

GEORGI PLEKHANOV

A.L. VOLYNSKY
I critici russi. Saggi letterari
1897

Questo è il primo di quattro articoli strettamente collegati tra loro che Plekhanov intitolò complessivamente *Le sorti della critica russa* (gli altri tre sono: *Belinsky e la realtà razionale*, *Le opinioni letterarie di V.G. Belinsky* e *La teoria estetica di N.G. Chernyshevsky*). La presente recensione è stata pubblicata per la prima volta nella rivista «*Novoie slovo*» (*La nuova parola*), nel fascicolo n. 7 di aprile 1897, sotto lo pseudonimo *N. Kamenskij*.

I

Il sig. Volynsky ha scritto un libro intitolato *I critici russi*. Che tipo di libro è? E' l'abito che attrae ma la mente che giudica, come dice il proverbio. Nella vita reale non è bello essere attratti dalle persone per il loro abbigliamento, ma nella «repubblica della parola scritta» non solo è possibile, ma del tutto inevitabile. L'aspetto letterario di una data opera è la prima cosa che salta agli occhi, e sulla base di questo «*abito*» ci si può formare un'idea abbastanza precisa dell'autore. *Le style c'est l'homme*¹. L'aspetto letterario del libro del sig. Volynsky non solo grida, ma per dirla senza mezzi termini, urla positivamente contro di lui. Famusov² era contento che le donzelle di Mosca non proferissero mai una parola senza smorfia. Il sig. Volynsky per qualche ignota ragione aveva deciso d'imitare queste donzelle moscovite. Non dice mai niente senza smorfia, una smorfia rumorosa, isterica. Se parla di Pushkin, egli rotea gli occhi e grida:

«Il suo pathos non sta dove lo vede Belinsky. Il suo genio brillante è ampio e triste, come la campagna russa. Grandi spazi, distese che l'occhio non può abbracciare, foreste infinite che si propagano con un misterioso mormorio, e in tutto questo il languore di un'angoscia indicibile e della malinconia. Una recrudescenza, uno scoppio selvaggio di passione, e poi, pochi istanti dopo, il pensiero della morte, il lamento dell'insoddisfazione, e a causa dell'incoerenza, uno stato d'animo di domande sconnesse, penose, che nascono nella nebbia. Tale è il genio della vita russa. Tale è l'anima russa», ecc., ecc.

Se parla della satira di Gogol, di nuovo il sig. Volynsky alza gli occhi dispiaciuto e pontifica:

«Ovunque [in Gogol] s'avverte la risata repressa tra le lacrime, l'odio fanatico per il vizio, il desiderio di fuggire da questa vita terrena che non lascia altro che disperazione nell'anima, l'appassionata tensione verso il cielo con gli occhi spalancati d'orrore che cercano salvezza e rifugio per il cuore tormentato»³.

Il sig. Volynsky ci assicura che Dobrolyubov sapeva «con un tumulto d'emozione spazzare via ogni

1 N.r. Lo stile è l'uomo.

2 N.r. *Famusov* – un personaggio della commedia di Griboyedov *Che disdetta l'ingegno*.

3 p. 122.

passione»; ma gli articoli di Belinsky sono «immersi nella luce di un fuoco interiore»⁴. In breve, qualunque pagina si apra nel libro *I critici russi*, si è certi d'incontrare «il respiro degli ideali eterni», o «l'ispirazione dall'alto», o «l'uomo che ha concepito l'eternità» [è Hegel], o «l'abitudine impetuosa della lotta nello spirito popolare» [si noti che la natura di Belinsky era contrassegnata da quest'«abitudine»], o, infine, qualche altra spazzatura altisonante.

Leggendo il libro del sig. Volynsky ci siamo sorpresi a esclamare, come faceva Barazov: «Oh amico mio, Arkady Nikolayovich! Di quanto vi chiedo non dite abbastanza»⁵. Comunque ci rendiamo immediatamente conto d'essere ingiusti verso Kirsanov. Si deve riconoscere che egli era un oratore, anche se la sua verbosità era frutto di un'ingenuità quasi infantile; mentre la verbosità del sig. Volynsky non ha niente d'ingenuo. Essa ricorda per qualche ragione il «pathos» di Uteshitelny del quale Shvokhnev osserva: «egli è insolitamente fervente: si possono comprendere le prime due parole di ciò che dice, poi niente più»⁶. Il sig. Volynsky ha vestito i suoi pensieri molto, molto male! Ma quali sono esattamente questi pensieri? Qual è la «mente» del suo libro? Nel pubblicarlo egli «voleva offrire al lettore un'opera più o meno completa sulla storia della critica russa nei suoi aspetti principali»⁷. Da quest'«opera» emerge che finora non abbiamo avuto nessuna «vera critica» e che se il sig. Volynsky non viene in nostro aiuto non possiamo attenderci niente di valido per il futuro.

«La vera critica» è «filosofica», cioè critica *idealista*. Come tale, ovviamente deve basarsi su qualche sistema idealista. La descrizione di Volynsky non chiarisce con precisione a quale sistema filosofico egli aderisce, ma sembra che «l'uomo che ha concepito l'eternità», cioè Hegel, gli sia molto gradito. Lo supponiamo perché, parlando del suo splendido uomo, egli fa incomparabilmente più smorfie di quanto gli capita di farne quando tocca altri grandi idealisti. Se quest'ipotesi è corretta, il nostro autore è un fenomeno estremamente interessante, se non addirittura unico: gli hegeliani sono così rari al giorno d'oggi. Ma, come sappiamo, è trascorso molto tempo dalla comparsa del sistema di Hegel. Il pensiero filosofico non è stato fermo. Nell'ambito della scuola hegeliana si è verificata una divisione di estrema importanza. Alcuni filosofi che vi appartenevano sono passati al materialismo, e, d'altra parte, le scienze naturali e sociali si sono arricchite di scoperte così importanti che nessuna persona sana di mente può dichiararsi seguace di Hegel senza alcune riserve davvero sostanziali. Nel libro di Volynsky non ci sono tali riserve. Egli non critica Hegel; al posto della critica troviamo una descrizione del tutto insensata di certi paragrafi della logica hegeliana e alcune altisonanti benché vuote tirate come le seguenti:

«Il punto non è se questo sistema sia giusto nei suoi singoli particolari, se sia coerente in tutti i suoi dettagli. Concepire (!) il mondo intero nelle sue fondamenta ideali, cercare di comprendere le leggi del suo moto perpetuo. Comprendere il Dio vivente nelle sue espressioni concrete e generali, dare un impulso vitale all'astratto e ispirare il concreto con una sete d'infinito; è questo *l'eterno* compito del filosofo che non voglia limitarsi alle semplici costruzioni formali, scolastiche. Certi errori, che scompariranno nel flusso del futuro progresso filosofico, qui sono inevitabili. Singoli errori di logica sono inevitabili, ma l'essenza del compito inteso in questo modo, posto su questo terreno storico [sic!] reale e legato con nodi interni agli interessi dell'esistenza umana, resterà immutato in tutti i tempi e le epoche» [*I critici russi*, pp. 59-60].

Che il sig Volynsky sia un «insolito fervente» è al di là di ogni dubbio, ma si può dire di lui quanto egli

4 pp. 134-35.

5 N.r. Plekhanov cita le parole di Bazarov, il personaggio principale del racconto di Turgenev, *Padri e figli*, indirizzate al suo amico Kirsanov.

6 N.r. *Uteshitelny e Shvokhnev* – personaggi del racconto di Gogol, *I giocatori d'azzardo*.

7 Prefazione, p. I.

dice di Belinsky: «*Non rivela nessun talento filosofico originale*». Non solo; è persino incapace di comprendere le idee filosofiche di altre persone. Per esempio, attacca il materialismo con gli argomenti con cui Yurkevich aveva criticato l'autore del famoso articolo «Il principio antropologico in filosofia»⁸ negli *Atti dell'Accademia teologica di Kiev*. Tra l'altro egli cita anche il duro verdetto seguente del pensatore di Kiev:

«Il materialismo, con la sua asserzione categorica che le forze filosofiche producono la vita fisica, non ha il diritto di considerarsi né una scienza né una filosofia adeguata all'uomo moderno. E' pure metafisica, ma grezza, metafisica dogmaticamente primitiva che non comprende che la materia appare in pratica solo in connessione con la coscienza» [p. 284].

Supponiamo che l'idea materialista del rapporto delle forze fisiche con la vita psichica sia qui proposto correttamente. Supponiamo ne consegua che il materialismo sia rozza metafisica demagogicamente primitiva. Ma non soffrirebbe anche l'idealismo, così caro al sig. Volynsky, per queste nostre ipotesi? Volynsky dice giustamente che «Hegel ha posto il concetto dello spirito a fondamento del suo sistema» [p. 57]. Su quali basi lo ha fatto? Questo non sembra essere rozza metafisica dogmaticamente primitiva alle stesse persone che considerano incontrovertibile il suddetto argomento contro il materialismo? Il sig. Volynsky sa cosa pensava Hegel della dottrina filosofica dal cui arsenale veniva mutuato quest'argomento? Nello sminuire i materialisti, ovviamente, egli si è interessato solo a Yurkevich. Perché mai il nostro hegeliano si è messo in testa di lodare gli argomenti di Yurkevich? Certamente non ritiene possibile trattare l'idealismo assoluto assieme alla filosofia «critica».

Ma adesso torniamo alla concezione materialistica del rapporto tra forze fisiche e vita psichica. La *materia*, «come ci appare in pratica» non è una cosa-in-sé, un *nuomeno*; è un *fenomeno*. Ciò è indiscutibile; è una semplice tautologia. Ma è altresì indiscutibile che anche la coscienza, come ci appare nella nostra esperienza interiore, sia un *fenomeno*, e non una cosa-in-sé. Non abbiamo nessun motivo per equiparare uno di questi fenomeni con un altro o per ridurlo in qualche modo a un altro, per esempio dichiarando la materia l'«altro essere dello spirito», come fece Hegel, o lo spirito l'altro essere della materia, come fanno i materialisti, secondo Yurkevich, Volynsky o altre persone intelligenti [sono legioni] che non conoscono la storia del materialismo. Abbiamo ogni motivo di riconoscere l'esistenza di un certo legame tra i fenomeni in questione. L'esperienza dimostra che i fenomeni *psichici* sono prodotti da certi fenomeni psico-chimici [fisiologici] nel tessuto nervoso.

«Certamente nessuno che oggi sia a conoscenza dei fatti dubita che le radici della psicologia si trovino nella fisiologia del sistema nervoso – dice Huxley. Ciò che chiamiamo operazioni della mente sono funzioni del cervello, e i materiali della conoscenza sono prodotti dell'attività cerebrale»⁹.

