

GEORGI PLEKHANOV

ARTE E VITA SOCIALE
1912

Il saggio che viene proposto è una relazione rifatta che ho presentato in russo a Liegi e a Parigi nel novembre scorso [1912], perciò conserva in un certo grado il carattere di conferenza. Nella seconda parte si esaminano le critiche a me mosse pubblicamente dal sig. Lunaciarsky, a Parigi, circa il criterio del bello. Ritengo utile pubblicare la risposta che a suo tempo diedi oralmente.

Pubblicato nel *Sovremennik*¹ di novembre-dicembre 1912 e di gennaio 1913.

I

La questione del rapporto fra l'arte e la vita sociale ha sempre avuto un ruolo molto importante in tutte le letterature pervenute a un certo grado di sviluppo. Il più delle volte si è cercato e si cerca di risolverla in due sensi diametralmente opposti. Alcuni dicono: non è l'uomo fatto per il sabato, ma il sabato per l'uomo, non è la società fatta per l'artista, ma l'artista per la società. Altri respingono categoricamente quest'opinione. Secondo loro l'arte è un fine in sé; farne un mezzo per raggiungere altri fini a essa estranei, quand'anche si tratti dei fini più nobili, vuol dire sminuire il valore dell'opera d'arte. La prima di queste due opinioni è stata brillantemente espressa nella nostra letteratura progressista degli anni sessanta. Senza parlare di Pisarev, il quale nella sua estrema radicalizzazione ha portato questa tesi quasi alla caricatura, si possono citare Chernyshevsky e Dobrolyubov come i più coerenti difensori di questo punto di vista nella critica d'allora. In uno dei suoi primi articoli di critica, Chernyshevsky scriveva:

«L'arte per l'arte» è ai nostri giorni un'idea così strana come può esserlo la «ricchezza per la ricchezza», la «scienza per la scienza», ecc. Tutte le attività umane devono servire l'uomo se non vogliono restare occupazioni sterili e oziose: la ricchezza esiste per essere utilizzata dall'uomo, la scienza per esserne la guida, anche l'arte deve servire a qualche scopo essenziale e non per un piacere sterile».

Per Chernyshevsky, l'importanza delle arti e in particolare «della più seria di esse», la poesia, è determinata dalla massa di cognizioni che esse diffondono nella società.

«L'arte o per meglio dire la poesia [solo la poesia, perché le altre arti al riguardo fanno pochissimo], diffonde fra la massa dei lettori un'enorme quantità di nozioni e soprattutto la familiarità dei concetti elaborati dalla scienza; di qui la grande importanza della poesia per la vita»².

La stessa idea è espressa nella celebre dissertazione *Il rapporto estetico tra arte e realtà*. Secondo la diciassettesima tesi di questo studio, l'arte non solo riproduce la vita ma la interpreta anche; le opere d'arte hanno molto spesso il valore di un «giudizio sui fenomeni della vita».

1 N.r. *Sovremennik (Il contemporaneo)* – mensile politico letterario pubblicato a San Pietroburgo dal 1911 al 1915.

2 N. Chernyshevsky, *Opere complete*, vol. I, pp. 33-34.

Agli occhi di Chernyshevsky e del suo allievo Dobrolyubov, la missione principale dell'arte consiste per l'appunto nel riprodurre la vita e nel pronunciare giudizi sui fenomeni della vita stessa³. I critici letterari e i teorici dell'arte non sono stati i soli a sostenere questo punto di vista. Non a caso Nekrasov ha chiamato la propria arte «Musa della vendetta e della tristezza»⁴. In una delle sue poesie il cittadino, rivolgendosi al poeta, dice:

*E tu poeta, eletto dagli dei,
Araldo di eterne verità!
Non credere che colui che non ha pane
Sia indegno della tua lira ispirata.
Non credere che gli uomini siano decaduti per sempre:
Dio non è morto nell'anima degli uomini
E i singhiozzi di un cuore credente
Saranno sempre da essa compresi.
Sii cittadino! Servitore dell'arte,
Vivi per il bene del tuo prossimo,
Sottometti il tuo genio al sentimento
Dell'Amore che abbraccia l'universo⁵.*

Con queste parole il cittadino Nekrasov esprimeva la propria concezione del compito dell'arte. In modo assolutamente identico questo compito lo concepivano anche i maestri più eminenti delle arti figurative, per esempio della pittura. Perov e Kramskoj si sforzavano, come Nekrasov, di essere dei «cittadini», servendo l'arte. Come lui, pronunciavano con le loro opere un «giudizio sui fenomeni della vita»⁶. L'opinione opposta circa lo scopo della creazione artistica ha trovato un autorevole difensore nella persona di Pushkin, all'epoca di Nicola I. Tutti conoscono certamente poesie come *La plebe, Al poeta*. Il popolo che esige dal poeta che con i suoi canti egli migliori i costumi della società, si attira da lui una risposta sprezzante, quasi brutale:

*Andatevene via! Al poeta pacifico
Non importa nulla di voi.
Pietrificatevi pure nel vizio,
Non vi ridesterà il suono della lira!
Siete all'anima ostili come tombe ;
Per la vostra ira stolido e bestiale,*

3 Quest'opinione in parte riprende e in parte sviluppa ulteriormente il punto di vista sostenuto da Belinsky negli ultimi anni della sua vita. Nel suo articolo *Sguardo sulla letteratura russa del 1847* egli scrisse: «L'interesse più elevato e più sacrosanto della società risiede nel proprio benessere, ugualmente esteso a tutti i suoi membri. Il cammino che porta a questo benessere è la coscienza, e l'arte può contribuire a svilupparla non meno della scienza. Qui, la scienza e l'arte sono ugualmente indispensabili, la scienza non può rimpiazzare l'arte né l'arte la scienza». Ma è soltanto pronunciando dei «giudizi sui fenomeni della vita» che l'arte può sviluppare la coscienza degli uomini. Così la dissertazione di Chernyshevsky si ricollega con l'ultimo giudizio di Belinsky sulla letteratura russa.

4 N.r. N. Nekrasov chiamò tutta la sua opera letteraria «Musa delle vendette e della tristezza» nella poesia *Taci, Musa della vendetta e della tristezza*.

5 N.r. Dalla poesia di Nekrasov, *Poeta e cittadino*.

6 Una lettera di Kramskoj a V. Stassov [da Mentone, 30 aprile 1884] mostra a qual punto egli sia stato influenzato dalle idee di Belinsky, Gogol, Fedotov, Ivanov, Chernyshevsky, Dobrolyubov, Perov [*Ivan Nikolaevic Kramskoj, la sua vita, il suo epistolario e i suoi articoli estetici e critici*, Pietroburgo 1888, p. 487]. E' necessario, d'altra parte, far notare che i «giudizi sui fenomeni della vita» che s'incontrano negli articoli di critica di Kramskoj, sono lungi dall'aver la chiarezza dei giudizi che troviamo, a esempio, nelle opere di G. Uspensky, per non parlare di Chernyshevsky e Dobrolyubov.

