artistica dei fondatori del "Mir iskusstva" sono dedicate le note che seguono.

La poliedrica figura di Sergej Djagilev (1872-1929) fu di straordinaria importanza per il "Mir iskusstva": architetto della cultura estetica del modernismo, organizzatore delle "Stagioni russe" (dal 1907) e dei "Concerti storici russi" a Parigi, abile impresario di grandi artisti e della *troupe* "I balletti russi" (1911-1928), Djagilev possedeva un talento senza precedenti, capace di "aprire il mondo a nuove terre di Bellezza" (Lifar' 1939: 323). Con lui lavorarono, tra gli altri, Fëdor Šaljapin, Anna Pavlova, Vaclav Nižinskij, Ida Rubinstein, Sergej

---

\* Il contributo è stato realizzato nell'ambito del Programma di studi dell'Università Nazionale di ricerca "Scuola Superiore di Economia" (*Vysšaja Škola Ekonomiki*) e con il sussidio statale delle università leader della Federazione russa "5-100".

<sup>1</sup> Si vedano a tal proposito i contributi raccolti nella miscellanea: Tonini 2012.

Lifar' e Leonid Mjasin; fu Djagilev a mostrare le intime relazioni tra l'arte russa e quella europea, rivelando all'attonita Europa l'universalismo artistico della cultura russa. La nuova arte russa, espressa dai suoi balletti, folgorò il pubblico europeo, ampliando i confini della popolarità della cultura russa in Europa e contribuendo attivamente al cambiamento della generale situazione artistica tanto in Europa quanto in Russia. Dotato di una straordinaria sensibilità e una grande erudizione artistica, il suo sincero interesse per la storia della cultura e dell'arte ne fece un esperto collezionista di oggetti d'arte e di rarità bibliografiche<sup>2</sup>, un pregevole critico e studioso d'arte: le sue ricerche confluirono nell'opera *Pittura russa nel XVIII secolo*, Tomo 1. *D.G. Levickij. 1735-1822* (Djagilev 1902), per la quale nel 1904 fu insignito del premio Uvarov dell'Accademia Imperiale delle Scienze.

Sulle pagine della rivista "Mir iskusstva", di cui era redattore, Djagilev intervenne in qualità di critico e studioso d'arte, esponendo in articoli programmatici gli scopi, i compiti e i principi estetici del gruppo e difendendolo dalle critiche di decadentismo (cfr. Berar 2016: 65; Djagilev 2014a). I suoi contributi furono veri e propri manifesti del modernismo russo, in cui veniva compiutamente formulata la tesi di un'arretratezza culturale della Russia causata dalla mancanza di una "vera arte". L'arte possiede un valore assoluto e fine a sé stesso, rappresenta la bellezza perfetta con cui "il creatore conversa":

La grande forza dell'arte sta proprio nel fatto che essa è fine a sé stessa, utile a sé stessa e, soprattutto, libera. L'arte non può essere priva di un'idea, così come non può essere priva di forma e di colore, ma nessuno di questi elementi deve e può essere intenzionalmente introdotto in essa senza che si infranga l'armonia delle parti<sup>3</sup>.

Nell'arte risiede lo scopo ultimo della creazione storica e culturale dell'individuo: "Dobbiamo cercare nella bellezza la grande giustificazione della nostra umanità, e nella personalità la sua più alta manifestazione"<sup>4</sup> afferma nel suo *I fondamenti della valutazione artistica. La ricerca della bellezza (Osnovy chudožestvennoj ocenki. Poiski krasoty)* (Djagilev 2014c).

Modello e criterio di giudizio di questa bellezza ideale è Firenze:

Non esistono norme obiettive di valutazione, ma sono riconosciuti da tutti, o da moltissimi, supremi e indiscussi momenti di 'incandescenza' artistica. Da essi e solo da essi

<sup>2</sup> Pavel Georgievič Koribut-Kubitovič (1865-1940), suo cugino, segretario e compagno di viaggio, fa spesso riferimento alla passione di Djagilev per il collezionismo (cfr. Lifar' 1939: 48), passione che lo portò, una volta rientrato in Russia, ad avvicinarsi alla giovane *élite* artistica di Pietroburgo e al rampollo della dinastia dei Benois, Aleksandr.

<sup>3</sup> "Великая сила искусства заключается в том, что оно самоценно и главное – свободно. Искусство не может быть без идеи, как оно не может быть без формы и без краски, но не один из этих элементов не должен и не может без нарушения соответствия частей быть намеренно вложен в него" (Djagilev 1899a: 15; Djagilev 2014b: 81).