II

Procediamo. Yurkevich sosteneva che il materialismo non poteva fornire una base solida per una concezione del mondo davvero progressista. Lo stesso ripete Volynsky nei suoi tentativi di dimostrare

8 N.r. L'autore è N.G. Chernyshevsky.

9 *Hume, la sua vita, la sua filosofia*, Parigi 1880, p. 108*

* N.r. Plekhanov cita dalla traduzione francese del libro di Huxley, *Hume*. Per inciso, va notato che anche gli organismi che non hanno ancora un sistema nervoso sviluppato, a quanto pare, posseggono sensibilità.

i vantaggi dell'idealismo dal punto di vista della *ragione pratica*. Ma non possedendo un «talento filosofico originale» o persino la semplice capacità di comprendere adeguatamente le idee di altre persone, il nostro autore fallisce nel suo intento anche in questo caso. Così, per esempio, Belinsky rimproverava Hegel che «per lui il soggetto non è uno scopo in sé, ma un mezzo per l'espressione immediata del generale, mentre questo generale è un Moloch che, dopo averlo ostentato, lo butta via come un paio di pantaloni vecchi ». Il sig. Volynsky obietta:

«La dipendenza del soggetto dallo spirito che unisce il mondo è la vera forza di questo sistema che ha determinato [!?] la legge suprema, il significato e l'ordine nel processo di vita. E' proprio in questo punto che l'insegnamento di Hegel supera la normale conoscenza [ah! proprio in questo, prendiamone nota], fondendo la scienza con la religione e dando una solida risposta ai bisogni più nobili dell'animo umano» [p. 110].

Si, il sig. Volynsky è fervente, insolitamente fervente! E qui c'è un'altra tirata, non solo con un «tumulto d'emozioni» ma anche, per così dire, con una certa astuzia filosofica.

«La forza progressiva dell'idealismo è riposta nella sua chiara comprensione della lotta che è costantemente in atto tra i principi umani più elevati e quelli più bassi. Vedere l'intera natura alla luce della coscienza, assoggettare il movimento meccanico delle forze naturali a un supremo principio spirituale, promuovere il libero arbitrio come un fattore chiave nella ricostruzione delle forme primitive dell'esistenza storica, è questo il compito dell'idealismo se indirizzato non solo agli interessi teorici ma anche pratici dell'umanità. L'eterno contrasto tra l'idea e il fatto, tra l'esperienza sensoriale e le esigenze della ragione, è il mezzo dell'agitazione umana e morale. Solo in mani inesperte l'idealismo, progressivo per natura, può trasformarsi in uno strumento d'influenza retrograda» [p. 80].

Si dica se questa sia, in generale, una «solida» risposta ... una risposta! Belinsky dice che le discussioni di Hegel sulla morale sono sciocchezze, «perché nel regno oggettivo del pensiero non c'è morale». Non è difficile dimostrare che questo «perché» è infondato. Eppure il sig. Volynsky non cerca di dimostrare nulla, ma rotea soltanto gli occhi, come sua abitudine, e dà libero sfogo al suo «pathos».

«Se per salvare l'umanità dall'immoralità sono necessarie le invenzioni infantili del soggettivismo dilettante, non può esserci dubbio che l'umanità si possa salvare solo con gli sforzi della pura filosofia russa (cosa mai sognata da Belinsky). Una filosofia che concepisce il principio del mondo, che considera l'uomo l'organo dell'incarnazione di forze oggettive, una filosofia che contempla la bellezza e la verità nel movimento della ragione universale, una tale filosofia è destinata a distruggere l'umanità. La salvezza è solo nell'animo!» [p. 102].

Il sig. Volynsky avrebbe fatto bene ad abituarsi a rileggere alla «luce della coscienza» anche quelle righe in cui ha luogo un tumulto d'emozioni a proposito d'importanti argomenti filosofici. Quest'abitudine gli avrebbe evitato un sacco di sciocchezze. La forza progressiva dell'idealismo dialettico non risiedeva affatto nella sua chiara comprensione, inventata da Volynsky, della lotta fra i principi più alti e più bassi dell'uomo. I preti cattolici, in particolare i gesuiti, da sempre i più impegnati in questa lotta, ovviamente l'avevano compreso molto più chiaramente dei grandi idealisti, nei quali, almeno nei periodi migliori della loro vita, c'era tanto del brillante spirito pagano dell'antica Grecia. La forza progressiva dell'idealismo dialettico risiede nel fatto che valutava i fenomeni nel processo del loro sviluppo, dalla loro comparsa alla loro distruzione. E' sufficiente assimilare pienamente il punto di vista dello sviluppo per perdere ogni possibilità d'essere un vero *conservatore*. E fin quando la specie

umana si trova nella parte ascendente della curva del suo movimento storico, chiunque abbia assimilato il punto di vista dello sviluppo è certo d'essere *progressista*, se non vuole confliggere con la sua coscienza e non vuol perdere l'elementare capacità di trarre conclusioni corrette dalle premesse da lui accettate. Ma per essere in grado d'aderire fermamente al punto di vista in questione, non si deve essere un idealista. Il nuovo materialismo dialettico vi aderisce *almeno* altrettanto fermamente dell'idealismo della prima metà del XIX secolo.

Vedere tutta la natura alla luce della coscienza, assoggettare il movimento meccanico a un supremo principio spirituale ... Sarebbe splendido, ovviamente, ma sfortunatamente il sig. Volynsky non spiega esattamente come l'idealismo abbia risolto questo «compito» e in che modo la soluzione proposta dall'idealismo differisca da quella della moderna scienza naturale e dalla tecnologia, che, come sappiamo, stanno con successo subordinando le forze della natura [le «forze naturali» di Volynsky] alla ragione umana, cioè, se ci si vuole esprimere in linguaggio altisonante, al superiore principio spirituale. O forse il sig. Volynsky riesce a vedere la natura alla luce della coscienza in qualche altro modo? Forse vederla in questa luce significa semplicemente dichiarare la materia essere «*l'altro essere dello spirito*» e costruire una *Filosofia della natura* in sintonia con questa proposizione fondamentale. Ma tale «compito» appartiene alla sfera della ragione teorica, mentre Volynsky e io in questo momento ci stiamo preoccupando dell'idealismo che si rivolge «non solo agli interessi teorici dell'umanità ma anche a quelli pratici». Perciò come dobbiamo interpretare il nostro pensatore? Ah, il sig. Volynsky è un fervente, un insolito fervente! Si possono comprendere le prime due parole di ciò che dice, poi nulla più!

«Compito» dell'idealismo è anche di proporre la volontà come fattore chiave nella ricostruzione delle forme primitive dell'esistenza umana. Splendido. Ma diamo uno sguardo alla materia «alla luce della coscienza». Secondo la dottrina dei grandi idealisti della prima metà di questo secolo, lo sviluppo storico dell'umanità non è affatto il prodotto della libera volontà delle persone. Al contrario. La storia porta l'umanità alla *libertà*, ma il compito della filosofia è concepire questo movimento come *necessario*. Naturalmente né le persone in generale, né i grandi personaggi storici in particolare, mancano di volontà; ma la loro volontà nella sua apparente *libera* autodeterminazione è totalmente subordinata alla *necessità*. Inoltre le persone non vedono mai le loro azioni in tutta la pienezza delle loro conseguenze future. Quindi il movimento storico si svolge quasi del tutto indipendentemente dalla coscienza e dalla volontà umana. La faccenda apparve in questo modo a Schelling e Hegel quando la esaminarono dal punto di vista *teorico*. Ovviamente dal punto di vista *pratico* erano destinati a guardarla da un aspetto diverso.

Nella sua autodeterminazione la volontà è subordinata alla necessità. Ma al di là della necessità delle sue determinazioni [cioè, quanto sia illusoria la nostra *libertà* interiore], la volontà umana, una volta determinata, diventa una fonte d'azione e, di conseguenza, anche una *causa dei fenomeni sociali*. L'uomo non è consapevole del processo che determina la sua volontà; ma è più o meno cosciente dei risultati di questo processo, cioè sa che in un dato momento vuole agire in un certo modo e non in altro. Quando stiamo cercando di conseguire uno scopo pratico, quando ci sforziamo, per esempio, di abolire questa o quella istituzione sociale obsoleta, cerchiamo d'agire in modo tale che la volontà delle persone che ci circondano sia in sintonia con i nostri desideri. Cerchiamo di persuaderle, discuterci e ricorrere alle loro emozioni. Questa nostra influenza è destinata a essere una delle condizioni che determinano la loro volontà. Il processo di determinazione sarà, come sempre, un processo *necessario*, ma nel calore della nostra campagna ce ne dimenticheremo completamente. La nostra attenzione non sarà concentrata sul fatto che la volontà delle persone è un *effetto*, ma sul fatto che *può essere una causa*, cioè che in tal caso può produrre i cambiamenti che desideriamo nella vita

sociale. Così, in pratica consideriamo la volontà umana *come se sia libera*. Agire altrimenti è impossibile a causa della natura stessa del fenomeno noto come autodeterminazione della volontà.

Gli idealisti dialettici lo sapevano molto bene, pertanto, nell'esaminare in sede teorica la volontà come effetto, la vedevano nella pratica come causa, cioè, per così dire, riconoscevano la sua libertà. Ma questo ancora non dimostra affatto la progressività delle loro aspirazioni, come non costituisce una caratteristica né dell'idealismo dialettico in particolare, né dell'idealismo in generale. Nella loro filosofia pratica i materialisti [con la possibile eccezione di Jaques il fatalista¹⁰] non hanno mai espresso un'idea diversa sulla volontà umana. Lasciamo almeno che Volynsky rammenti Diderot. I nostri odierni materialisti dialettici ricordano molto bene che la volontà è un fattore chiave nella ricostruzione delle forme primitive dell'esistenza storica. Perché allora il sig. Volynsky immagina che questo «fattore chiave» sia noto solo agli idealisti? Probabilmente perché le caratteristiche dell'idealismo sono un libro chiuso per il sig. Volynsky. Comunque per la nostra mente qui c'era ancora un'altra causa. Nelle ultime due decadi nel nostro paese c'è stata molta discussione sulla volontà come fattore chiave del progresso sociale. Questa indiscutibile verità dichiarata una grande scoperta, evidente a tutti anche senza una formazione scolastica superiore, che è stata attentamente dissolta nell'acqua della presunta verbosità ... scientifica, è stata masticata e rimasticata, sostenuta con varie «leggi», circondata da «formule» e abbellita con «emendamenti» ed «emendamenti agli emendamenti». Grazie a questo trambusto, all'improvviso è apparsa nel nostro paese una moltitudine di «nostri riveriti sociologi» la cui profondità è riconosciuta da tutti i benpensanti russi e la cui fama, temo, viaggerà oltre i confini della nostra patria.