Arte e vita sociale

*Nient'altro fino a oggi avete avuto
Che la sferza, il carcere e la scure,
E ciò deve bastarvi, o folli schiavi!*⁷

Pushkin ha definito la missione del poeta nei seguenti versi, spesso citati:

*Non per gli affanni della vita,
Né per il lucro o per le battaglie.
Bensì siam nati per l'ispirazione,
Gli armoniosi suoni e le preghiere!*⁸

Qui ci troviamo di fronte alla cosiddetta teoria dell'arte per l'arte nella sua espressione più lampante. Non è senza ragione che gli avversari del movimento letterario degli anni sessanta abbiano invocato così spesso e così volentieri Pushkin. Quali dunque di queste due opinioni, diametralmente opposte riguardo la missione dell'arte, può essere ritenuta giusta? Accingendoci a dare una risposta a questa domanda, dobbiamo far notare prima di tutto che essa è mal posta. Infatti, non si può affrontare né questa né tutte le altre questioni analoghe dal punto di vista del «dovere». Se gli artisti di un dato paese in una data epoca si tengono in disparte dagli «affanni della vita e dalle lotte» e in altre, al contrario, aspirano ardentemente alla lotta e agli affanni che essa inevitabilmente comporta, ciò avviene non per il fatto che qualcuno prescrive loro doveri diversi in epoche diverse, ma perché in determinate condizioni sociali provano certi sentimenti, e in altre condizioni sentimenti diversi. Quindi, il problema dev'essere considerato da noi non dal punto di vista di quello che sarebbe dovuto essere, ma dal punto di vista di quello che è stato e di quello che è. Per questo poniamo la domanda nel modo seguente: *Quali sono le principali condizioni sociali che fanno sì che nasca e si affermi fra gli artisti e le persone attivamente interessate alla creazione artistica la tendenza all'arte per l'arte?*

Una volta risolto questo problema non è difficile risolverne un altro, legato al primo e non meno interessante: *Quali sono le principali condizioni sociali che fanno sì che nasca e si affermi fra gli artisti e le persone attivamente interessate alla creazione artistica, una concezione utilitaristica dell'arte, cioè la tendenza a dare alle opere d'arte il «valore di giudizi sui fenomeni della vita»?*

Il primo di questi due quesiti ci riconduce a Pushkin. Ci fu un tempo in cui egli non sosteneva la teoria dell'arte per l'arte. Ci fu un tempo in cui non fuggiva dalle lotte, ma le cercava. Era l'epoca di Alessandro I. Allora egli non pensava che il «popolo» dovesse accontentarsi delle fruste, delle prigioni, e delle mannaie. Al contrario, esclamava con indignazione nella sua *Ode alla Libertà*:

*Ahimè! Ovunque getti lo sguardo,
Ovunque fruste, ovunque catene,
L'onta funesta delle leggi,
Le lacrime impotenti del servaggio;
Ovunque il potere ingiusto,
Nelle tenebre fitte del pregiudizio ...*

Più tardi le sue idee mutano completamente. Sotto Nicola I, adotta la teoria dell'arte per l'arte. A che cosa era dovuto questo profondo cambiamento di rotta? L'inizio del regno di Nicola I fu contrassegnato dalla catastrofe del 14 dicembre⁹, la quale esercitò un enorme influsso sia

7 N.r. Dalla poesia di A. Pushkin, *Il poeta e la folla* (la *plebe*, nella redazione iniziale).

8 N.r. *Ibid.*

9 N.r. Si tratta dell'insurrezione di una parte della guarnigione di Pietroburgo del 14 dicembre 1825 guidata da una società clandestina di nobili rivoluzionari chiamati decabristi. Costoro aspiravano all'abolizione della servitù della gleba e alla limitazione dell'autocrazia zarista da conseguire con un colpo di Stato militare. L'insurrezione fu

sull'ulteriore sviluppo della nostra «società» sia sul destino di Pushkin. Con la sconfitta dei decabristi scomparvero dalla scena i rappresentanti più colti e più avanzati della «società» di allora. Ciò non poteva non comportare un notevole abbassamento del suo livello morale e intellettuale.

«Ero ancora molto giovane – dice Herzen – ma ricordo che l'alta società decadde a vista d'occhio e divenne più vile e più abietta con l'avvento di Nicola. L'indipendenza dell'aristocrazia, l'ardire della guardia dei tempi dell'imperatore Alessandro, tutto ciò scomparve con l'anno 1826»¹⁰.

Era penoso per un uomo intelligente e sensibile vivere in una tale società.

«Intorno a noi la solitudine, il silenzio – scrive ancora Herzen – tutto rimaneva muto, inumano, disperato e, per di più, eccessivamente piatto, stupido e meschino. Lo sguardo in cerca di simpatia non incontrava che la minaccia servile e la paura; tutti gli voltavano le spalle e l'offendevano».

Nelle lettere all'epoca in cui furono pubblicate le sue poesie *La plebe* e *Al poeta*, Pushkin si lamenta costantemente della noia e della volgarità che regnavano nelle nostre due capitali¹¹. Ma il poeta soffriva non solo per la volgarità della società che lo circondava, anche i suoi rapporti con i «circoli dirigenti» gli guastavano molto il sangue.

Secondo una commovente leggenda diffusa in Russia, nel 1826 Nicola I avrebbe generosamente «perdonato» a Pushkin i suoi «peccati politici di gioventù» e sarebbe diventato persino suo generoso protettore. Ma la realtà è ben diversa. Nicola e il suo braccio destro in questo genere d'affari, il capo della polizia A. Benkendorf, non «perdonarono» nulla a Pushkin, e la loro «protezione» non fu che una lunga serie di umiliazioni. Nel 1827 Benkendorf scrive in un rapporto a Nicola:

«Pushkin, dopo il mio incontro con lui, ha parlato con entusiasmo di Sua Maestà al Club Inglese e ha obbligato le persone che pranzavano con lui a bere alla salute di Sua Maestà! Sì, egli è un briccone matricolato, ma se riusciremo a dirigere la sua penna e le sue parole, *ciò sarà utile*».