<sup>4</sup> "Мы должны искать в красоте великого оправдания нашего человечества и в личности его высочайшего проявления" (Djagilev 1899b: 61; Djagilev 2014c: 120).

occorre prendere le mosse per formulare qualsiasi giudizio... Solo questo è possibile e interessante. Occorre elevarsi all'altezza di Firenze per poi giudicare tutta l'arte di oggi<sup>5</sup>.

Un'idea di Firenze affine a quella di Djačilev, che vi scorge la massima interprete dell'agognata unità di forma e contenuto nell'arte, appartiene a Aleksandr Benois (Benua), erede di due dinastie di artisti di origine italiana e francese, lui stesso artista russo europeo, forse più europeo che russo. La sua identità russa si limitava a un patriottismo locale, al legame con la più europea delle città russe, San Pietroburgo, città che amava sinceramente, ammettendo di "conoscere male la Russia come tale, la Russia nella sua interezza" (Benois 2005: 5-6).

L'amore e l'interesse per la storia culturale russa, i suoi capolavori artistici e le reliquie della sua arte si manifestarono nell'artista solo in un secondo momento. Nel 1902 dette alle stampe la *Storia della pittura russa del XIX secolo* (Benois 1902), nel 1917 divenne uno degli organizzatori della commissione per la difesa dei beni artistici e direttore dell'Ermitage, occupando questa carica fino all'emigrazione avvenuta nel 1926. Sul patriottismo *riflesso*, caratteristico degli intellettuali d'inizio secolo, ovvero sul processo di autoriconoscimento della cultura nazionale attraverso il "magico prisma" della cultura europea, ha scritto magistralmente lo storico dell'arte e filosofo della cultura, pietroburchese emigrato come Benois, Vladimir Vejdle: "I pellegrinaggi in Occidente, verso reliquie e città antiche, hanno aiutato a capire Novgorod e Vladimir. I nostri poeti e pittori hanno trovato nuove vie, si sono avvicinati alla pittura occidentale e alla poesia"<sup>6</sup>.

Negli articoli e negli interventi pubblicati sulle pagine del "Mir iskusstva" ricorre costantemente l'idea che la conoscenza e l'amore per l'Europa abbiano aiutato la letteratura e l'arte russa a esprimere al meglio e con completezza le peculiarità dell'essenza nazionale. Benois fu uno tra i più convinti portavoce di tale visione eurocentrica: il suo già ricordato patriottismo pietroburchese lo porta, infatti, a vedere una particolare linea di continuità con l'Europa nella grande tradizione delle città-repubblica, le città-stato, Atene e Roma, Firenze e Venezia, la cui fioritura aveva generato il nuovo cronotopo culturale dell'Europa, il Rinascimento.

Degna di nota è la storia dei viaggi di Benois all'estero: si legge qui il suo rapporto con il patrimonio culturale europeo e il percorso di formazione della sua concezione artistica e storico-estetica. Dopo esser stato in Europa con la famiglia, visitando Varsavia, Stoccolma, Copenhagen, Amburgo e Berlino, Benois si reca per la prima volta da solo in Europa nel 1890: il viaggio gli è regalato dai genitori come premio per aver concluso meritoriamente

<sup>5</sup> "Объективных норм для оценки не существует, но есть для всех или для очень многих безусловные высшие моменты напряжения человеческого горения, и от них-то именно и только от них, надо идти при всякой оценке... Только это возможно и интересно. Надо подняться на высоту Флоренции, чтобы затем судить всё нынешнее искусство" (Zil'berštejn, Samkov 1982: 87). Sull'"altissimo livello artistico" raggiunto da Firenze si veda anche Bočkareva 2016: 235.

<sup>6</sup> "Паломничества на Запад, к его святыням, к его старинным городам учили понимать Новгород или Владимир; наши поэты и живописцы находили новые пути, сближаясь с западной живописью и поэзией" (Vejdle 2011: 286).