La fama dei «nostri riveriti sociologi» ha tolto il sonno al sig. Volynsky, come la fama di Miltiade non diede tregua a Temistocle. Ma lui non ha voluto seguire la pista battuta. Ha visto chiaramente che nonostante gli sforzi e le smorfie non sarebbe stato in grado di superare i suoi predecessori nella feconda attività di inventare «leggi», «formule» ed «emendamenti». Così ha deciso di percorrere un sentiero nuovo. Avendo notato che «i nostri riveriti sociologi» erano estremamente deboli in filosofia, si è dichiarato un idealista e ha cominciato come avvertimento a riferirsi costantemente [e invariabilmente senza nessun effetto] ora a Schopenhauer, ora a Hegel, Schelling o Fichte. E poiché nel nostro paese l'idealismo ha avuto tendenze conservatrici, Volynsky ha cominciato a ogni occasione, opportuna o meno, a volte nel linguaggio di una studentessa che ha letto troppo di Marlinsky, a volte nel linguaggio di un *bursak*¹¹ confuso da qualche indigesta «saggezza dei libri» e infine, in parte nel linguaggio di Uteshitelny, ad assicurare i suoi lettori che egli, il sig. Volynsky, l'idealista, era non meno progressista dei «nostri riveriti sociologi», ma, essendo meno profondo e intelligente, poteva, a ogni istante, mobilitare in difesa del progresso un intero esercito dei più terrificanti filosofi, mentre loro, i «nostri riveriti sociologi», conoscevano soltanto «formule» ed «emendamenti».

E affinché il lettore non dovesse avere il minimo dubbio sulle sue intenzioni progressiste, Volynsky ha avanzato la libera volontà come fattore chiave, ecc. Così è emerso che separandosi dai «nostri riveriti sociologi» e ponendosi sotto la guida intellettuale di Volynsky, il lettore avrebbe mantenuto appieno il «fattore chiave» a lui caro, e allo stesso tempo avrebbe acquisito tutta la massa della saggezza filosofica. Non si può immaginare niente di più redditizio di questo scambio. Il sig. Volynsky vuole convincere i suoi lettori che le sue idee costituiscono un rifiuto totale di tutti quei peccati filosofici di cui, si deve ammetterlo, si è reso colpevole il pensiero russo nel periodo fra gli anni venti fino a oggi. Però, di fatto, le sue idee sono la raccolta di questi peccati alla seconda, se non alla quarta potenza.

10 N.r. *Jaques il fatalista* – il personaggio principale del breve racconto di Diderot dallo stesso titolo.

11 N.r. *Bursak* – studente della scuola superiore nella Russia zarista famigerato per i suoi modi rozzi e la sua ignoranza.

La sua filosofia teorica consiste di frasi totalmente prive di senso; la sua filosofia pratica non è altro che una misera parodia della nostra «sociologia soggettiva».

III

I discorsi del sig. Volynsky sulla «vera critica» si distinguono per la stessa mancanza di significato di ogni altro suo esercizio filosofico.

«Studiando l'attività dei critici russi – proclama proprio nella prefazione – ho aderito, come si vedrà dal libro, all'idea che la critica delle opere d'arte dev'essere filosofica, non pubblicitaria, e deve basarsi su un solido sistema di concetti filosofici di un certo tipo d'idealismo. Deve investigare come l'idea poetica, dopo l'emersione dalle misteriose profondità dello spirito umano, passi attraverso il variegato materiale delle idee e della concezione della vita dell'autore. Quest'idea poetica o rimodella i fatti dell'esperienza esterna e li presenta in una luce che ci mette in grado di misurare il loro vero significato, o, se il talento naturale dello scrittore è limitato, si disintegra per influenza delle sue caratteristiche filosofiche e delle tendenze false della sua concezione del mondo. La vera critica letteraria dev'essere capace di valutare entrambi le idee poetiche, che sono sempre di natura astratta, e di rivelare il processo creativo che è l'interazione delle forze cosce e inconscie dell'artista. L'arte può rendere i suoi segreti solo alla mente indagatrice del filosofo, che, nell'estasi contemplativa unisce il finito e l'infinito, connette gli stati d'animo filosofici, che prendono la forma di immagini poetiche, con le leggi esterne dello sviluppo del mondo».

Accidenti! Facciamo un respiro ... Abbiamo citato questo lungo passaggio perché volevamo, in un sol colpo, mettevvi al corrente della «vera critica». Ora, anche se leggereste dieci volte il libro di Volynsky non sareste comunque in grado di aggiungere nessun'altra caratteristica alla venerata illustrazione, sebbene un po' pedante, di questa vecchia donna, la Critica. Tutto ciò che il nostro autore aggiunge su di lei sono solo variazioni [conoscete già la sua nobile eloquenza] sul tema della necessità di svelare il processo creativo e valutare le idee poetiche astratte, e anche sul tema dell'uso dell'estasi contemplativa. Tali variazioni trasudano sufficiente noia mortale, e quando il sig. Volynsky, parlando di qualche singola opera poetica, esprime un'idea corretta, questa, a un esame più attento, risulta essere stata mutuata da quello stesso Belinsky che «non era in grado di cercare in silenzio la verità» e non mostrò «nessun talento filosofico originale». Non vogliamo tormentare il lettore citando ogni nuovo passaggio, ma soltanto indicare come il sig. Volynsky dispensa giudizi e impartisce punizioni ai suoi predecessori nell'ambito della critica letteraria.

Convocandoli uno alla volta davanti al suo tribunale filosofico, chiede:

- 1) L'accusato ha mai riconosciuto certi concetti filosofici di un «certo tipo d'idealismo»?
- 2) E' stato sempre fermamente e sufficientemente convinto che la critica dev'essere filosofica e non pubblicitaria?

Se risulta che l'accusato è colpevole di determinati delitti al riguardo, il nostro autore ha subito una crisi isterica. Farnetica su dio, il cielo, l'eternità, la verità, la bellezza, l'idea poetica e altri argomenti elevati. Avendo delirato a sufficienza si calma e s'affretta a rassicurare i lettori allarmati, dando loro a intendere che, sebbene il povero pensiero russo sia stato colpevole di un grande misfatto nella persona dell'accusato, non è necessario disperarsi finché abbiamo un eccellente tipo letterario come lui, il sig. Volynsky, che, dopo aver reso a ognuno quanto merita, con l'aiuto di dio rettificcherà, regolerà e risolverà tutto, darà la corretta valutazione di ogni idea poetica astratta e unirà perfino il finito con

l'infinito nell'estasi contemplativa. Pieno di questa convinzione incoraggiante il lettore appare ancora più sprezzante verso tutti i Belinsky e i Dobrolyubov, che sembrano miserabili pigmei in confronto al grande autore del libro *I critici russi*.

Belinsky, Dobrolyubov e l'autore de *Il rapporto estetico fra arte e realtà*, si attirano la grande ira del sig. Volynsky. Ciò è comprensibile. Sono colpevoli d'essersi permessi di diventare famosi prima di lui. Per di più, ognuno ha commesso certi reati. Belinsky non comprese l'espressione di Hegel che tutto ciò che è reale è razionale e in seguito tradì l'idealismo, criticò di Gogol *I passaggi scelti della corrispondenza con gli amici*¹² ecc. L'autore de *Il rapporto estetico fra arte e realtà* oltre a essere tale, era per di più in forte disaccordo con la filosofia di Yurkevich. Dobrolyubov non era incline a «un tumulto di tutte le emozioni»; aveva una «visione ristretta dei bisogni della vita sociale, degli obiettivi del progresso»; impegnato nella pubblicistica e certamente non nella critica filosofica, era il principale collaboratore dello *Svistok*¹³ ecc., ecc. In breve, è impossibile persino nominare tutti i misfatti e i crimini di queste sgradevoli persone del cui pensiero, per qualche ragione, la Russia decise d'essere orgogliosa, senza preventivamente consultare in merito il sig. Volynsky!

Negli articoli seguenti avremo occasione di parlare delle idee di queste persone. Ci occuperemo di alcune delle accuse fatte a loro carico da parte dei sedicenti hegeliani. Tuttavia per il momento ci limitiamo a fare alcuni singoli commenti in relazione ad esse. Ci può essere qualcuno nel nostro paese che non sappia che Belinsky fraintese la famosa proposizione di Hegel circa la natura razionale di tutto ciò che è reale? E' stato scritto e detto così tanto su quest'errore del nostro grande scrittore che ogni scolaro ne è a conoscenza. Ma non ne segue affatto che ogni scolaro possiede più «talento filosofico originale» di Belinsky. Ci si può sbagliare in vari modi, così come si possono esprimere idee corrette in vari modi. Un uomo rivela grande mente anche nei suoi errori, mentre un altro ripete idee corrette a pappagallo. Mostreremo che è proprio questo il caso di Belinsky, da un lato, e di Volynsky dall'altro. *Le conclusioni conservatrici che Belinsky trasse dalla filosofia di Hegel, benché totalmente errate, allo stesso tempo gli fanno grande onore mostrando che forse egli era la più acuta di tutte le menti che si siano mai interessate di letteratura nel nostro paese*; come il liberalismo idealista del sig. Volynsky non è altro che la fraseologia peggiore.

Ancora qualche parola. Quando l'«uomo che ha concepito l'eternità» s'accinse a ritrarre ogni processo di sviluppo, riuscì davvero a individuare e registrare i suoi *elementi principali*. Al riguardo il sig. Volynsky differisce dall'«uomo che ha concepito l'eternità». Egli si è impegnato a mostrarci i periodi principali nella storia dello sviluppo della critica russa, ma è emerso che questi «periodi» non c'erano affatto, solo caos e masse d'idee sbagliate, la cui nuvola nera cresceva sempre di più, rendendo il cielo russo, già coperto, sempre più scuro, fin quando apparve finalmente il nostro Messia critico e il sole brillante della ragione risplendette dappertutto nella persona del sig. Volynsky. La sua comparsa costituisce dunque il primo «periodo» nella storia del pensiero russo. L'«uomo che ha concepito l'eternità» avrebbe difficilmente accettato questo risultato delle «fatiche» del nostro autore.

IV

12 *I passaggi scelti della corrispondenza con gli amici* – libro di Gogol in cui elogiava l'autocrazia e la servitù in Russia. La sua pubblicazione nel 1847 suscitò una forte protesta delle persone democratiche nella società russa, specialmente di Belinsky che scrisse la sua famosa lettera a Gogol.

13 *Svistok (Il fischio)* – sezione satirica della rivista *Sovremennik*, che svolse un ruolo importante nella lotta ideologica e politica degli anni '60. Vennero pubblicati nove numeri con lo *Svistok* (1859-63); Dobrolyubov ne fu il fondatore e lo scrittore principale. Fra i collaboratori ci furono A. Nekrasov e N.G. Chernyshevsky.