Queste ultime parole ci svelano il segreto della «protezione» accordata a Pushkin. Si voleva fare di lui il poeta dell'ordine esistente. Nicola I e Benkendorf si erano posti il compito di convogliare la sua Musa irrequieta nell'alveo della morale ufficiale. E quando, dopo la morte di Pushkin, il feldmaresciallo Paskevich scrisse a Nicola: «Rimpiango Pushkin come letterato», lo zar così rispose: «Condivido in pieno la tua opinione; si può dire a ragione di Pushkin che con lui si rimpiange l'avvenire e non il passato»¹². Ciò vuol dire che l'ineffabile imperatore apprezzava il poeta scomparso non per le grandi cose da lui scritte durante la sua breve esistenza, ma per ciò che *avrebbe potuto* scrivere sotto il controllo e la direzione della polizia. Nicola si attendeva da Pushkin opere «patriottiche» nello spirito dell'opera teatrale di Kukolnik *La mano dell'Onnipotente ha salvato la patria*¹³. Persino V. Zhukovski, poeta etereo, gentiluomo di corte esemplare, aveva cercato di far rinsavire Pushkin e d'inculcargli il rispetto per la morale. Nella sua lettera del 12 aprile 1826 scriveva:

«I nostri giovani (cioè tutta la generazione che sta maturando), che una cattiva educazione lascia senza difesa davanti alla vita, si sono accostati alle tue idee, da te rivestite dal fascino della poesia; hai già causato a molti un male irreparabile. Ciò deve farti tremare. Il talento è nulla;

selvaggiamente repressa: cinque dirigenti furono impiccati, gli altri condannati ai lavori forzati e al confino in Siberia.

10 N.r. Citazione dal XXX capitolo di *Passato e pensieri* di A. Herzen.

11 N.r. Cioè Pietroburgo e Mosca.

12 Scegolev, «*Puskin*». *Saggi*, Pietroburgo 1912, p. 357.

13 N.r. Lo scrittore russo N. Kukolnik nella sua opera teatrale *La mano dell'Onnipotente ha salvato la patria* approfittò degli avvenimenti del 1612 (guerra contro gli invasori polacchi) per esaltare l'autocrazia e la chiesa ortodossa.

l'essenziale è la grandezza morale ... »¹⁴.

Dovete convenire che in una *tale* situazione, portando le catene di una *tale* tutela e dovendo ascoltare *simili* lezioni, era del tutto naturale odiare la «grandezza morale», sentire il più profondo disgusto per tutto quel «lucro» che poteva procurare l'arte, ed esclamare, rivolgendosi ai consiglieri e ai protettori:

*Andatevene via! Al poeta pacifico
Non importa nulla di voi.*

In altri termini, nella situazione in cui si trovava, Pushkin doveva naturalmente farsi sostenitore della teoria dell'arte per l'arte e dire al poeta, cioè a se stesso:

*Tu sei re. Vivi solitario. E seguendo la libera via,
Vai dove ti trascina il tuo spirito libero,
Perfezionando i frutti dei tuoi liberi pensieri
Senza chiedere una ricompensa per le tue nobili imprese*¹⁵.

Pisarev avrebbe obiettato che il poeta Pushkin rivolge queste dure parole non ai suoi protettori ma al «popolo». Il vero popolo, però, è assolutamente fuori dal campo visivo della letteratura di allora. La parola «popolo» ha in Pushkin lo stesso significato della parola «folla» che lui usa frequentemente. Anche quest'ultimo termine non si riferisce evidentemente alle masse lavoratrici. Negli *Zingari* Pushkin così caratterizza gli abitanti delle soffocanti città:

*Si vergognano dell'amore, scacciano i pensieri,
Fanno commercio della loro libertà,
Davanti agli idoli chinano la testa
E non chiedono che denaro e catene.*

E' difficile immaginare che questa definizione si riferisca, a esempio, agli artigiani di città. Se tutto ciò è giusto giungiamo alla seguente conclusione: *La tendenza all'arte per l'arte appare là dove esiste un disaccordo fra gli artisti e l'ambiente sociale che li circonda.*

Si può obiettare che l'esempio di Pushkin è insufficiente per giustificare una tale conclusione. Non starò qui a discutere, ma riporterò altri esempi presi dalla storia della letteratura francese, letteratura di un paese le cui correnti intellettuali incontravano – almeno fino alla metà del secolo scorso – la più larga simpatia in tutta Europa. I romantici francesi, contemporanei di Pushkin, furono anch'essi, con poche eccezioni, sostenitori convinti della teoria dell'arte per l'arte. Théophile Gautier, forse il più conseguente fra di loro, così apostrofò i difensori della concezione utilitaristica dell'arte:

«No, imbecilli, no cretini gozzuti che siete, non si fa di un libro una zuppa alla gelatina, un romanzo non è affatto un paio di stivali senza cuciture ... Giuro sulle budella di tutti i papi passati presenti e futuri, no duecentomila volte no ... Io sono uno di coloro per i quali il superfluo è necessario, e amo più le cose e la gente in ragione inversa dei servigi che essi mi rendono»¹⁶.

Lo stesso Gautier in una nota biografica su Baudelaire, loda molto l'autore dei *Fiori del male* per aver difeso «l'autonomia assoluta dell'arte e per non aver ammesso che la poesia potesse avere altro scopo che non fosse quello d'essere se stessa, e altra missione che non fosse quella di suscitare nell'anima del lettore la sensazione del bello nel senso assoluto della parola». La seguente dichiarazione mostra sino a che punto nella mente di Gautier l'«idea del bello» e le idee politiche e

14 Scegolev, «Pushkin» p. 241.

15 N.r. Dalla poesia di A. Puskin, *Al poeta*.

16 *Mademoiselle de Maupin*, prefazione, Parigi 1895, p.19.

sociali fossero in contrasto fra loro: «Rinuncerei con vivissima gioia ai miei diritti di francese e di cittadino per vedere un tela autentica di Raffaello o una bella donna nuda»¹⁷. E' impossibile andare più in là, e tutti i parnassiani¹⁸ sarebbero stati senza dubbio d'accordo con Gautier, anche se qualcuno di loro avrebbe forse potuto formulare riserve sulla forma troppo paradossale da lui usata, soprattutto in gioventù, per esprimere le esigenze dell'«autonomia assoluta dell'arte».

Da dove veniva questo stato d'animo dei romantici e dei parnassiani francesi? Erano anch'essi in disaccordo con la società in cui vivevano? Nel 1857, in un articolo scritto in occasione della ripresa, al *Théâtre Français*, dello spettacolo di Alfred de Vigny *Chatterton*, Th. Gautier ricordava la prima rappresentazione di questo dramma, che ebbe luogo il 12 febbraio 1835. Ecco quello che lui racconta:

«La platea davanti alla quale si presentava *Chatterton* era piena di pallidi adolescenti dai capelli lunghi, fermamente convinti che non vi fosse sulla Terra occupazione più degna di quella di comporre dei versi o dipingere ... e che guardavano i «borghesi» con un disprezzo cui quello delle «volpi»¹⁹ di Heidelberg o di Jena per i filistei può essere appena paragonato»²⁰.