il ginnasio. Di tutto il Vecchio Continente Benois sceglie, però, la Germania, rifiutando di recarsi in Francia e in Italia, “le patrie dei suoi nonni” (Benois 2005: 672). Se, nel suo immaginario fatto di racconti sulle tentazioni parigine, la Francia rappresentava “una sorta di inferno malefico e pericoloso” (“неким пагубным и опасным адом”), l’Italia lo spaventava “per i suoi eccessivi tesori” (“своими чрезмерными сокровищами”: Benois 2005: 672). La ricchezza delle collezioni artistiche delle città italiane, ognuna delle quali rappresentava un originale monumento di cultura e storia, avrebbe richiesto una particolare sintonia e preparazione: “Dopo essere stato a Firenze, non avrei potuto evidentemente rinunciare a Roma e Napoli, oppure, dopo essere stato a Milano, non partire alla volta di Padova, Mantova e della Venezia dei miei avi”, ricordava Benois<sup>7</sup>. Oltre a constatazioni di carattere finanziario e alla mancanza di tempo, l’argomento psicologico è decisamente preponderante. Benois rimanda la conoscenza dell’Italia a incontri futuri, citando, peraltro (e non è un caso) Firenze come prima città da visitare fra le bellezze italiane. E Firenze non soltanto giustificò le sue aspettative, ma le superò ampiamente quando vi si recò per la prima volta nel 1894, in occasione del suo viaggio di nozze.

Insieme alla giovane moglie, Anna Karlovna Kind (1869-1952) Benois compì un *grand tour*, visitò le città tedesche di Worms, Strasburgo e attraverso la Svizzera, seguendo il percorso di molti viaggiatori russi, oltrepassò il San Gottardo e arrivò in Italia. Dopo essere stato a Milano, Pegli, Genova e Pisa, la coppia si affrettò alla volta di Firenze, dove scelse un albergo in via dei Calzaiuoli, vicino a Santa Maria del Fiore. Benois condivide le sue impressioni con i lettori, senza nascondere il proprio entusiasmo:

Alla fine siamo a Firenze! Dalle fotografie, le incisioni, le descrizioni dei libri e dai racconti sono riuscito a conoscere questa meravigliosa città ancor prima di arrivarci. Ma una volta qui, sul posto, tutto si è dimostrato inaspettato e straordinario! Questa stessa unione fra qualcosa di molto austero, quasi tetro e qualcosa di incredibilmente tenero mi ha già catturato<sup>8</sup>.

Le memorie di Benois sono una fonte inestimabile per la ricostruzione storico-filosofica e culturologica del dialogo tra la cultura russa e italiana<sup>9</sup>. In particolare, i capitoli dedicati al viaggio in Italia hanno un importante significato per comprendere tanto le posizioni

<sup>7</sup> “Я ведь не мог бы, побывав во Флоренции, отказаться от Рима и Неаполя, или захватив в Милан, не отправиться в Падую, Мантую, в родную Венецию” (Benois 2005: 672).

<sup>8</sup> “Наконец мы во Флоренции! По фотографиям, гравюрам, по описаниям в книгах и по рассказам я успел изучить чудесный город задолго до того, что в нем побывал, но сколько еще тут, на месте, оказалось неожиданного и прекраснейшего! Самое это сочетание чего-то очень строгого, почти мрачного с чем-то необычайно ласковым уже одно это сразу пленило” (Benois 2005: 946-947, t. 2).

<sup>9</sup> Le memorie di Benois furono pubblicate per la prima volta in russo nel 1955 in due volumi dal titolo *Vita di un artista (Žizn' chudožnika: v 2-ch tomach)* dalla “Casa editrice Čechov” di New York (Benois 1955).

estetiche dello stesso autore quanto le caratteristiche del programma del “Mir iskusstva” in generale. Al centro delle narrazioni italiane si colloca la descrizione delle impressioni scaturite dall’incontro con i capolavori dell’arte fiorentina di epoca rinascimentale rappresentata da artisti quali Botticelli e Beato Angelico, Michelangelo e Raffaello, Dante e Machiavelli.

La grande quantità di cose viste costringe Benois a concentrare i suoi ricordi sui monumenti più importanti di cui riferisce al suo lettore, sforzandosi di riprodurre e di dare perfettamente conto solo degli incontri e degli eventi artistici più significativi:

Descrivere tutto ciò che abbiamo visto e che ci è piaciuto a Firenze, questa reliquia d’arte, non ha senso. C’è veramente troppo di bello, di grandioso in questa città in cui il genio artistico dell’Italia nel corso di tre secoli (dal XIV al XVI) ha arso della fiamma più limpida. Ricorderò soltanto ciò che ci ha impressionato in modo inaspettato e che, allo stesso tempo, ci ha particolarmente *toccato*<sup>10</sup>.

Seguendo questo principio di selezione, Benois si sofferma su alcune opere di particolare bellezza.

La prima travolgente impressione estetica riguarda il trittico Portinari. Benois riconosce che l’opera dell’artista fiammingo Hugo van der Goes è stata un’incredibile scoperta per lui e la moglie:

Ed ecco, che strano, nessun quadro o scultura di artista italiano ci ha impressionato tanto quanto l’opera di un fiammingo a noi sconosciuto sino ad allora. Sto parlando di quel grandioso trittico che reca il nome di Portinari e che fu eseguito dal maestro Hugo van der Goes a Bruges per ordine della famiglia Portinari. Nel 1894 questo capolavoro dei capolavori si trovava nello stesso Ospedale (degli Innocenti) che lo aveva ricevuto intorno al 1470<sup>11</sup>.