La critica «dovrebbe investigare come l'idea poetica, dopo l'emersione dalle misteriose profondità dello spirito umano, passa attraverso il variegato materiale delle idee e della concezione della vita dell'autore». Bene; supponiamo che sia questo il compito più importante della critica. Ma il *materiale*, attraverso cui si è detto che «passa» l'idea poetica è fornito dall'ambiente sociale che circonda l'artista, e la stessa idea poetica, al di là delle «profondità dello spirito» da cui è nata, non può non essere influenzata da quest'ambiente. Le idee poetiche di Eschilo non sono le stesse di Shakespeare, e se il sig. Volynsky ha ragione nel dire che la critica dovrebbe essere competente a valutare il processo creativo, non può esserci il minimo dubbio che dovrebbe «basarsi» prima di tutto sulla storia. I «concetti filosofici di un certo tipo d'idealismo» spiegano poco dove si tratti di un problema di *fatti* e di *causalità*. E non può esserci alcun dubbio che per capire il processo di creazione artistica si debba conoscere i fatti, cioè la storia dell'arte. Si deve anche notare che questo processo non è uniforme, in cui vi prendono parte sempre le medesime abilità. *Nelle diverse epoche storiche si mettono in moto «forze psichiche» molto diverse [dobbiamo metterla così per gratificare Volynsky], e di conseguenza l'arte caratteristica di ogni epoca ha sempre i suoi tratti specifici.*

Per spiegare la nostra idea facciamo un esempio preso dalla storia della pittura in Francia. Nella pittura di *Boucher* predomina una graziosa sensualità raffinata; in quella di *David* c'è una certa semplicità convenzionale; infine nella pittura dei romantici come *Delacroix* o *Gericault*, indifferenti alla grazia e ostili alla semplicità convenzionale, predomina ciò che i francesi chiamano le *pathétique* (*ndt.* Il pathos) [è sufficiente ricordare *Dante e Virgilio* e *Le Radeau de la Meduse*]. Si tratta di tre scuole distinte, ognuna delle quali ha un atteggiamento diverso per la linea, il colore, la composizione. E' ovvio che *Boucher* aveva bisogno di *certe* abilità per la sua creazione, *David* di *altre* e i Romantici di *altre ancora*. Ma da dove derivavano queste differenze? Non si spiega dalle caratteristiche particolari di ogni individuo? No, proprio perché non stiamo parlando delle caratteristiche particolari di singoli artisti, ma di caratteristiche che appartenevano alle scuole, o piuttosto, per essere più precisi, a intere epoche¹⁴.

L'estetica idealistica naturalmente sapeva che ogni grande epoca storica aveva la sua arte [per esempio Hegel distingue l'arte in orientale, classica e romantica]; ma in questo caso mentre precisava fatti ovvi, ne dava una spiegazione del tutto insoddisfacente. La storia dell'arte veniva spiegata, in ultima analisi, mediante le proprietà dello *spirito*, mediante le leggi dello sviluppo dell'*idea assoluta*. Quando un qualsiasi sig. Volynsky ci fornisce simili chiarimenti, non ne escono che frasi vuote che vorrebbero essere filosofiche. Quando invece è un gigante come Hegel che s'accinge a un simile compito, allora indiscutibilmente ne risultano delle costruzioni logiche talora molto ingegnose e addirittura geniali. C'è solo un guaio: che queste costruzioni generalmente non spiegano proprio un bel niente, e cioè non conducono affatto allo scopo per cui vengono costruite. In effetti Hegel ci dice che l'arte classica è caratterizzata da un perfetto equilibrio tra la forma e il contenuto, mentre nell'arte romantica il contenuto [l'idea] ha la prevalenza sulla forma.

Questa è un'osservazione molto interessante, che chiunque si occupi di storia dell'arte farà bene a tener presente. Ma *perché* il contenuto ha la prevalenza sulla forma nell'arte romantica? A ciò non è in grado di rispondere l'estetica idealistica di Hegel, giacché non si può considerare una risposta l'affermazione che *l'infinito* [il contenuto, l'idea] nel suo sviluppo logico deve immancabilmente prevalere sul *finito* [la forma]. Qui vediamo ripetersi in Hegel ciò che possiamo vedere anche nella sua

14 David dice di sé: «Non amo né sento il meraviglioso; posso procedere facilmente solo con l'aiuto di un fatto vero» [Delecluzo, *L. David, la sua scuola e il suo tempo*. Parigi 1855, p. 338].

Filosofia della storia, dove l'evoluzione storica dell'umanità viene spiegata mediante le leggi logiche dell'evoluzione della stessa idea assoluta, e dove queste leggi logiche allo stesso modo non dimostrano nulla. Così come nella *Filosofia della storia*, anche nell'*Estetica* Hegel abbandona ogni tanto il suo idealistico regno delle ombre per respirare l'aria fresca della realtà sociale. È notevole il fatto che in questi casi il petto del vecchio respira così bene, come se non avesse mai respirata altra aria che quella. Ricordiamo le sue considerazioni sulla pittura olandese.

È noto che i quadri dei pittori olandesi non sono quasi mai caratterizzati da un contenuto «elevato». Si direbbe quasi che questi pittori abbiano giurato di dimenticare i soggetti «elevati» e di rappresentare soltanto la prosa della vita. Hegel si chiede: così facendo questi pittori non hanno forse peccato contro le leggi dell'estetica? Ma risponde di no e afferma che i loro soggetti generalmente non sono così meschini come potrebbe sembrare a un primo sguardo. «Gli olandesi - egli dice - attinsero il contenuto dei loro quadri dalla vita sociale contemporanea; non li si può rimproverare per il fatto che, mediante l'arte, riprodussero la realtà a loro contemporanea». Se non l'avessero riprodotta, i loro quadri avrebbero perduto ogni interesse agli occhi dei loro contemporanei. Per comprendere la pittura olandese bisogna ricordare la storia degli olandesi, che hanno strappato al mare il suolo in cui vivono; grazie alla loro ostinazione, pazienza e coraggio sono riusciti ad abbattere il dominio di Filippo II e a conquistarsi la libertà religiosa e politica, assicurandosi un notevole benessere grazie alla loro operosità e intraprendenza. Agli olandesi erano care queste qualità del carattere e la rispettabile agiatezza borghese le quali vennero appunto riprodotte nei loro quadri. Possiamo constatarlo in Rembrandt, nei ritratti di Van Dyck e nelle scene di Wouwerman¹⁵. Qui per noi non è tanto importante il fatto che Hegel cerchi di giustificare i pittori olandesi; secondo noi, infatti, non hanno mai avuto bisogno di giustificazioni. Vogliamo invece attirare l'attenzione del lettore sul fatto che il grande idealista sapeva spiegare benissimo almeno alcuni fenomeni della storia dell'arte fondandosi sul *corso evolutivo della vita sociale*. Per comprendere la pittura degli olandesi è necessario tener presente la loro storia. Si tratta di un pensiero assolutamente giusto che però ci induce a delle riflessioni molto pericolose sull'estetica idealistica.

Che succederebbe se questo pensiero - assolutamente giusto se riferito alla pittura olandese - si dimostrasse altrettanto giusto se riferito alla pittura italiana, alla scultura greca, alla poesia francese e così via? Si ricomincerebbe a spiegare la storia dell'arte partendo dalla storia della vita sociale, e non si sentirebbe più la minima necessità di tutte le sottili costruzioni logiche degli idealisti che si rifanno alle qualità dell'idea assoluta. *L'estetica idealistica morirebbe di morte naturale*, e le cose sono andate effettivamente così. Mentre l'estetica idealistica si dava da fare con l'idea assoluta, nella letteratura dei paesi europei più progrediti si è venuta sempre più diffondendo e consolidando la convinzione che lo sviluppo *spirituale* dell'umanità sia soltanto il riflesso del suo sviluppo *sociale*. Già all'inizio del XIX secolo veniva pubblicato il libro di Madame de Staël, *Della letteratura considerata nei rapporti con le istituzioni sociali*, [Parigi 1800]. Il compito che l'autrice si prefiggeva era risolto in modo gravemente insufficiente: tale compito era di gran lunga superiore alle forze di questa scrittrice famosa ma sostanzialmente superficiale, e che forse non era nemmeno in grado di comprenderne tutto l'enorme significato. Ma il problema così era stato posto, e già questo fatto era straordinariamente interessante. Che esso sarebbe stato adeguatamente risolto era garantito dalla stessa vita sociale dell'Europa occidentale.

La Francia fece senz'altro più degli altri paesi per la soluzione del problema, e tra gli stessi francesi quelli che lo comprendevano meglio molto spesso non appartenevano al novero dei letterati di

¹⁵ *Lezioni sull'estetica*, primo volume, Berlino 1835, pp. 216-17. Vedi anche il secondo volume, pp. 222-23.

professione. Così, per esempio, il famoso storico Guizot lo comprendeva in modo incomparabilmente più giusto e più profondo di Villemain o di Victor Hugo. Nella sua notevole opera *Studio su Shakespeare*, del 1821, Guizot s'attiene senza alcuna esitazione e in maniera assolutamente coerente alla tesi che la storia letteraria di un determinato paese sia il frutto della sua storia sociale. Shakespeare è il figlio perfettamente legittimo dei rapporti sociali e dei costumi vigenti in Inghilterra al tempo di Elisabetta. Allo stesso modo, se Guizot pensa che il classicismo abbia fatto il suo tempo, ciò dipende dal fatto che non esiste più quella società di cui esso è stato la splendida espressione. Infine, se pensa che soltanto il «sistema di Shakespeare» sia in grado di dare «i piani secondo cui il genio dovrebbe lavorare», anche questo è per una ragione che si trova nel sistema sociale: «solo questo sistema è in grado d'abbracciare tutte le situazioni sociali e tutti i sentimenti ... i cui conflitti e la cui attività compongono ai nostri occhi lo spettacolo della vita umana».

Se paragoniamo questo studio di Guizot alla famosa prefazione al *Cromwell*¹⁶, che viene considerata il manifesto letterario dei romantici, vediamo che quando si tratta di spiegare lo sviluppo storico del dramma il poeta ci appare un bambino nei confronti dello storico. E ciò non è sorprendente. Un ricco patrimonio di conoscenze *storiche* è di per sé un'ottima cosa là dove si tratti di sviluppo *storico*. Ma il nostro storico non era soltanto uno storico. Questo studioso capace di un assiduo lavoro teorico, era nello stesso tempo anche un uomo d'azione. Guizot fu uno degli uomini politici più notevoli della borghesia francese del XIX secolo. La lotta politica gli svelò ben presto dove si trovassero le molle nascoste degli avvenimenti politici, molle invisibili all'occhio impedito dal velo poetico. Egli fu uno dei primi che si resero chiaramente conto del fatto che i rapporti *politici* hanno le loro radici nei rapporti *sociali*. Ma dal riconoscimento di una tale verità non v'era ormai più che un passo per convincersi che i rapporti sociali spiegano anche la storia letteraria dei popoli.

Non è tutto. Prendendo parte attiva alla contemporanea lotta politica della borghesia contro l'aristocrazia e il clero, Guizot comprese il significato dei reciproci urti delle classi sociali nel corso dell'evoluzione storica dell'umanità. Con le espressioni più ardite e assolutamente prive d'ogni ambiguità Guizot proclamò che tutta la storia di Francia non è che il risultato di tali urti. Una volta fatto proprio un tale punto di vista, egli doveva naturalmente tentare di applicarlo alla storia della letteratura, e tale tentativo venne effettivamente compiuto nel suo *Studio su Shakespeare*.