Chi erano dunque questi «borghesi» spregevoli? «I borghesi – risponde Gautier – erano un po' quasi tutti: i banchieri, gli agenti di cambio, i notai, i negozianti, i bottegai, ecc., insomma chiunque non appartenesse al misterioso cenacolo e guadagnasse prosaicamente da vivere»²¹. Ecco un'altra testimonianza. Nel commento a una delle sue *Odi funamboliche*, Th. de Banville riconosce d'aver condiviso anche lui questo odio per i «borghesi». Egli spiega a sua volta il significato che i romantici attribuivano alla parola «borghesi». Nel linguaggio romantico, borghese «significa l'uomo che non ha altro culto che non sia quello della moneta da cinque franchi, non ha altro ideale che non sia quello della conservazione della propria pelle, e che, in poesia, ama la romanza sentimentale e, nelle arti plastiche, la litografia colorata»²².

Ricordando ciò, de Banville pregava i suoi lettori di non meravigliarsi se nelle sue *Odi funamboliche* – che, notate bene, furono pubblicate nell'ultimo periodo del romanticismo – era trattata come scellerata la gente il cui solo crimine era quello di condurre una vita borghese e di non inchinarsi davanti ai geni romantici. Queste testimonianze mostrano in modo assai convincente che i romantici in effetti erano in contrasto con la società borghese in cui vivevano. E' vero, questo contrasto non presentava alcun pericolo per l'ordine borghese. Ai circoli romantici aderivano anche giovani borghesi che non si levavano contro l'ordine esistente, ma al tempo stesso si indignavano della bassezza, della noia e della trivialità della vita borghese. La nuova arte che li entusiasmava era per loro un rifugio da questa bassezza, da questa noia e da questa trivialità. Negli ultimi anni della Restaurazione e nella prima metà del regno di Luigi Filippo, cioè nel periodo migliore del romanticismo, la gioventù francese poteva ancor meno adattarsi alla bassezza, alla prosaicità e alla noia della vita borghese, se si tiene presente che poco tempo prima la Francia aveva attraversato le tempeste terribili della Grande

17 *Ibid.*, p. 22.

18 N.r. *Parnassiani* – gruppo di poeti francesi della seconda metà del XIX secolo (Th. Gautier, C. Leconte de Lisle, C. Baudelaire, P. Verlaines, ecc.) che pubblicavano le loro poesie nell'almanacco *Le Parnasse contemporain* (1866, 1871, 1876). Le caratteristiche dei parnassiani sono l'adesione alla teoria dell'«arte per l'arte», il culto della forma estetica, l'ignoranza della lotta sociale.

19 N.r. In Germania, nei circoli studenteschi, si chiamavano «volpi» le matricole. In questo caso si tratta degli studenti delle università di Heidelberg e di Jena.

20 Gautier, *Storia del romanticismo*, Parigi 1895, pp. 153-54.

21 *Ibid.*, p. 154.

22 *Odi funamboliche*, Parigi 1858, pp. 294-95.

Rivoluzione e del periodo napoleonico, che avevano profondamente eccitato le passioni²³. Quando la borghesia conquistò una posizione dominante nella società e quando il fuoco della lotta liberatrice ebbe cessato d'animarla, all'arte non restava più che *idealizzare la negazione del modo di vita borghese*. L'arte romantica fu proprio una tale idealizzazione. I romantici si sforzavano d'esprimere la loro ostilità verso la moderazione e la meticolosità borghesi non solo nelle loro opere d'arte, ma anche nella loro condotta. Gautier ci ha già detto che i giovani che riempivano la platea alla prima rappresentazione del *Chatterton* portavano i capelli lunghi. Chi non ha sentito parlare del gilet rosso dello stesso Gautier, oggetto di scandalo agli occhi della gente perbene? I vestiti fantastici, i capelli lunghi erano per i giovani romantici un mezzo per contrapporsi ai borghesi tanto invisibili. Analogamente il pallore del viso appariva come una specie di protesta contro la sazietà borghese. Gautier dice: «Allora era di moda nella scuola romantica avere un viso pallido, livido, verdastro, un po' cadaverico, se era possibile. Ciò donava un aspetto fatale, byroniano, come divorato dalle passioni e dai rimorsi. Le donne ne erano sensibili e lo trovavano interessante»²⁴. Gautier racconta ancora che i romantici non perdonarono a Victor Hugo il suo contegno decoroso: «Quando le porte erano chiuse e non c'era alcun estraneo, si deplorava questa debolezza del grande genio che lo avvicinava all'umanità e persino alla borghesia»²⁵. Bisogna notare che in generale gli sforzi che compie la gente per darsi questo o quell'aspetto esteriore, riflettono sempre i rapporti sociali di una data epoca. Si potrebbe scrivere in merito un interessante studio sociologico. Con un tale atteggiamento verso la borghesia, i giovani romantici dovevano necessariamente indignarsi all'idea di un'«arte utilitaristica». Rendere utile l'arte significava ai loro occhi metterla al servizio di quella borghesia che essi disprezzavano così profondamente. Con ciò si spiegano le sortite insolenti - citate sopra - di Gautier contro i sostenitori dell'arte utilitaristica, da lui qualificati come «imbecilli, cretini gozzuti», ecc. Si spiega anche il paradosso che il valore degli uomini e delle cose è, ai suoi occhi, in ragione inversa dell'utilità che potevano avere. Tutte queste sortite e tutti questi paradossi hanno lo stesso significato dei versi di Pushkin:

*Andatevene via! Al poeta pacifico
Non importa nulla di voi.*

Anche i parnassiani e i primi realisti francesi [Goncourt, Flaubert, ecc.] disprezzavano profondamente la società borghese in cui vivevano. Pure loro coprivano incessantemente di sarcasmo i «borghesi» così invisibili, e se pubblicavano le proprie opere, lo facevano, stando a quanto dicevano, non per un largo pubblico, ma soltanto per pochi eletti, per «amici sconosciuti», come scriveva Flaubert in una lettera. Secondo loro soltanto uno scrittore mediocre poteva piacere al grande pubblico. Leconte de Lisle pensava che il grande successo è per lo scrittore un segno d'inferiorità intellettuale. C'è forse bisogno d'aggiungere che i parnassiani come i romantici, erano ferventi sostenitori della teoria dell'arte per l'arte? Si potrebbero citare ancora molti esempi analoghi, ma è superfluo. Risulta già molto chiaramente che la tendenza degli artisti a far propria la teoria dell'arte per l'arte nasce naturalmente là dove sono in contrasto con la società che li circonda. Vale la pena definire con più

23 Alfred de Musset così caratterizza questo contrasto: «Da allora si formarono come due campi: da una parte gli spiriti esaltati, sofferenti, tutte le anime espansive che avevano bisogno dell'infinito piegarono la testa piangendo; essi si rinchiusero in sogni malati e non si vedeva più che delle canne fragili su un oceano di amarezza. Dall'altra parte, gli uomini di carne restavano in piedi, inflessibili, in mezzo ai godimenti positivi e non avevano altra preoccupazione che non fosse quella di contare i soldi che avevano. Non c'era che un singhiozzo o uno scoppio di riso, l'uno veniva dall'anima, l'altro dal corpo» [*La confessione di un ragazzo del secolo*, p. 10].