La descrizione dell’opera è chiara e vivace, Benois ravviva la trama del quadro con un rapporto diretto ed emozionale verso ciò che accade, come se partecipasse all’azione in prima persona:

<sup>10</sup> Описывать все, что мы видели и чем наслаждались во Флоренции, этой святыне искусства, не имеет смысла. Прекрасного, первоклассного в этом городе, в котором творческий гений Италии в течение трех веков (с XIV по XVI) горел самым ярким пламенем, слишком много. Упомяну же я только то, что нас поразило своей неожиданностью и что особенно в то же время *тронуло*” (Benois 2005: 947).

<sup>11</sup> “И вот, как странно: нас больше всего поразила не какая-либо картина или скульптура итальянского художника, а произведение до тех пор нам даже в воспроизведениях неизвестного нидерландца. Я говорю о том грандиозном триптихе, который носит имя Портинари и который был исполнен в Брюгге по заказу семьи Портинари мастером Гуго ван дер Гусом. В 1894 г. этот шедевр из шедевров все еще находился в том же госпитале (degli Innocenti), для которого он был написан около 1470 г.” (Benois 2005: 947-948). Il lavoro fu compiuto per la chiesa di Sant’Egidio dell’ospedale di Santa Maria Nuova per ordine del banchiere Tommaso Portinari. Portinari visse per più di 40 anni a Bruges in qualità di rappresentante del Banco dei Medici.

La ragazza pallida, sofferente, prega in silenzio, inginocchiata di fronte al bimbo appena nato, e accanto i pastori, rozzi, semiselvaggi, ma sinceramente commossi, adorano colui che è venuto al mondo per salvarli, per la salvezza dell'intera umanità, e che ora se ne sta disteso nella sua povera nudità, su un pugno di paglia, indifeso, nel mezzo di un rudere aperto su tutti i lati. Oltre ai pastori si sono radunati, sono giunti in volo anche gli angeli. Sono di due tipi: alcuni vestiti in pesanti e sontuose tuniche e altri in lunghi chitoni bianchi e azzurri. A questa adorazione del bambino si sono uniti anche i committenti – tutta la famiglia Portinari – rappresentati nelle pale laterali: il marito, la moglie e i tre bambini, due maschi e una femmina. Tutti questi personaggi, reali e mistici allo stesso tempo, sono accomunati da una profonda devozione<sup>12</sup>.

Benois ammette di vedere per la prima volta il trittico e di non aver prima saputo nulla dell'artista, Hugo van der Goes, eccelso rappresentante della cultura artistica del Rinascimento nordico. In occasione di questo inatteso incontro studia l'opera con il metodo dell'"osservazione partecipante" (включённое наблюдение), in cui la reazione emozionale si fonde direttamente con la conoscenza analitica: Benois individua la trama narrativa del dipinto e cerca di spiegare il significato dell'opera illustrandone immagine e azione, viste come le due metà dell'intero. Si tratta di un procedimento tipico dei suoi studi di storia dell'arte che caratterizza anche il suo pensiero artistico di pittore e scenografo teatrale, con l'attento tratteggio del carattere del personaggio rappresentato.

Successivo oggetto dell'entusiasmo della coppia è la scultura fiorentina. Benois scrive:

Un altro elemento per noi inaspettato (ripeto, ciò che è inaspettato esercita sempre una forza maggiore) è stata la scultura fiorentina, in particolar modo quanto è custodito al museo del Bargello, ma anche tutto ciò che è sparso per le chiese o che si trova nelle piazze e nelle vie, come la Giuditta di Donatello, le statue di Orsanmichele, il Davide di Michelangelo (l'originale è già stato trasferito al museo, ma ancora poco tempo fa tempo stava, in balia di tutti i venti, all'entrata di [piazza della] Signoria), le fontane di bronzo, i monumenti equestri del Giambologna e di Francavilla, il "Perseo" di Cellini<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> “Бледная, болезненная девушка тихо молится, стоя на коленях перед только что рожденным младенцем, и тут же грубые, полудикие, но чистосердечно умиленные пастухи преклоняются перед тем, кто явился на свет для их спасения, для спасения всего человечества, и который теперь в жалкой наготе, беспомощный лежит на горстке соломы, посреди открытой на все стороны развалины. Кроме пастухов, собрались, слетелись сюда и ангелы. Они двух разрядов: одни облачены в тяжелые роскошные ризы, другие в длинных белых и голубых хитонах. К этому обожанию младенца присоединились и изображенные на боковых створках складня заказчики — вся семья Портинари — муж, жена и трое детей: два мальчика и одна девочка. Все эти и реальные и мистические персонажи объединены глубоким благочестием” (Benois 2005: 947-948).