La poesia drammatica è sorta tra il popolo e per il popolo. Ma a poco a poco essa divenne dovunque il divertimento preferito delle classi superiori, la cui influenza doveva necessariamente mutarne completamente il carattere. E il mutamento non fu certo in meglio. Approfittando della propria posizione privilegiata, le classi superiori si staccarono dal popolo elaborando via via dei punti di vista, delle abitudini, dei sentimenti e dei costumi loro peculiari. La semplicità e la naturalezza lasciano il posto all'artificiosità e alla ricercatezza, i costumi diventano effeminati. Tutto ciò si riflette anche nel dramma, il cui campo si restringe generando monotonia. Ecco perché presso i popoli moderni la poesia drammatica fiorisce rigogliosa soltanto là dove, grazie a un fortunato concorso di circostanze, l'artificiosità – sempre predominante nelle classi superiori – non ha ancora avuto il tempo di far pesare la propria nociva influenza sulla poesia drammatica stessa, e dove le classi superiori non hanno ancora del tutto rotto i legami con il popolo, conservando un patrimonio di gusti e di esigenze estetiche comune al popolo stesso. Si osserva appunto un tale concorso di circostanze durante il regno di Elisabetta in Inghilterra, dove per giunta la fine dei recenti torbidi e l'innalzamento del livello di vita del popolo dettero una più energica spinta alle forze morali e intellettuali della nazione.

Già da allora si veniva accumulando quella colossale energia che doveva in seguito esprimersi nel

16 N.r. Si tratta della prefazione di Victor Hugo al dramma *Cromwell* (1827).

movimento rivoluzionario; per il momento una tale energia si manifestava soprattutto in modo pacifico. Shakespeare la esprime nei suoi drammi. Tuttavia la patria non fu sempre in grado di apprezzare le sue opere geniali. Dal tempo della Restaurazione l'aristocrazia inglese, aspirando a trapiantare in patria i gusti e le abitudini della brillante nobiltà francese, dimentica Shakespeare. Dryden trova la sua lingua invecchiata, e all'inizio del secolo XVIII lord Shaftesbury deplora amaramente il suo stile barbaro e il suo spirito fuori moda. Infine Pope rimpiange il fatto che Shakespeare abbia creato per il popolo, senza curarsi di piacere agli spettatori di «livello superiore». Soltanto dall'epoca di Garrick si riprese a recitare integralmente Shakespeare sulla scena inglese [cioè senza tagli né rimaneggiamenti].

Sarebbe ridicolo affermare che Guizot abbia enumerato tutte le condizioni storiche che determinarono la comparsa dei drammi di Shakespeare. Chi fosse in grado di stendere un simile elenco potrebbe anche dettare alla storia delle ricette per la produzione di scrittori di genio. Ma è indubbio che Guizot seguisse nelle sue ricerche una strada assolutamente giusta e che la storia spiega queste faccende molto meglio di quanto possa farlo «l'idea assoluta». Se Guizot avesse seguito a lavorare in questo campo o se i critici successivi si fossero meglio impadroniti del suo punto di vista, oggi disporremmo certamente di molto materiale ottimamente elaborato per la storia universale della letteratura. Ma una coerente applicazione delle idee di Guizot divenne ben presto moralmente impossibile per gli ideologi della borghesia.

Già fin dal 1830 l'alta borghesia occupa una posizione dominante in Francia. La sua lotta contro la nobiltà è ormai conclusa: il nemico un tempo così terribile è ora vinto e stremato; da questo momento non sono più da temere duri colpi da quella parte. Ma, ahimè!, la felicità su questa terra non è stabile. La ricca borghesia non ha fatto neppure in tempo a sbarazzarsi di un nemico, quand'ecco che già un altro muove contro di essa dal lato opposto. Gli operai e la piccola borghesia, che pure avevano preso parte così energicamente alla lotta contro l'antico regime, ma che erano rimasti come prima in una difficile situazione economica ed erano privi dei diritti politici, cominciarono ad avanzare nei confronti della recente alleata delle pretese che essa in parte non voleva e in parte non poteva assolutamente soddisfare senza suicidarsi. Ebbe così inizio una nova lotta nel corso della quale la ricca borghesia dovette assumere una posizione difensiva. Ma è noto che le posizioni difensive non favoriscono lo sviluppo dell'amore per la verità nelle classi e nei ceti sociali che vi si arroccano. «Vivere in mezzo ai propri concittadini come in mezzo ai nemici, considerare il proprio popolo come un nemico e combattere contro di esso giocando d'astuzia e celando la propria ostilità ricoprendola di vari veli più o meno artificiosi», ciò significa dire addio una volta per tutte a ogni nobile impulso, amare non ciò che è vero ma ciò che è utile, e definire il bene con quella formula che – a quanto si dice – venne enunciata da un selvaggio a un missionario: bene è quanto riesco a derubare qualcuno, male quando qualcuno deruba me.

I dotti rappresentanti della borghesia francese, nelle loro ricerche dedicate ai problemi sociali, cominciarono a chiacchierare molto volentieri e molto diffusamente del fatto che le orecchie non crescono mai più alte della fronte, e che i poveri si sarebbero dimostrati persone ispirate da un'altra moralità solo a condizione che dimenticassero la loro disgraziata posizione, permettendo tranquillamente d'arricchirsi a coloro a cui il destino ne aveva dato la possibilità. Qualsiasi allusione alla lotta tra le forze sociali cominciò allora a essere considerata sconveniente nell'ambiente borghese, così come sarebbe stata considerata sconveniente vent'anni prima nell'ambiente aristocratico. E quello stesso Guizot cominciò ora a leggere delle prediche sul tema opposto. In particolar modo egli prese a diffondersi su questo argomento dopo il 1848, che aveva incusso una tale paura nelle «classi medie» a lui così care.

Dal momento che il precedente modo di vedere era diventato praticamente indesiderabile e inaccettabile per la ricca borghesia, non c'è da stupirsi che i suoi ideologi si siano dimostrati sempre più riluttanti a farlo proprio e ad applicarlo anche in teoria. A poco a poco si dimenticarono completamente del fatto che i loro predecessori, in un'epoca ancora recente, s'erano attenuti con grande successo a quel modo di vedere. Se ne dimenticarono e anzi si convinsero che quel modo di vedere fosse invenzione dei malvagi sovvertitori delle fondamenta borghesi con il disgustoso fine di sommuovere la massa credulona e ignorante e nuocere alla gente perbene. Nelle loro ricerche sulla storia dell'arte non cessarono di ripetere che l'arte è il riflesso di esigenze e gusti sociali; ma ormai capitava loro di rado di ricordarsi del fatto che la società è composta di varie classi, le cui esigenze e gusti debbono necessariamente muoversi in connessione con i mutamenti intervenuti nei rapporti sociali. E anche questi casi si verificavano soltanto quando si trattava di fenomeni che si riferivano alla lotta del terzo stato contro l'*ancien régime*; allo stesso modo i vecchi ricordano la loro infanzia e la loro giovinezza, ma si dimenticano di quel che è successo il giorno prima, e non sono neppure capaci di cogliere il senso evidente di ciò che si svolge sotto i loro occhi nel presente: hanno occhi e quasi non vedono, hanno orecchie e ci sentono appena ...

La piccola borghesia e la classe lavoratrice furono poste dagli avvenimenti del 1830 in una situazione completamente diversa rispetto all'imparziale verità teorica. L'odio per i «privilegi» determinò in esse l'aspirazione alla giustizia, e l'indignazione contro l'ipocrisia della ricca borghesia le induceva ad amare la verità prescindendo da qualsiasi considerazione pratica. Nel periodo compreso tra il 1830 e il 1848 la piccola borghesia francese ha generato un'enorme quantità di talenti d'ogni genere, e le questioni relative all'arte e alla letteratura assunsero un immenso significato agli occhi della sua parte più colta. Nello stesso periodo i suoi ideologi fecero moltissimo per l'estetica scientifica. La posizione indefinita della loro classe [o, per meglio dire, del loro ceto sociale] tra la ricca borghesia e il proletariato non permetteva loro di considerare i rapporti tra le varie classi con la stessa chiarezza dimostrata in quel torno di tempo da Guizot e dai suoi seguaci. Essi avrebbero voluto porsi al di sopra delle classi, trasformando i problemi della vita sociale e della scienza nel regno nebuloso delle astrazioni. Di un conflitto tra gli elementi sociali queste persone, molte delle quali erano entusiaste seguaci delle dottrine del socialismo e del comunismo utopistico, non volevano nemmeno sentirne parlare. E' chiaro che non potevano capire la colossale importanza scientifica del punto di vista fermamente adottato da Guizot nel suo *Saggio su Shakespeare*. Quanto al proletariato ... non aveva tempo d'occuparsi di estetica.

V

In tal modo la teoria dell'arte, per delle ragioni – si può dire – completamente indipendenti da essa, non realizzò neppure lontanamente tutto ciò che aveva promesso negli anni venti del secolo attuale. Tuttavia ciò che riuscì comunque a realizzare era già abbastanza per dimostrare l'inutilità dell'estetica degli idealisti assoluti. Dimenticando gli urti e gli attriti tra i vari elementi e strati sociali, i teorici dell'arte chiusero gli occhi su un fattore straordinariamente importante che è in grado di spiegare molti aspetti della storia di tutte le ideologie in generale. Si privarono così della possibilità di comprendere molti tratti particolari della storia dell'arte, comprensione che è indispensabile per liberarsi dallo schematismo e dall'astrazione nella teoria. Tuttavia non desistettero dall'attenersi a una giusta teoria. Nessuno infatti dubitava del fatto che la storia dell'arte si spiegasse attraverso la storia della società, e

alcuni – Taine, per esempio – svilupparono questa idea con notevole talento. Una tale idea è insufficiente per una completa comprensione della storia dell'arte; tuttavia è già del tutto sufficiente per permettere di dimenticarsi completamente dell'idea assoluta occupandosi di storia dell'arte.

Prendiamo il suddetto esempio della storia della pittura francese. Perché la scuola di Boucher lascia il posto a quella di David e questa ai romantici? «Doveva essere così per le leggi dello sviluppo dell'idea assoluta», ci direbbe il sig. Volynsky. Ma non attendiamoci niente di sensato da Nazareth, non ascoltiamo il sig. Volynsky, ma tentiamo di risolvere la questione con l'aiuto della teoria che stiamo definendo. Potrebbe esservi capitato di leggere lo studio su Boucher nel primo volume dell'interessante lavoro dei fratelli Goncourt, *L'arte del diciottesimo secolo*. In tal caso ricordereste come vi si spiega la comparsa di questo pittore.

«Né il grande secolo [il secolo di Luigi XIV], né il grande re [sempre Luigi XIV] amavano la verità nell'arte. Il patrocinio che proveniva da Versailles e l'applauso dell'opinione pubblica alla letteratura, alla pittura, alla scultura, all'architettura, in breve a tutte le grandi menti e i talenti, perseguivano falsa grandezza e nobiltà convenzionale ... la società francese presumeva che questa falsa grandezza fosse l'ideale assoluto dell'arte, la suprema legge dell'estetica ...