24 *Ibid.*, p. 31.

25 *Ibid.*, p. 32.

esattezza questo dissenso.

Alla fine del XVIII secolo, nell'epoca che precedeva immediatamente la Grande Rivoluzione, gli artisti francesi d'idee avanzate si trovavano anch'essi in contrasto con la «società» allora dominante. David e il suo gruppo erano avversari dei vecchi ordinamenti, e questo disaccordo era naturalmente senza via d'uscita, nel senso che non era assolutamente possibile nessuna conciliazione con il vecchio regime. Non solo, ma questo dissenso era incomparabilmente più profondo di quello che separava i romantici e la società borghese. David e il suo gruppo aspiravano all'abolizione dei vecchi ordinamenti. Th. Gautier e i suoi seguaci non nutrivano – come ho già detto – alcuna animosità contro la società borghese: volevano solamente che cessasse di favorire la volgarità morale²⁶. Quando David e i suoi amici insorgevano contro il vecchio regime, sapevano d'essere seguiti, in colonne serrate, dal terzo stato che doveva ben presto «diventare tutto», secondo il celebre motto dell'abate Sieyès. Dunque, il loro sentimento d'avversione verso gli *ordinamenti esistenti* si fondeva con il sentimento di simpatia per la *nuova società* che era sorta in seno alla vecchia e che s'apprestava a sostituirla. Nei romantici e nei parnassiani vediamo qualcosa di molto diverso: essi non s'attendono né desiderano dei mutamenti nella struttura sociale della Francia del loro tempo, perciò il loro disaccordo con la società era senza via d'uscita²⁷. Neanche il nostro Pushkin s'attendeva delle trasformazioni nella Russia del suo tempo, e si può dire che all'epoca di Nicola I aveva persino smesso di desiderarle. *Perciò anche la sua concezione della vita sociale era improntata al pessimismo. Ora credo di poter completare la mia precedente conclusione e dire: La tendenza degli artisti e delle persone attivamente interessate alla creazione artistica ad accettare il punto di vista dell'arte per l'arte, nasce e si afferma in seguito al contrasto irrimediabile fra loro e l'ambiente sociale che li circonda.*

Non è tutto. L'esempio delle nostre «persone degli anni sessanta»²⁸ che credevano fermamente nel prossimo trionfo della ragione, nonché l'esempio di David e del suo gruppo, animati dalla stessa fede, ci dimostrano che *la cosiddetta concezione utilitaristica dell'arte, cioè la tendenza a considerare le opere d'arte come «giudizio sui fenomeni della vita» e il desiderio gioioso che l'accompagna sempre di partecipare alle lotte sociali, nasce e si afferma là dove esiste una simpatia reciproca fra una parte notevole della società e coloro che più o meno attivamente s'interessano alla creazione artistica.* L'esempio che segue ci dimostra tutta la giustezza di quest'osservazione. Quando scoppiò la tempesta vivificatrice della rivoluzione del febbraio 1848, numerosi artisti francesi abbandonarono completamente la dottrina dell'arte per l'arte. Persino Baudelaire, che Gautier citerà più tardi come esempio d'artista fermamente convinto della necessità dell'autonomia assoluta dell'arte, si mise immediatamente a pubblicare una rivista rivoluzionaria: *Le salut public*. Questa rivista, è vero,

26 Théodore de Banville dice apertamente che gli attacchi dei romantici contro il «borghese» non avevano affatto in vista la borghesia considerata come classe sociale. [Si vedano le *Odi funamboliche*, Parigi 1858, p. 294]. Questa rivolta contro il «borghese», di natura essenzialmente *conservatrice*, che è propria dei romantici e che non investe le fondamenta dell'ordine borghese, è stata interpretata da alcuni teorici russi [da Ivanov-Razumnik, a esempio] come una lotta contro lo spirito piccolo-borghese, che per ampiezza sorpassa di molto la lotta politica e sociale del proletariato contro la borghesia. Lascio ai lettori giudicare sulla profondità di una tale interpretazione. In realtà ciò dimostra che coloro i quali si occupano della storia del pensiero sociale russo, purtroppo, non sempre si danno la pena di conoscere prima la storia del pensiero dell'Europa occidentale.

27 Lo stesso contrasto senza via d'uscita fra gli artisti e l'ambiente sociale è tipico anche dello stato d'animo dei romantici tedeschi, come dimostra molto bene Brandes nel suo libro *La scuola romantica in Germania*, secondo volume dell'opera intitolata *Le principali correnti letterarie del XIX secolo*.

28 N.r. Si allude a N. Chernyshevsky, N. Dobroliubov, N. Nekrasov e ad altri democratici rivoluzionari russi che sostenevano negli anni '60 del XIX secolo la necessità di abolire la servitù della gleba in Russia e di attuare trasformazioni democratiche.

scomparve rapidamente, però ancora nel 1852, nella prefazione alle *Chansons* di Pierre Dupont, Baudelaire qualificava come puerile la teoria dell'arte per l'arte e affermava che l'arte doveva avere una missione sociale. E' solamente con la vittoria della controrivoluzione che Baudelaire e altri artisti a lui vicini tornarono alla «puerile» dottrina dell'arte per l'arte. Uno dei futuri astri del Parnaso, Leconte de Lisle, ha espresso con eccezionale chiarezza il senso psicologico di questo ritorno nella prefazione alla prima edizione dei suoi *Poemi antichi*, apparsa nel 1852. Vi leggiamo che la poesia non genererà più azioni eroiche, che essa non ispirerà più le virtù sociali per il fatto che ora, come in tutte le epoche di decadenza letteraria, il suo linguaggio sacro può esprimere soltanto le meschine impressioni personali ... e non è più capace d'insegnare all'uomo²⁹. Rivolgendosi ai poeti, Leconte de Lisle dice: «Poeti, cosa direte, cosa insegnerete? ... Maestri del genere umano, ecco che i vostri discepoli ne sanno istintivamente più di voi»³⁰. Ora, secondo il parere del futuro parnassiano, il ruolo della poesia consiste nel «dare la vita ideale a chi non ha più la vita reale»³¹. Queste profonde parole rivelano tutto il mistero psicologico della tendenza a rifugiarsi nell'«arte per l'arte». Avremo ancora occasione di tornare alla prefazione di Leconte de Lisle.