<sup>13</sup> “Другой для нас неожиданностью (повторяю, неожиданность действует всегда сильнее) была флорентийская скульптура — главным образом то, что сгруппировано в музее Барджелло, но и все то, что разбросано по всем церквам или стоит прямо на площадях, на улице — как-то “Юдифь” Донателло, статуи в нишах Ор Сан Микеле, как Давид Микеланджело (оригинал был уже перенесен в музей, но еще недавно он стоял, овеянный всеми ветрами, у

Sembra che Benois elenchi in modo meticoloso tutto ciò che ha visto, sforzandosi di non dimenticare nulla, sia ciò che già conosceva in base a figure e riproduzioni, sia ciò che, invece, si è presentato al suo sguardo entusiasta come qualcosa di nuovo e ancora ignoto, provocando l'effetto della sorpresa, così importante per un conoscitore:

Ai nostri entusiasmi proprio al Bargello non c'è stato limite. Tutti questi busti che sembrano vivi appaiono contemporaneamente vertice della stilizzazione e della plasticità. Aristocratici, studiosi, personalità politiche, stimabili matrone e poetiche fanciulle tornati polvere cinquecento anni fa, continuano a vivere grazie alla magia di Donatello, Desiderio, Rossellino, Mino e, addirittura, hai l'impressione di aver vissuto con loro, di aver ascoltato la loro voce, il loro riso... Allo stesso tempo in questi ritratti scultorei non c'è ombra di volgarità. Ciascun busto rappresenta un modello di nobiltà artistica, ora di grandezza, ora di devozione. Questa ritrattistica scultorea fiorentina restituisce un mondo intero, multiforme come quello reale, vivo<sup>14</sup>.

Benois si sente un pioniere della bellezza universale. È sincero, la sua percezione e coscienza sono aperte al nuovo, è pronto a condividere le sue impressioni senza lo snobismo erudito proprio di coloro che sono grandi esperti nel campo dell'arte. Questo tono sincero della narrazione, privo di qualsiasi atteggiamento 'da guida', molto caratteristico delle sue ricerche storico-artistiche, Benois lo ripropone nelle *Memorie*.

La terza impressione – gli affreschi di Benozzo Gozzoli – è quella di un miracolo. Benois descrive con dovizia di particolari la cappella dei Medici, allora non ancora illuminata dalla luce delle lampade elettriche:

Un'altra straordinaria sorpresa per noi gli affreschi di Benozzo Gozzoli nella cappella privata di palazzo Medici (Palazzo Riccardi). È una cappella abbastanza buia, con un'unica finestra che dà sul cortile. Persino nei giorni di sole alcune parti del dipinto annegano nell'oscurità. È chiaro che avrebbero dovuto ovviare le candele accese sull'altare. Ora hanno rimediato a questo difetto portandovi l'elettricità, ogni angolo è illuminato in modo tale che si può notare anche il più piccolo dettaglio. Ma, allora, nel 1894, si era avvezzi a un metodo più primitivo. Vicino alla finestra c'era uno specchio grande (più precisamente, un foglio rivestito d'acciaio lucido), appoggiato su un cavalletto, e

---

входа в Синьорию), как бронзовые фонтаны, как конные монументы Джованни ди Болонья и Франкавиллы, как "Персей" Челлини" (Benois 2005: 948).

<sup>14</sup> "Нашим восторгам именно в Барджелло не было предела. Все эти бюсты, дышащие жизнью, в то же время являются верхом стильной выдержанности и пластического мастерства. Эти аристократы, ученые, политические деятели, почтенные матроны и поэтичные девушки, истлевшие пятьсот лет назад, благодаря магии Донателло, Дезидерио, Росселино, Мино, продолжают жить, и начинает казаться, что сам был знаком с ними, слышал их голос, их смех... В то же время в этих скульптурных портретах нет и тени вульгарности. Каждый бюст представляет собой образец художественного благородства, а иногда и величия, иногда благочестия. Эта флорентийская скульптурная портретистика — целый мир, разнообразный, как живой мир" (Benois 2005: 948).