«Quando al secolo di Luigi XIV successe quello di Luigi XV, e la magnificenza francese lasciò il posto alla galanteria francese, quando le persone e le cose attorno alla monarchia più umana divennero più superficiali, l'ideale dell'arte restò falso e convenzionale, ma si trasformò da magnifico in elegante. L'eleganza raffinata e la passione per i piaceri sensuali si diffusero ovunque». In quel momento apparve Boucher. «Il piacere sensuale – è questo l'ideale, tutta l'anima della pittura – la Venere che sogna Boucher e che dipinge è una Venere puramente fisica»¹⁷.

Si deve aggiungere che la Venere di Boucher non è soltanto «una Venere sensuale». Oggi vengono dipinte molte «Veneri sensuali» anche per soddisfare il sentimento «estetico» degli intemperanti della ricca borghesia sazia di vita. Ma la Venere di Boucher è molto più elegante, è una donna civettuola del XVIII secolo, che sa molto bene come vivere per il piacere ma che conosce anche come comportarsi secondo tutte le regole raffinate di quel periodo raffinato. Naturalmente non venne portata sull'Olimpo, ma non crebbe neanche in un negozio di alimentari. Così Boucher non esprime solo le aspirazioni sensuali: esprime quelle dell'*elegante nobiltà francese*, che nel XVIII secolo era molto più superficiale ed assolutamente incapace d'essere mossa dalla fredda maestosità regnante nei giorni di Luigi XIV, l'età d'oro del vecchio regime. Così la pittura di Boucher è un'espressione di un certo periodo nella storia della società francese, per essere più precisi, nella storia degli stati superiori in Francia.

Come crescevano la forza, la consapevolezza del terzo stato e la sua insoddisfazione per l'ordine esistente, cresceva anche la sua ostilità verso la nobiltà e il clero. E anche se, ovviamente, i ricchi finanziari avevano assimilato in larga misura la depravazione delle classi superiori e la loro passione per la «Venere sensuale», la sezione più sana e più calda della borghesia guardava con disprezzo i costumi dissoluti della nobiltà e predicava ardentemente la «virtù». Ammettiamo che anche in molte opere dei «filosofi» più progressisti a volte questa virtù mostrava una mancanza di gusto borghese e, in larga misura, mancanza di contenuto. Ma si possono ascoltare in essa note diverse, davvero coraggiose che progressivamente si rafforzano. Descrizioni delle gioie sulla vita familiare e sermoni sul rispetto della proprietà altrui lasciano il posto agli elogi dei sentimenti del cittadino sempre pronto a sacrificare il suo benessere personale nell'interesse della sua terra sofferente. In questo momento

17 *L'arte del diciottesimo secolo*, vol. I, terza parte, Parigi 1880, pp. 135-36 e 145.

anche il culto dei grandi saggi dell'antichità divenne particolarmente diffuso e consolidato. I giovani leggevano avidamente Plutarco, studiavano diligentemente la «virtù» dei loro eroi.

Chiunque abbia letto i famosi *Salons* di Diderot sa quanto questo brillante rappresentante del terzo stato odiasse Boucher. E' comprensibile. Se Boucher esprimeva i gusti delle classi superiori corrotte non poteva appellarsi a coloro che odiavano la nobiltà, i suoi gusti e in particolare la sua corruzione. Il corso dello sviluppo sociale in Francia era destinato inevitabilmente a produrre una forte reazione contro Boucher che dipinse Veneri e grazie, pastori e pastorelle che erano le stesse grazie, solo vestite [mezze vestite] in qualcosa di simile ad abiti. Queste Veneri, grazie, pastori e pastorelle divennero così ripugnanti alla parte della società francese che sognava gli eroi di Plutarco, che l'odio e il disprezzo per il «sistema assurdo e mostruoso di Boucher» continuò anche nel XIX secolo, quando lo si poteva considerare con maggiore tolleranza¹⁸. In completo accordo con il generale cambiamento di gusto, apparve nella pittura l'imitazione degli *Antichi*, sia nel disegno che nella composizione delle immagini, il cui contenuto era ovviamente mutuato dalla vita dei grandi personaggi dell'antichità. Al posto di Venere e Diana comparvero i fratelli Orazio, Belisario ecc.

Nacque così la scuola di David.

«In David – dice Clement – non c'è assenza d'immaginazione, la principale facoltà dell'artista. Ne era fortemente dotato, ma nel suo caso era deliberatamente soppressa dalla volontà, le sue notti erano dominate dallo spirito del sistema. L'intelligenza, la razionalità, o piuttosto il pregiudizio, assunsero un ruolo che non gli apparteneva affatto, prevalendo sull'ispirazione e il sentimento»¹⁹.

Una forte immaginazione repressa da una volontà ancora più forte, l'impulso dell'innovatore governato dalla ragione che aderisce fermamente al «sistema» - Cos'è questa se non la psicologia del giacobino? Probabilmente molti amici di David nella Convenzione dividevano le stesse qualità. Napoleone era ben consapevole del significato degli interessi antiquati della nuova scuola di pittura, quando consigliò David di rinunciarvi e di dedicarsi al ritratto dei soggetti «moderni». Ma poi la bufera rivoluzionaria si calmò; la società «salvata» dal colpo di stato del 18 Brumaio²⁰ ritornò alla prosa pacifica della vita quotidiana e anche il suo «salvatore» mostrò uno spirito eccessivamente militante, il tuono ora non rombava a Parigi ma in qualche posto lontano, sui campi di Austerlitz ed Eylau. A Parigi la vita era relativamente pacifica, e poiché tutte le esigenze economiche essenziali del precedente terzo stato erano state soddisfatte, esso non sognava più la rivoluzione ma la temeva. Se i suoi artisti continuavano ancora a ritrarre i grandi saggi dell'antichità, questi non suscitavano più nelle persone²¹ i sentimenti precedenti al 1789.

Ora il ritratto di questi saggi era diventato una routine, emanavano una convenzionalità non inferiore a quella delle scene bucoliche di Boucher. Se la ragione continuava a dominare l'immaginazione come in precedenza nella scuola di David, ora però non serviva più alcun «sistema» d'idee progressiste preconcepite, ma coesisteva pacificamente con ciò che la circondava, e talvolta non era neanche contraria a cedere un paio d'inchini al vecchio regime. Da innovatrice era diventata conservatrice. Ciò rese la sua posizione insicura. La società necessitava solo di fare un nuovo importante passo nel suo sviluppo e di produrre una nuova falange di innovatori per i quali l'*immaginazione* si rivoltasse contro la *ragione* dei protettori, e negli artisti infetti dallo spirito dei tempi nuovi scoprisse qualcosa che nessuno aveva notato prima, cioè che i disegni artistici di David e della sua scuola non

18 Vedi *Gericault, studio biografico e critico*, di Ch. Clement, Parigi 1868, p. 243.

19 *Op. cit.*, Introduzione, p. 4.

20 N.r. Il colpo di stato del 9 novembre 1790 che stabilì la dittatura di Napoleone I.

21 Le eccezioni erano estremamente rare e non possono essere considerate.

soddisfacevano molti degli «eterni» requisiti dell'arte²².

Sorse così la scuola romantica di pittura. Non ci soffermeremo su di essa, ma chiediamo al lettore: non abbiamo fatto bene a dimenticare per un po' l'esistenza dell'«idea assoluta»? Confidiamo che ciò non abbia causato nessun inconveniente. Crediamo che se il lettore può rimproverarci di qualcosa, è quanto segue:

«In effetti non siete andato oltre la superficie dei fenomeni», forse direbbe. «E' vero che il corso dello sviluppo dell'arte è determinato dal corso dello sviluppo della vita sociale, ma non vi siete preso il disturbo di dire ciò che a sua volta determina lo sviluppo della vita sociale. In tal caso correte in ogni istante il rischio di ritornare ancora una volta all'idealismo in estetica, certo non all'idealismo predicato da Schelling e Hegel ma a quello di Buckle e simili, che consideravano lo sviluppo delle idee come la molla del movimento storico. Una volta adottato il punto di vista di questo idealismo, non sarete più in grado di uscire dal circolo vizioso: la storia dell'arte e in generale dell'attività spirituale dell'uomo è determinata dalla storia dello sviluppo sociale, ma le fonti dello sviluppo sociale sono radicate nell'attività spirituale dell'uomo. Se non volete lasciar nulla di non detto, dovete lasciare da parte ogni allegoria e ipotesi vuota e dare una risposta diretta alla mia domanda».

Saremmo grati se il lettore ci si rivolgesse in questi termini, e lo saremmo altrettanto di rispondere alla sua ipotetica domanda fino a stupirci come le oche. Ma perché dovremmo stupirci? Rispondiamo come possiamo e lasciamo che gli uccelli stupidi schiamazzino a loro comodo. Lo sviluppo della società è determinato in ultima analisi dallo sviluppo della sua economia, comunque non ne segue affatto che dovremmo interessarci solo del «filo economico», come disse una volta il riverito sociologo N.K. Mikhailovsky.

VI

Lo sappiamo già: un'autentica critica letteraria dev'essere competente nella valutazione di idee poetiche che hanno sempre una natura astratta. Così dice il sig. Volynsky. A pagina 214 del suo libro, quest'autentico critico letterario rimprovera Dobrolyubov per il fatto che la sua «analisi non penetra mai profondamente nell'argomento dell'opera, per scoprire qualche principio psicologico generale o illuminare mediante una determinata concezione filosofica i complessi procedimenti della concezione umana». Disgraziatamente lo stesso sig. Volynsky non ci ha dimostrato neanche una volta, con qualche esempio concreto, cosa effettivamente significhi valutare un'idea poetica, o illuminare mediante una concezione filosofica il processo che si svolge nella testa dell'artista; gli attacchi isterici da cui è colto ogni tanto naturalmente non illuminano proprio nulla, a parte certi «processi» che interessano il suo sistema nervoso. Pertanto, volenti o nolenti, tocca rivolgerci di nuovo all'«uomo che ha concepito l'eternità»²³.

In che consiste l'idea dell'*Antigone* di Sofocle? Nello scontro tra il diritto familiare e il diritto statale, risponde Hegel; il rappresentante del primo è Antigone e quello del secondo è Creonte. Antigone

22 In altre parole la pittura di David – la linea, il colore, la composizione - allietava quelle generazioni che *l'associava a una serie d'idee*, e sembrava insoddisfacente e perfino decisamente sgradevole a quelle generazioni per le quali *grazie al corso continuo dello sviluppo sociale* essa, questa pittura, era associata ad altre idee e concezioni. Si può dire lo stesso di ogni scuola artistica che abbia svolto un ruolo importante e sia stata in seguito costretta al ritiro dalla reazione.

23 N.r. Così è definito Hegel dal sig. Volynsky.

muore vittima di questo conflitto così vasto. La concezione di Hegel ci è molto più comprensibile delle prediche del sig. Volynsky; ne prendiamo nota e andiamo avanti. Ci chiediamo se la concezione di Hegel possa considerarsi equivalente alla «scoperta di qualche principio psicologico generale».