Per concludere con quest'aspetto della questione, aggiungerò che ogni potere politico, nella misura in cui s'interessa dell'arte, preferisce sempre l'arte utilitaristica. Ciò è ben comprensibile: infatti è nel suo interesse porre tutte le ideologie al servizio della causa che esso stesso serve. E poiché il potere politico, anche se a volte è rivoluzionario, più spesso è di natura conservatrice se non addirittura reazionaria, ne consegue che il punto di vista dell'arte utilitaristica non è esclusivo appannaggio dei rivoluzionari o in generale dei progressisti. La storia della letteratura russa mostra molto chiaramente che anche i nostri «protettori» non la disdegnavano affatto. Ecco qualche esempio. Nel 1814 apparvero le prime tre parti del romanzo di V. Narezhny, *Il Gil Blas russo o le avventure del principe Gavril Simonovic Cistiakov*. Questo romanzo fu proibito per ordine del ministro della pubblica istruzione, il conte Razumovski, che, in quell'occasione, si espresse in questi termini sui rapporti tra la letteratura e la vita:

«Accade spesso che gli autori di romanzi, anche se si sforzano di combattere i vizi, li dipingono con colori tali o li descrivono con tale dovizia di particolari da attirare l'attenzione dei giovani su vizi che sarebbe preferibile non evocare affatto. Quale che possa essere il valore letterario di un romanzo, esso deve essere pubblicato solo se persegue veramente uno scopo morale».

Come si vede anche Razumovski riteneva che l'arte non potesse essere fine a se stessa. La pensavano così anche quei servitori di Nicola I la cui carica ufficiale li obbligava ad assumere un atteggiamento preciso verso l'arte. Ricordate che Benkendorf si sforzava di rimettere Pushkin sulla «strada giusta». Ostrovsky fu anch'egli oggetto delle preoccupazioni del potere; quando apparve nel marzo del 1850 la sua commedia *Fra amici ci si arrangia sempre*, e quando qualche estimatore illuminato della letteratura ... e del commercio cominciò a preoccuparsi che la commedia potesse offendere i mercanti, il ministro della pubblica istruzione [il principe P. Scirinski-Scikhmatov] ordinò al provveditore agli studi del distretto di Mosca di convocare d'urgenza il drammaturgo alle prime armi e di

«fargli capire che lo scopo nobile e utile del talento non deve consistere esclusivamente in una viva rappresentazione del vizio e del ridicolo, ma nella loro disapprovazione, non soltanto nella caricatura, ma soprattutto nella diffusione di sentimenti altamente morali. L'autore deve dunque

29 *Poemi antichi*, Parigi 1852, prefazione, p. VII..

30 *Ibid.*, p. IX.

31 *Ibid.*, p. XI.

opporre la virtù al vizio, e al male e al ridicolo idee e azioni capaci d'elevare l'anima; egli infine, deve riaffermare la fiducia, così importante per la vita pubblica e privata, che ogni misfatto trovi già *in questo mondo*³² il suo castigo».

Lo stesso imperatore Nikolaj Pavlovic considerava l'arte da un punto di vista essenzialmente «morale». Sappiamo che condivideva l'idea di Benkendorf sull'opportunità di ammansire Pushkin, che coprì di lodi la commedia di Ostrovsky *Non sederti sulla slitta altrui*, scritta nel periodo in cui l'autore, caduto sotto l'influenza degli slavofili³³, andava ripetendo in allegri banchetti che lui, con l'aiuto dei suoi amici, avrebbe «volto a ritroso tutta l'opera di Pietro»³⁴ [il Grande], e di questo spettacolo, in un certo senso chiaramente didattico, l'imperatore disse: «Non è uno spettacolo, è una lezione». Per non affastellare esempi mi limiterò a indicare ancora i due fatti seguenti: *Moskovski Telegraf*³⁵ di N. Polevoi si attirò i fulmini del governo di Nicola e fu proibito per aver pubblicato una recensione sfavorevole dell'opera «patriottica» di Kukolnik, *La mano dell'Onnipotente ha salvato la patria*. Ma quando N. Polevoi scrisse a sua volta drammi patriottici, *Il veterano della flotta russa* e *Il mercante Igolkin*, l'imperatore – racconta il fratello dell'autore – fu entusiasta del suo talento drammatico. «Questo scrittore è eccezionalmente dotato – disse Nicola I – egli deve scrivere e scrivere ancora! Ecco quello che deve fare: scrivere e – aggiunse sorridendo – tenersi alla larga dalle riviste»³⁶.

Non si deve pensare che le autorità russe costituissero un'eccezione. No, un rappresentante così tipico dell'assolutismo come Luigi XIV non era meno convinto che l'arte non potesse essere fine a se stessa ma dovesse servire all'educazione morale degli uomini. Tutta la letteratura, tutta l'arte del grande secolo di Luigi XIV erano profondamente compenetrata da questo principio. Analogamente, anche Napoleone I avrebbe qualificato la teoria dell'arte per l'arte come una delle invenzioni più nocive dei detestati «ideologi». Anch'egli voleva che la letteratura e l'arte servissero la morale, e in certa misura vi riuscì: la maggior parte delle tele esposte in quell'epoca nei «saloni» rappresentavano le imprese militari del Consolato e dell'Impero³⁷. Il suo «piccolo» nipote, Napoleone III, ne seguiva le orme in questo campo, anche se con un successo molto più modesto. Anch'egli voleva costringere l'arte e la letteratura a servire quello che lui chiamava morale. Nel novembre 1852, il professore lionese V. de Laprade derise spietatamente questi sforzi bonapartisti verso un'arte utilitaristica in una satira intitolata *Le muse di Stato*. Vi annunciava che erano prossimi i tempi in cui le muse di Stato avrebbero sottomesso la ragione umana a una disciplina militare, si sarebbe ristabilito l'ordine e nessuno scrittore avrebbe allora osato esprimere il benché minimo malcontento:

*Bisogna essere contenti, se piove o se c'è il sole,
Se fa caldo o se fa freddo: «Abbate la tinta vermiglia,
Io detesto la gente magra, con la faccia pallida;
Chi non ride, merita di finire impalato», ecc.*

32 N.r. D. Pisarev, *I materiali per una biografia di A. Ostrovsky*.

33 N.r. *Slavofili* – una delle correnti del pensiero sociale russo della metà del XIX secolo. Avanzarono la «teoria» di uno sviluppo storico particolare della Russia, teoria che si basava su una pretesa struttura sociale puramente slava e sull'ortodossia. Per loro lo sviluppo storico della Russia escludeva ogni mutamento rivoluzionario, da qui il loro atteggiamento negativo verso il movimento rivoluzionario e il loro appoggio all'autocrazia.