il custode lo girava per illuminare con il suo riflesso ora questa, ora quella parte degli affreschi. Non era molto comodo per lo studio della pittura in sè; ma in cambio l'effetto che si otteneva era fiabesco, e ben richiamava la favola raccontata su quelle pareti dal brillante allievo del Beato Angelico, gli angeli che cantano gloria e la processione dei tre re magi messisi in viaggio per adorare Gesù Bambino. Emergendo come per incanto dalle tenebre, grazie alla luce riflessa, per poi tornare nuovamente nel buio, parti dell'affresco sembravano assumere l'aspetto di una lanterna magica. E questo alternarsi di immagini dava l'impressione che tutti quei cavalieri in abiti sontuosi, quei paggi, soldati, servi, falconieri, cortigiani e tutto il seguito si muovessero realmente, come se si stessero avvicinando lentamente alla meta<sup>15</sup>.

Si ha l'impressione che a Firenze Benois abbia trovato l'ambita "lanterna magica" dell'arte. Lo ha incantato il segreto della nascita e della percezione di un'immagine dinamica: un'azione corale, rappresentata su un quadro di grandi dimensioni, che si sviluppa in movimento sotto gli occhi degli spettatori. In altre parole, Benois scopre qui il suo interesse e la sua inclinazione per l'immagine teatrale, dove spazio "magico" dell'arte è il palcoscenico, e l'immagine si incarna in un personaggio, protagonista di una complessa intersezione di immagine e di azione. Benois incarna il suo "segreto dell'arte" nella pittura teatrale, prendendo parte all'impresa di Djagilev come scenografo di opere e balletti del Teatro Imperiale e collaborando in seguito per molti anni con il Teatro "La Scala"<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> "И еще чудесной неожиданностью были для нас во Флоренции фрески Беночцо Гоццолли в домашней капелле дворца Медичи (Palazzo Riccardi). Эта капелла — довольно темная комната с одним выходящим во двор окном. Даже в солнечные дни некоторые части ее стенописи тонут во мраке. Очевидно, что расчет был на свечи, зажигавшиеся у алтаря. Теперь этому дефекту пособили проведением электричества, и каждый угол освещается так, что различаешь и малейшую подробность. Но в 1894 г. прибежали к более первобытному способу: у окна стояло большое зеркало (точнее, лист белой полированной жести), водруженное на штатив, и сторож поворачивал это зеркало, освещая рефлексом то одну часть фресок, то другую. Это было не очень удобно для изучения самой живописи, зато получалось нечто детски-сказочное, что отлично вязалось с той сказкой, что рассказана здесь блестящим учеником Беато Анджелико и что представляет славословящих ангелов и поезд трех царей-магов, отправляющихся на поклонение младенцу Христу. Чудесно выплывающие из мрака, благодаря отраженному свету, куски процессии, затем вновь погружавшиеся во мрак, напоминали представления волшебного фонаря. Да и впечатление того, что эти всадники в роскошнейших одеждах, эти пажи, воины, слуги, сокольничьи, царедворцы и прочая свита движутся, медленно подвигаются к цели, получалось благодаря такой смене одного образа другим" (Benois 2005: 948-949).

<sup>16</sup> Nel periodo compreso tra il 1947 e il 1957 Benois completò più di 20 spettacoli d'opera fra cui *Lucia di Lammermoor* (1947-1948) e *La Favorita* (1948-1949) di Donizetti, *Falstaff* (1948-49), *Il trovatore* (1948-49), *Un ballo in maschera* (1948), *La traviata* (1952-53), *Rigoletto* (1953-54) di Verdi, la *Tosca* (1949-50) di Puccini, *La sonnambula* (1952-53) di Bellini, l'*Evgenij Onegin* (1954) di Čajkovskij e il *Werther* (1951) di Massenet. Creò anche la scenografia e i costumi per balletti come *Petruška* di Igor' Stravinskij con la coreografia di Boris Romanov (1920). Il dono della pittura teatrale fu ereditato anche dal figlio di Benois, Nikolaj, che per lungo tempo fu artista principale del Teatro "La Scala".