«No – ci risponderebbe Hegel – non credete al sig. Volynsky se si metterà a dire che – secondo la mia filosofia – illuminare il processo creativo dell'artista mediante una concezione filosofica significa fare della psicologia. Voi sapete che in generale la psicologia non gode del mio favore. Illuminare un'opera d'arte alla luce della filosofia significa comprenderla come espressione di uno di quei principi dal cui conflitto, dalla cui *contraddizione* risulta condizionata l'evoluzione della storia universale. *I processi psicologici* che si svolgono nell'anima dell'individuo m'interessano solo come espressione del *generale*, solo come riflesso del *processo di sviluppo dell'idea assoluta*».

Il lettore sa già che il nostro punto di vista è diametralmente opposto a quello idealistico. Cionondimeno è con il massimo piacere che qui ci richiamiamo a Hegel. Nelle sue idee sull'arte c'è generalmente molto di vero; solo che la verità in esse – secondo la nota espressione – sta a testa in giù e bisogna esser capaci di rimetterla sulle sue gambe. Se abbiamo considerato l'*Antigone* – sulla scorta di Hegel – come un'espressione artistica della lotta tra due principi giuridici, anche senza l'aiuto di Hegel saremo in grado di considerare, per esempio, il *Matrimonio di Figaro* di Beaumarchais come espressione della lotta del terzo stato contro l'antico regime. E appena avremo imparato a spiegare le opere d'arte alla luce di una *tale* filosofia, non ci sarà nessun bisogno dell'idea assoluta, mentre d'altra parte sarà assolutamente indispensabile riconoscere che chi non si rende chiaramente conto di questa lotta, il cui multi secolare e multiforme processo costituisce la storia, non può evidentemente essere un critico d'arte cosciente.

Considerando il *Matrimonio di Figaro* come espressione della lotta del terzo stato contro l'antico regime, naturalmente non chiuderemo gli occhi sul problema di *come* questa lotta sia stata espressa, e cioè di come l'artista abbia svolto il suo compito. Il contenuto di un'opera d'arte è costituito da una certa idea generale o astratta [come dice il sig. Volynsky, dimenticando la terminologia dell'«uomo che ha concepito l'eternità»]. Ma dove quest'idea appaia sotto la sua forma «astratta» non c'è affatto creatività artistica. L'artista deve *individualizzare* quell'elemento generale che costituisce il contenuto della sua opera. Una volta che abbiamo a che fare con *l'individuo*, ecco che ci troviamo di fronte a *determinati processi psicologici*, e in questo caso l'indagine psicologica non soltanto non è fuori luogo ma, al contrario, è assolutamente obbligatoria e perfino straordinariamente istruttiva. La psicologia di determinati personaggi assume però ai nostri occhi una straordinaria importanza proprio perché è la psicologia d'interi classi sociali o perlomeno di interi strati sociali, di conseguenza i processi che si svolgono nell'animo di singoli individui costituiscono il riflesso di un movimento storico.

Forse il sig. Volynsky s'arrabbierà con noi e ci accuserà di utilitarismo, magari ci dirà che ci avviciniamo a rapidi passi al punto di vista della critica impegnata, da lui così odiata. Ma dai suoi colpi ci difenderemo riparandoci dietro le spalle dell'«uomo che ha concepito l'eternità», lasciando che il sig. Volynsky se la veda con lo stesso Hegel. Questi avrebbe probabilmente dimostrato il più grande disprezzo verso i nostri grandi e piccoli talenti che ci promettono una «nuova bellezza» e intanto a volte non sanno nemmeno cavarsela con la vecchia. Egli avrebbe certo affermato che nelle loro opere è assente ogni contenuto di una qualche importanza, quel contenuto così rilevante ai suoi occhi. E' noto, per esempio, che egli considerava con una certa malevolenza i cantori di sentimenti amorosi e brontolava spesso e volentieri contro i poeti che consideravano cosa della massima importanza il fatto che lui amasse lei e questa a sua volta amasse lui, tanto che per lei non esisteva nessun altro al

mondo, e così via. In generale, la poesia che raccontava che «una pecorella si era smarrita, una fanciulla si era innamorata» non aveva ai suoi occhi un contenuto importante. Rimproveri di questo genere certo non sarebbero riusciti graditi ai nostri partigiani dell'arte per l'arte, che vi avrebbero scorto una certa tendenza per la critica impegnata, e il sig. Volynsky avrebbe perfino rischiato una crisi isterica se si fosse dimenticato anche per un solo istante che chi brontola in questo caso è Hegel, e non un qualsiasi «fischiatore»²⁴. In generale ci sembra che il sig. Volynsky, dichiarandosi idealista, non sia pienamente consapevole della quantità di pensieri eretici che si possono trovare nei diciotto tomi delle opere di Hegel.

Per non irritare il nostro «autentico» critico dobbiamo dire francamente qual è la critica che preferiamo: la critica filosofica o quella impegnata. Ma il guaio sta nel fatto che questo non possiamo dirlo, giacché pensiamo che *una critica autenticamente filosofica sia allo stesso tempo anche un'autentica critica impegnata*. Ci spieghiamo subito, prima però vogliamo fare una piccola osservazione sulla terminologia. Abbiamo definito *filosofica* la critica di un certo tipo unicamente perché così ha creduto d'esprimersi il sig. Volynsky, ed esponendo il nostro pensiero non volevamo correre il rischio di renderlo oscuro ricorrendo a una diversa terminologia. Ma in realtà siamo convinti che, allo stato attuale delle nostre conoscenze, possiamo già permetterci il lusso di sostituire la vecchia critica filosofica e l'estetica in generale con una critica e un'estetica *scientifica*. L'estetica scientifica non impone all'arte nessun precetto; non le dice: tu devi attenerti a queste regole e a questi procedimenti. Si limita a osservare *in qual modo sorgono* le varie regole e procedimenti artistici che predominano nelle varie epoche storiche. Essa non proclama le *eterno regole dell'arte*; si sforza invece di studiare *quelle eterno leggi dalla cui azione è condizionata l'evoluzione storica dell'arte stessa*. Essa non dice: «la tragedia classica francese è buona, mentre il dramma romantico non vale nulla». Per essa tutto è buono a suo tempo; non è favorevole per partito preso ad alcune scuole artistiche più che ad altre; e se anche [come vedremo più oltre] essa dimostra certe preferenze, perlomeno non pretende di giustificarle richiamandosi alle leggi eterno dell'arte. In una parola, essa è oggettiva come la fisica, e proprio per questo estranea ad ogni metafisica. Questa critica oggettiva – diciamo noi – diventa appunto impegnata proprio nella misura in cui è autenticamente scientifica.

Per chiarire il nostro pensiero torniamo a Guizot, il quale ha dichiarato che il «sistema classico» è una creazione delle classi superiori della società francese. Immaginatevi che egli nel suo saggio non si sia limitato a osservazioni e indicazioni isolate, bensì, dopo aver caratterizzato dettagliatamente la convenzionalità che regnava nei costumi dell'aristocrazia, abbia dimostrato in modo particolareggiato allo stesso tempo quale era il terreno sociale da cui scaturiva, e quale grado di sottomissione del terzo stato essa comportava. Immaginatevi anche che egli abbia scritto tutto questo in modo assolutamente oggettivo, come un monaco invecchiato nel suo monastero, il quale

Considera sereno i giusti e i colpevoli,
Registrando indifferente il bene e il male,
Senza conoscere pietà né collera ...²⁵

Immaginatevi infine che questa oggettiva narrazione critica venga letta da un uomo che appartenga alla borghesia. Se quest'uomo non sarà completamente indifferente ai destini storici della propria classe, avvertirà senza dubbio nel suo animo una certa ostilità verso quel tipo di regime nel quale la nobiltà e il clero potevano tranquillamente coltivare le «buone maniere» standosene seduti in groppa

24 N.r. Così, dal nome del giornale satirico degli anni sessanta «Il fischiatore», si era soliti chiamare tutti coloro che attaccavano a fondo i pregiudizi sociali comunemente accettati dai benpensanti.

25 N.r. Parole di Grigorij, dal *Boris Godunov* di Pushkin.

al *terzo stato*. E dato che questo studio di Guizot apparve proprio nell'epoca in cui era giunta al culmine della violenza l'ultima lotta tra il vecchio regime e la nuova società borghese, siamo in grado d'affermare che esso ebbe una considerevole importanza pubblicistica, e sarebbe stata anche maggiore se l'autore si fosse soffermato più a lungo sul legame storico causale che intercorre tra l'antico regime e il «sistema classico». In questo caso una tale ricerca storico-letteraria avrebbe potuto facilmente rivelarsi come l'ardente appello di un pubblicista, senza cessare neanche per un istante di rispondere alle più severe esigenze scientifiche e magari anche contro la volontà dello stesso autore.

«Il poeta, anche quando insegna la sopportazione, inasprisce sempre le piaghe del cuore, giacché egli lo scuote sempre con forza», ha detto Foscolo. Della critica scientifica si può dire che quanto più chiaramente sottolinea il male sociale, tanto più obiettiva è la sua analisi, e cioè essa rappresenta questo male con tanta più chiarezza e rilievo. Sugerire alla critica di non confondersi con la pubblicistica è altrettanto inutile quanto proclamare le leggi «eterne» dell'arte. Se anche vi si ascolta, ciò accade solo per qualche tempo, e ciò solo fino al momento in cui, sotto l'influsso dell'evoluzione sociale, non muteranno i gusti predominanti e non verranno scoperte nuove «eterne» leggi dell'arte. Il nostro nemico della critica pubblicistica o impegnata, il sig. Volynsky, evidentemente non sospetta nemmeno che vi siano state delle epoche in cui non soltanto la critica, ma anche la stessa *creazione artistica* erano completamente pervase di spirito pubblicistico. Forse che anche il freddo sfarzo e la stessa regale *grandeur* a cui s'ispira l'arte del secolo di Luigi XIV non sono in parte pubblicistica? Forse che esse non sono state coscientemente introdotte nella creazione artistica proprio per nobilitare una certa concezione politica? Non vi è forse un elemento d'impegno politico nei quadri di David o nel cosiddetto dramma borghese? Certo che c'è, anzi – se volete – ce n'è anche troppo. Ma cosa volete farci? Se esistono delle leggi artistiche veramente eterne, esse sono appunto quelle in forza delle quali, in determinate epoche storiche, la pubblicistica invade irresistibilmente il campo della creazione artistica e vi si accampa come se si trovasse a casa propria.

Si può dire la stessa cosa per la critica. In tutte le epoche in cui la società attraversa una fase di transizione, la critica si compenetra dello spirito della pubblicistica, e in parte diventa direttamente pubblicistica impegnata. E' questa una cosa buona o cattiva? *C'est selon!* L'importante è che ciò sia inevitabile e che contro una simile malattia nessuno ancora è stato capace di trovare un rimedio efficace. Un momento, un momento! Ci siamo sbagliati: un rimedio esiste! Consiste proprio nel diffondere una giusta visione della critica scientifica. Chi abbia compreso la grande forza sociale propria di questa critica, certo non vorrà mai più rivolgersi all'arma della critica «impegnata» tra virgolette, così come chi avrà conosciuto l'efficacia di un fucile a ripetizione non tornerà certo all'arco primitivo.