34 N.r. Si fa riferimento alle riforme di Pietro I, volte a liquidare l'arretratezza della Russia rispetto ai paesi dell'Europa occidentale in cui si sviluppavano impetuosamente i rapporti capitalistici.

35 N.r. *Moskovski Telegraf* (*Il telegrafo moscovita*) – rivista scientifico-letteraria edita a Mosca negli anni 1825-1834 da N. Polevoi. Sostenendo lo sviluppo dell'istruzione, criticava gli ordinamenti basati sulla servitù della gleba.

36 *Note di Ksenofont Polevoi*, San Pietroburgo, 1888, p. 445.

37 N.r. 1799-1814.

Aggiungo di passaggio che questa divertente satira costò a Laprade il posto di professore. Il governo di Napoleone III non permetteva che si deridessero le «muse di Stato».

II

Ma lasciamo le «sfere» governative. Fra gli scrittori francesi del secondo Impero³⁸ vi erano uomini che respingevano la teoria dell'arte per l'arte facendosi guidare, però, da considerazioni che non avevano nulla di progressista. Così Alexandre Dumas figlio, per esempio, dichiarò categoricamente che l'espressione «l'arte per l'arte» era priva di senso. Nelle sue opere teatrali, *Il figlio naturale* e *Il padre prodigo*, perseguiva determinati scopi sociali³⁹. Egli credeva di dover sostenere con le sue opere la «vecchia società» che, secondo lui, stava crollando da tutte le parti. Nel 1857, Lamartine, facendo il bilancio dell'attività letteraria di Alfred de Musset, appena scomparso, giudicava severamente il poeta per non aver avuto nessuna fede religiosa, sociale, politica o patriottica e rimproverava ai poeti suoi contemporanei di dimenticare il significato delle loro opere per occuparsi solo di metri e rime. Citiamo, infine, uno scrittore di ben minore importanza, Maxime Ducamp, il quale, condannando la ricerca esclusiva della forma, esclama:

*La forma è bella, sia! Se l'idea è dentro!
Ma cos'è una bella forma, se priva di cervello?*⁴⁰

Attaccando il capo della scuola romantica in pittura, scrive: «Come alcuni letterati hanno creato l'arte per l'arte, il sig. Delacroix ha inventato il colore per il colore. L'umanità e la storia ... non sono per lui che un motivo per associare sfumature ben scelte». Sempre secondo il parere dello stesso scrittore, «i tempi della scuola dell'arte per l'arte sono passati per sempre»⁴¹. Lamartine e Maxime Ducamp non possono certo essere sospettati – al pari di Dumas figlio – di tendenze sovversive: respingevano la teoria dell'arte per l'arte non perché volevano sostituire agli ordinamenti borghesi un nuovo assetto sociale; volevano, al contrario, consolidare la società borghese, fortemente scossa dal movimento di liberazione del proletariato. Al riguardo si distinguevano dai romantici e soprattutto dai parnassiani e dai primi realisti, semplicemente perché si adattavano incomparabilmente meglio al modo di vita borghese. Gli uni erano dei conservatori ottimisti, mentre gli altri erano altrettanto conservatori ma pessimisti. E' evidente che la teoria dell'arte utilitaristica si concilia assai bene sia con lo spirito controrivoluzionario sia con quello rivoluzionario. Questa teoria presuppone necessariamente l'esistenza di un interesse vivo e attivo per un ordine o un ideale sociale, qualunque esso sia, e scompare dovunque, per una qualche ragione, questo stesso interesse viene a mancare. Proseguiamo nella nostra esposizione per vedere quale di queste due opposte tendenze sia più favorevole allo sviluppo dell'arte. Tale questione, come tutte le questioni della vita e del pensiero sociale, non ammette una soluzione univoca. Tutto dipende dalle condizioni di tempo e di luogo. Ricordiamo Nicola I e i suoi lacchè: volevano fare di Pushkin, Ostrovsky e degli altri scrittori

38 N.r. 1852-1870.

39 N.r. In veste di moralista Dumas (figlio) si prefigge lo scopo di far risorgere la famiglia sulle base di «eguaglianza, giustizia e amore». Così nei suoi drammi *Il figlio naturale* e *Il padre prodigo* egli attacca gli uomini egoistici e spensierati che lasciano i loro figli naturali.

40 N.r. Dalla raccolta di poesie *Canti moderni*, di Ducamp, 1855.

41 Si veda l'eccellente libro di A. Cassagne *La teoria dell'arte per l'arte in Francia negli ultimi romantici e nei primi realisti*, Parigi 1906, 96-105.

contemporanei dei servitori della morale come l'intendeva il corpo dei gendarmi. Supponiamo per un istante che fossero riusciti in questo loro intento. Quale sarebbe stato il risultato? La risposta è facile: le muse degli artisti, sottomesse alla loro influenza, sarebbero divenute delle muse di Stato; avrebbero mostrato i segni più evidenti della decadenza e avrebbero perso molto della loro verità, della loro forza e della loro attrazione. La poesia di Pushkin *Ai calunniatori della Russia* è lungi dal poter essere considerata come una delle sue opere migliori. La commedia di Ostrovsky *Non sederti nella slitta altrui*, definita benevolmente come una «lezione utile», a sua volta non è un'opera del tutto riuscita. Eppure Ostrovsky, in quest'opera, non fece che qualche passo appena verso quell'ideale che era così caro a Benkendorf, Scirinski-Scikhmatov e agli altri adepti della stessa *risma* dell'arte utilitaristica. Supponiamo ancora che Th. Gautier, Th. de Banville, Leconte de Lisle, Baudelaire, i fratelli Goncourt, Flaubert, in breve tutti i romantici, i parnassiani e i primi realisti francesi si fossero riconciliati con l'ambiente borghese che li circondava e avessero posto le loro muse al servizio di coloro che, secondo l'espressione di de Banville, amavano prima di tutto e più di tutto la moneta da cinque franchi. Quale sarebbe stato il risultato? La risposta è facile. I romantici, i parnassiani e i primi realisti francesi si sarebbero degradati di molto. Le loro opere sarebbero diventate molto meno forti, molto meno veritiere, molto meno attraenti. Quale opera, *Madame Bovary* di Flaubert o *Il genere del signor Poirier* di Augier, ha un maggiore valore artistico? La questione non si pone nemmeno. E non si tratta qui solamente di una differenza di talento. La volgarità drammatica di Augier, che costituisce una vera e propria apoteosi della grettezza e della diligenza borghesi, presupponeva necessariamente una maniera creativa diversa da quella di Flaubert, di Goncourt e di altri realisti che con disprezzo voltavano le spalle a questa grettezza, a questo conformismo. Infine, il fatto che una corrente letteraria attirasse molti più talenti dell'altra aveva pure una sua ragione. Quale conclusione possiamo trarre da tutto ciò?