I ricordi di Firenze si concludono con il racconto dei capolavori pittorici e scultorei più conosciuti della città. Si tratta di opere che l'artista cercò di studiare, tentando di far giungere sino a noi le prime impressioni su quanto aveva visto. Nel testo delle memorie Benois elenca una serie di opere per lui particolarmente significative, riconducibili alle vette della creazione della storia mondiale:

Su altre impressioni fiorentine mi taccio. Sono troppe, e sono state esattamente come mi aspettavo che fossero. Anzi, molte mi sono sembrate ancora migliori di quanto pensassi. A impressioni assolutamente fuori dal comune appartengono *La nascita di Venere* e *La primavera* di Sandro Botticelli, *L'adorazione dei magi* di Gentile da Fabriano, *L'apparizione a San Bernardo* di Filippino Lippi nella chiesa della Badia, le porte di bronzo del Battistero di Andrea Pisano e Lorenzo Ghiberti, gli affreschi del Perugino in Santa Maddalena dei Pazzi, gli affreschi del Beato Angelico nel monastero di San Marco, le sculture dei due Della Robbia, i mosaici della cupola del Battistero, i celeberrimi affreschi del Ghirlandaio nell'abside della chiesa di Santa Maria Novella, le straordinarie figure dei condottieri e delle sibille di Andrea Del Castagno in Santa Apollonia e così via<sup>17</sup>.

Come annota Benois, lui e sua moglie furono così "carichi di impressioni artistiche a Firenze" ("насыщены художественными впечатлениями во Флоренции") che rinunciarono all'idea di visitare altre città della Toscana. Saltando Bologna e Ferrara, sulla via verso Venezia si fermarono solo a Padova (cfr. Benois 2005: 949).

Può sembrare strano che dopo aver proposto al lettore una serie impressionante di capolavori Benois non sia entrato nel merito. La spiegazione non va ricercata nella 'saturazione artistica', ma nel fatto che Benois avesse già dimostrato brillantemente la sua maestria nell'*ekphrasis* nella grande *Storia della pittura di tutti i tempi e di tutti i popoli* (*Istorija živopisi vseh vremen i narodov*) a cui si era dedicato per quasi tutto il secondo decennio del XX secolo; l'opera, in ventidue volumi (Benois 1910-1917), costituiva il risultato di una lunga ricerca basata sullo studio diretto dei monumenti artistici e illustrata da fotografie scattate dallo stesso Benois in quella che definisce una "edizione sontuosa" (Benois 2005: 1521). In questa sua *Storia della pittura* Benois aveva dedicato molte pagine all'arte di Firenze, fornendo importanti dati biografici sugli artisti del Rinascimento e analizzandone i lavori più significativi. Ecco perché nelle sue tarde *Memorie* Benois non si sofferma sulla

<sup>17</sup> "О других флорентийских впечатлениях я умолчу. Их было слишком много, и они были таковы, какими я и ожидал, что они будут, к каким я готовился. Впрочем, многое оказалось *еще лучше*, чем то, что ожидалось. К совершенно выпадающим из ряда вон впечатлениям принадлежат: "Рождение Венеры" и "Весна" Сандро Боттичелли, "Поклонение волхвов" Джентиле да Фабриано, "Видение св. Бернарду" Филиппино Липпи церкви Badia, бронзовые двери Баптистерия Андреа Пизано и Лоренцо Гибerti, фреска Перуджино в Santa Maddalena de Pazzi, фрески Беато Анджелико в монастыре Сан Марко, скульптуры обоих Роббиа, мозаики в куполе Баптистерия, архизнаменитые фрески Гирландайо в абсиде церкви Santa Maria Novella; чудесные фигуры полководцев и сивилл Андрея дель Кастаньо в Santa Appollonia и т.д." (Benois 2005: 949).

descrizione dettagliata di quei capolavori, sottointendendo che il lettore facesse ricorso al metatesto della storia mondiale della pittura che aveva già scritto. La tecnica utilizzata nelle *Memorie* è quella dell'autodescrizione retrospettiva: nel testo memorialistico l'esperienza artistica dello stesso Benois e dell'epoca del modernismo da lui ricostruita diventa parte della storia culturale mondiale. La coscienza artistica di un autore dell'età d'argento si affaccia all'orizzonte della coscienza artistica di un autore del Rinascimento: due epoche culturali lontane nel tempo entrano in dialogo, i confini delle rispettive semiosfere si dissolvono, con conseguente grande arricchimento della lingua dell'arte e della filosofia.

L'esempio di Sergej Džagilev e di Aleksandr Benois conferma la nostra tesi: per gli autori russi l'Italia è stata e sarebbe rimasta per sempre la patria dell'arte nella sua dimensione ideale. Nella percezione entusiastica dei fondatori del "Mir iskusstva" Firenze costituiva il filo capace di allacciare i loro destini al grande tempo della cultura. La filosofia rinascimentale della bellezza e della perfezione, che aveva definito la logica dello sviluppo spirituale e del criterio del gusto di Džagilev e Benois, si fa elemento fondante del sistema estetico e della lingua artistica del modernismo russo.