Vi ricordate l'articolo di Pisarev intitolato «*Acqua stagnante*»? In questo caso ci troviamo di fronte a una critica impegnata nel senso più pieno della parola. Sebbene sotto il titolo dell'articolo si possa leggere tra parentesi: *Le opere di A.F. Pisemskij*, ecc., nell'articolo si parla soltanto di passaggio delle opere di Pisemskij, cosa di cui, del resto, l'autore stesso informa il lettore fin dalle prime righe. In generale nell'articolo si parla della nostra arretratezza, della nostra mancanza di personalità e di opinioni proprie, della nostra inerzia, dei nostri pregiudizi, del carattere barbarico dei nostri rapporti familiari, dell'asservimento della donna e così via. Tutte queste nostre qualità negative vengono considerate come diretto risultato del nostro scarso sviluppo intellettuale, contro il quale è diretta l'appassionata filippica dell'autore. In una parola, qui – come in tutte le sue opere – Pisarev vede le cose da un punto di vista che i tedeschi chiamano *illuministico*, punto di vista da cui si può scorgere soltanto l'astratta contrapposizione tra verità ed errore, tra scienza e ignoranza, tra arretratezza e

sviluppo intellettuale.

Non si può negare che Pisarev fustighi in maniera ammirevole la nostra arretrata società, ma la sua predica infiammata, condannando l'ignoranza e bollando la grettezza del ceto mercantile, non ci indica nessun modo efficace di *lottare contro di essi*. Dire: studiate, educatevi!, è lo stesso che invocare: pentitevi, fratelli! Il tempo passa, e noi continuiamo a pentirci piuttosto male. Evidentemente devono esistere certe cause generali sia del nostro scarso sviluppo, che della nostra scarsa tendenza a pentirci. Finché non saranno state scoperte e indicate chiaramente queste cause generali, è chiaro che la predicazione della scienza non porterà quei frutti che essa sarebbe invece in grado di produrre. E lo stesso predicatore, volente o meno, sarà pieno di dubbi. Sembra difficile credere nella virtù taumaturgica della scienza più ardentemente di quanto vi credesse Pisarev; sembra difficile immaginarsi un tipo più adatto alla lotta contro la grettezza del ceto mercantile e contro i pregiudizi di quel che fosse Bazarov²⁶, nel quale – stando alle parole di Pisarev – c'è la *scienza* e la *volontà*. Eppure come intende Pisarev l'attività che si offre a Bazarov? Rileggete la conclusione dell'articolo *Bazarov* ed essa vi colpirà per il tono mesto e disperato:

«Ma per i Bazarov la vita non è certo facile a questo mondo, per quanto loro cantino e fischiettino. Non vi è per loro né attività né amore, e quindi non vi è neppure piacere. Soffrire non sanno, e certo non si metteranno a piagnucolare; talora sentono soltanto che la vita è vuota, noiosa, incolore e assurda».

Ma perché per loro non vi è attività? Sempre per il fatto che ormai è così schiacciante la forza della nostra arretratezza, della nostra mancanza di personalità e di opinioni proprie, della nostra inerzia e di tutte le altre nostre qualità negative che eccitano così spesso l'eloquente sdegno di Pisarev. Finché queste qualità non saranno comprese come «categorie storiche», finché non verranno spiegate come *fenomeni transitori*, finché il loro *insorgere* - così come la loro futura *sparizione* - non verranno collegati all'evoluzione storica dei nostri rapporti sociali, fino a quel momento esse dovranno necessariamente apparire come una qualche forza invincibile, una qualche realtà insormontabile, una specie d'indistruttibile «cosa in sé» che Bazarov - nonostante tutte le sue conoscenze e la sua ferma volontà - non è in grado d'affrontare. Ecco perché gli tocca voltare le spalle all'ambiente sociale che lo circonda e cercare salvezza in un «laboratorio».

Anche i «filosofi» francesi del XVIII secolo, credevano ardentemente nella forza della ragione, ma dovettero giungere più di una volta all'amara conclusione che la vita è vuota, noiosa, incolore e assurda, e che a un uomo che pensa non si offre nessuna attività. In generale non bisogna dimenticare che in tutti gli «illuministi» [*aufklärer*, come dicono i tedeschi] la ferma fede nella forza della ragione s'accompagnava con una fede altrettanto ferma nella forza dell'ignoranza, cosicché il loro umore era sottoposto a continui cambiamenti a seconda del tipo di fede che in loro prendeva temporaneamente il sopravvento. E così la forza e l'azione della critica militante di Pisarev dovevano necessariamente indebolirsi in conseguenza del punto di vista da lui adottato. Attenendosi a un tale punto di vista era possibile scrivere un ardente atto d'accusa contro l'ignoranza e la grettezza, ma non era possibile indicare quelle fatali forze sociali incomparabilmente più possenti di qualsiasi ignoranza e di qualsiasi grettezza, forze che, agendo allo stesso modo degli elementi naturali, preparano al contempo il terreno per il lavoro nobile e intelligente degli uomini dotati di buona volontà e di autentiche conoscenze. Se invece di quel suo ardente articolo intitolato *Acqua stagnante* Pisarev avesse scritto un'analisi assolutamente pacata e perfino fredda del racconto di Pisenskij intitolato *Il materasso*, presentando questo racconto come la rappresentazione dei lati oscuri di un modo di vita

26 N.r. Si tratta del protagonista del romanzo di Turgenev *Padri e figli*.

già sconfitto dalla storia [*Acqua stagnante* è stato pubblicato nell'ottobre del 1861], certo il suo pacato discorso avrebbe agito in maniera più incoraggiante sui lettori che non dei semplici attacchi, seppure scritti con talento, contro la debolezza di carattere e la stupidità.

Ma in questo caso – obietterà il lettore – Pisarev avrebbe dovuto mutare totalmente il carattere della sua attività letteraria e affrontare delle ricerche sociologiche. E' giusto, rispondiamo. Ai tempi di Pisarev per uno scrittore *russo* era impossibile adottare il punto di vista da noi indicato, non avendo preventivamente risolto con la propria *intelligenza* tutta una serie di problemi sociologici fondamentali. Chiunque intenda impegnarsi a cercare la soluzione dovrebbe rinunciare completamente all'attività di critico letterario. Ma non abbiamo intenzione d'accusare Pisarev; noi diciamo soltanto che oggi parrebbe strano dedicarsi al genere di critica a cui egli dovette dedicarsi per le particolari circostanze in cui si trovò a vivere. *Oggi* è possibile una critica letteraria scientifica perché oggi sono stati ormai fissati alcuni indispensabili prolegomeni di scienza sociale. E una volta diventata possibile una critica scientifica, la critica militante – intesa come qualcosa di distinto e d'indipendente dalla prima – diventa un ridicolo arcaismo. Ecco tutto quello che volevamo dire.

Fino a ora abbiamo supposto che gli studiosi che si occupano di critica scientifica debbano e possano restare, nei loro scritti, freddi come il marmo e impassibili come un monaco invecchiato nel suo monastero. Ma una tale supposizione è in realtà superflua. Se la critica scientifica considera la storia dell'arte come risultato dell'evoluzione sociale, le è anche chiaro che essa stessa è un frutto di tale evoluzione. Se la storia e l'attuale situazione di una determinata classe sociale danno necessariamente origine all'interno di tale classe a certi determinati gusti e preferenze sociali piuttosto che ad altri, è chiaro che anche presso i critici scientifici possono manifestarsi determinati gusti e preferenze, giacché anch'essi sono un frutto della storia. Prendiamo a esempio lo stesso Guizot. Egli è stato un critico scientifico in quanto ha saputo collegare la storia della letteratura con la storia delle classi nella nova società. Indicando l'esistenza di un tale collegamento, ha proclamato una verità pienamente scientifica e *obiettiva*. Ma tale collegamento diventò visibile ai suoi occhi unicamente perché la storia aveva posto la sua classe in un certo rapporto negativo nei confronti dell'antico regime. Se non si fosse determinato questo rapporto negativo – le cui conseguenze storiche sono praticamente innumerevoli – non sarebbe stata scoperta una verità *oggettiva* così importante per la storia della letteratura. Ma proprio perché la scoperta di questa verità era un frutto della storia e degli scontri che in essa si verificavano tra reali forze sociali, tale scoperta doveva essere accompagnata da una certa disposizione soggettiva la quale a sua volta doveva trovare una certa espressione letteraria. Ed effettivamente Guizot non parla soltanto del rapporto tra gusti letterari e regimi sociali. Egli condanna anche alcuni assetti sociali; dimostra che lo scrittore *non deve* sottomettersi ai capricci delle classi superiori della società; consiglia al poeta di non mettere la propria lira al servizio di nessuno, tranne che del «popolo».

La critica scientifica del nostro tempo ha il pieno diritto di venire accostata, sotto questo rapporto, alla critica di Guizot. La differenza sta soltanto nel fatto che l'ulteriore evoluzione storica dell'attuale società ci ha chiarito con più esattezza di quali elementi contrastanti si componeva quel «popolo» in nome del quale Guizot condannava il vecchio regime, e ci ha dimostrato con più chiarezza quale tra questi elementi possedeva un'importanza storica effettivamente progressiva.

INDICE DEI NOMI

Nome	Pagina
Antigone	16
Barazov	2n,19
Beaumarchais	16
Belinsky	1,2,3,4,7,8
Belisario	14
Boucher	9,13,14,15
Buckle	15
Chernyshevsky	1,3n,8n
Clement	14
Creonte	16
Cromwell	10
Dante	9
David	9,13,14,15,18
Delecluzo	9n
Diana	14
Diderot	5n,6,14
Dobrolyubov	1,7,8,16
Dryden	11
Elisabetta I	10,11
Eschilo	8
Famusov	1
Fichte	6
Figaro	16
Filippo II	10
Foscolo	18
Garrick	11
Gericault	9,14n
Godunov	18n
Gogol	1,2n,7
Goncourt	13
Griboyedov	1n
Grigorij	18n
Guizot	10,11,13,17,18,20,21
Hegel	2,3,4,5,6,7,8,9,10,15,16,17
Hugo V.	10
Hume	3n
Huxley	3

Volynsky

Nome	Pagina
Jaques	5
Kirsanov	2
Luigi XIV	13,14,18
Luigi XV	13
Marlinsky	6
Mikhailovsky	15
Miltiade	6
Moloch	3
Nekrasov	8n
Novoie slovo	1
Orazio	14
Pisarev	19,20
Pisenskij	19,20
Plekhanov	1,2n,3n
Plutarco	14
Pope	11
Pushkin	1,18n
Rembrandt	10
Schelling	5,6,15
Schopenhauer	6
Shaftesbury	11
Shakespeare	8,10,11,13
Shvokhnev	2
Sofocle	16
Sovremennik	8n
Staël (Madame de)	10
Svistok	8
Taine	13
Temistocle	6
Turgenev	2n,19n
Uteshitelny	2,6
Van Dyck	10
Venere	13,14
Villemain	10
Virgilio	9
Volynsky	1,2,3,4,5,6,7,8,9,13,16,17,18
Wouwerman	10
Yurkevich	2,3,8