(Traduzione dal russo di Giuseppina Larocca)

### Bibliografia

- Benois 1910-1917: A. Benois, *Istorija živopisi vseh vremen i narodov (1910-1917): v 22 vyp.*, Sankt-Peterburg 1910-1917.
- Benois 1902: A. Benois, *Istorija russskoj živopisi XIX veka*, Sankt-Peterburg 1902.
- Benois 1955: A. Benois, *Žizn' chudožnika: v 2-ch tomach*, N'ju Jork 1955.
- Benois 2005: A. Benois, *Moi vospominanija*, Moskva 2005.
- Berar 2016: E. Berar, *Imperija i gorod: Nikolaj II, "Mir iskusstva" i gorodskaja дума v Sankt-Peterburge. 1894-1914*, Moskva 2016.
- Bočkareva 2016: O. Bočkareva, *S.P. Džagilev v kul'turnom dialoge "Rossija-Zapad" na rubeže XIX-XX vv.*, "Jaroslavskij pedagogičeskij vestnik", 2016, 2, pp. 231-235.
- Grevs 1903: I. Grevs, *Očerki florentijskoj kul'tury 1903-1905*, Moskva 1903.
- Džagilev 1899a: S. Džagilev, *Složnye voprosy: Nash mnimyj upadok; Večnaja bor'ba*, "Mir iskusstva", I, 1899, 1-2, pp. 1-11; 12-16.
- Džagilev 1899b: S. Džagilev, *Složnye voprosy: Poiski krasoty; Osnovy chudožestvennoj ocenki*, "Mir iskusstva", I, 1899, 3-4, pp. 37-48; 50-61.
- Džagilev 1902: S. Džagilev, *Russskaja živopis' v XVIII v.*, I (D.G. Levickij. 1735-1822), Sankt Peterburg 1902.
- Džagilev 2014a: S. Džagilev, *Il nostro presunto declino*, in: Id., *Il mondo dell'arte*, a cura di O. Strada, Venezia 2014, pp. 57-73.

- Djagilev 2014b: S. Djagilev, *Una lotta eterna*, in: Id., *Il mondo dell'arte*, a cura di O. Strada, Venezia 2014, pp. 75-83.
- Djagilev 2014c: S. Djagilev, *I fondamenti della valutazione artistica*, in: Id., *Il mondo dell'arte*, a cura di O. Strada, Venezia 2014, pp. 105-121.
- Kara-Murza 2009: A. Kara-Murza, "Prostranstvo kul'tury" versus "prostranstvo vlasti" (*Istoriosofskie razmyslenija Borisa Konstantinoviča Zajceva*), in: Id., *Intel'tual'nye portrety: Očerki o russkich mysliteljach XIX-XX vv.*, II, Moskva 2009, pp. 40-62.
- Kara-Murza 2016: A. Kara-Murza, *Znamenitye russkie o Florencii*, Moskva 2016.
- Lifar' 1939: S. Lifar', *Djagilev i s Djagilevym*, Pariž 1939.
- Muratov 2005: P. Muratov, *Obrazy Italii*, Moskva 2005.
- Tonini 2012: L. Tonini (a cura di), *Rinascimento e antirinascimento. Firenze nella cultura russa fra Otto- e Novecento*, Firenze 2012.
- Vejdle 2011: V. Vejdle, *Zadača Rossii*, Minsk 2011.
- Zil'berštejn, Samkov 1982: I. Zil'berštejn, V. Samkov (sost.), *Sergej Djagilev i russkoe iskusstvo: v 2-ch tomach*, I, Moskva 1982.
- Zajcev 2000: B. Zajcev, *Dni*, Moskva 2000.

### Abstract

Ol'ga Žukova

*The Renaissance and Russian Modernism: Florence in the Artistic Experience of the Founders of the "World of Art"*

The article discusses the cultural phenomenon of the Florentine Renaissance in relation to the aesthetic program of the art association "Mir Iskusstva" ("World of Art"). As Russian modernism reflects the transformation of artistic and spiritual culture that took place in Russia in the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> century, the author attempts to point out and analyze the main philosophical and aesthetic principles of the Italian Renaissance discussed among some of the important voices of the "World of Art" with particular attention on Sergej Djagilev and Aleksandr Benois. The author considers the logic of the continuity of artistic ideas of the Renaissance in the aesthetic concept of the founders of the "World of Art". In order to demonstrate the strong link between the Renaissance past and the pre-revolutionary present the author analyzes the main literary, philosophical and memoir sources related to the legacy of Sergej Djagilev and Alexander Benois.

### Keywords

Renaissance; Florence; Mir iskusstva; Dialogue; Culture; Creativity; Russian Modernism; S. Djagilev; A. Benois.