Questa: il merito di un'opera d'arte è determinato, in ultima analisi, dal valore del suo contenuto, ed è proprio con ciò che i romantici, Théophile Gautier a esempio, non volevano assolutamente convenire. Gautier diceva che la poesia non solo non dimostra nulla, ma anche non racconta nulla e che la bellezza di un verso dipende dalla sua armonia, dal suo ritmo. Questo è un errore immenso; è vero proprio il contrario. La poesia e in generale ogni opera d'arte *racconta* sempre qualcosa, perché *esprime* sempre qualcosa. Naturalmente essa «racconta» nel modo che le è propria. L'artista esprime la sua idea per mezzo d'immagini, mentre il pubblicista dimostra le sue idee per mezzo di *argomenti logici*. Se uno scrittore si serve di argomenti logici al posto delle immagini, o se le immagini che crea gli servono a dimostrare un certo tema, allora egli non è più un artista ma un pubblicista, anche se non scrive saggi e articoli ma romanzi, novelle o opere teatrali. Tutto ciò è vero ma non ne consegue affatto che l'idea non abbia alcuna importanza in un'opera d'arte. Dirò di più. Non vi è opera d'arte che sia totalmente priva di contenuto ideologico. Persino gli autori che pongono la forma al di sopra di tutto e non si curano del contenuto, esprimono sempre un'idea nelle loro opere, in questa o quella forma. Th. Gautier, indifferente al contenuto ideologico delle sue produzioni poetiche, assicurava, come abbiamo visto, che era pronto a rinunciare con vivissima gioia ai suoi diritti di francese e di cittadino per vedere una tela autentica di Raffaello o una bella donna nuda. Le due cose sono strettamente legate: la sua cura esclusiva della forma derivava dalla sua indifferenza totale per le questioni sociali e politiche. Gli autori che pongono la forma al di sopra di tutto, esprimono sempre nelle loro opere – come ho già dimostrato – il loro atteggiamento *negativo* e *sterile* verso l'ambiente sociale che li circonda. E' da qui che proviene l'idea che è comune a tutti loro e che ciascuno esprime a modo suo. Se è vero, però, che non vi è opera artistica che sia assolutamente priva di contenuto ideologico, non tutte le idee possono essere espresse in un'opera d'arte. Ruskin disse molto bene:

una ragazza può cantare la perdita del suo amore, ma un avaro non può cantare la perdita del suo gruzzolo. E osserva molto giustamente che il merito di un'opera d'arte dipende dalla nobiltà dei sentimenti che esprime: «Chiedetevi – egli dice – a proposito di qualsiasi sentimento che vi possiede: può essere cantato da un poeta, può essere per lui fonte di autentica ispirazione positiva? Se la risposta è sì, si tratta di un sentimento elevato; se, al contrario, non può ispirare che il ridicolo, si tratta di un basso sentimento»⁴². E non può essere altrimenti. L'arte è uno dei mezzi di comunicazione spirituale fra gli uomini. E quanto più elevato è il sentimento espresso in un'opera d'arte, tanto più quest'opera facilita le relazioni spirituali fra gli uomini. Perché, infatti, l'avarò non può cantare la perdita del suo gruzzolo? E' molto semplice: perché se lo facesse, il suo canto non toccherebbe nessuno, cioè non potrebbe servire da mezzo di comunicazione fra lui e le altre persone.

Qualcuno potrebbe citare le poesie guerresche e chiedere: la guerra è forse un mezzo di comunicazione fra gli uomini? Risponderò che le poesie guerresche che esprimono odio per il nemico, esaltano al tempo stesso lo spirito di sacrificio dei soldati pronti a morire per la loro patria. E proprio nella misura in cui tale poesia esprime questi sentimenti, serve da elemento che lega gli uomini fra loro in limiti [tribù, comune, Stato] più o meno ampi, secondo il grado di sviluppo culturale raggiunto dall'umanità o, più precisamente, da questa o quella parte di essa. I. Turgenev che non amava affatto i propagandisti dell'arte utilitaristica, ebbe a dire una volta: «La Venere di Milo è meno contestabile dei principi del 1789». Aveva pienamente ragione. Ma che ne consegue? Non certo quello che Turgenev voleva dire. Vi è al mondo molta gente che non solo non «contesta» i principi del 1789, ma ne è assolutamente all'oscuro. Chiedete a un ottentotto, che non abbia fatto la scuola dell'Europa, cosa pensi di questi principi. Vedrete che non ne ha mai sentito parlare. Egli non sa nulla non solo dei principi del 1789 ma neanche dell'esistenza della Venere di Milo; se la vedesse ne «contesterebbe» certamente la perfezione. Lui ha un suo ideale di bellezza la cui immagine è spesso riprodotta nelle opere di antropologia sotto il nome di Venere ottentotta. La Venere di Milo è «incontestabilmente» attraente solo per una parte della razza bianca, per la quale in effetti è meno contestabile dei principi del 1789. ma perché? Per la semplice ragione che i principi del 1789 sono l'espressione di rapporti che corrispondono solo a una determinata fase di sviluppo della razza bianca, alla fase in cui nella lotta contro il feudalesimo⁴³ la borghesia affermava i propri ordinamenti, mentre la Venere di Milo rappresenta un ideale di bellezza femminile che corrisponde a più fasi di questo sviluppo. A più fasi ma non a tutte. Anche i cristiani avevano il loro ideale di bellezza femminile; si può trovarlo nelle icone bizantine. Si sa che gli adoratori di queste icone «contestavano» molto la bellezza della Venere di Milo, come pure di tutte le altre Veneri. Le chiamavano «diavolesse» e le distruggevano ovunque potessero farlo. Venne poi il tempo in cui le «diavolesse» dell'antichità piacquero di nuovo agli uomini della razza bianca. Questo tempo era stato preparato dal movimento di rinascita delle città nell'Europa occidentale, movimento che ebbe la sua espressione più solenne proprio nei principi del 1789. Ecco perché possiamo dire – malgrado Turgenev – che la Venere di Milo stava diventando tanto «meno contestabile» nella nova Europa, quanto più andavano maturando fra

42 N.r. J. Ruskin, *Lezioni sull'arte tenute all'Università di Oxford nel 1870*.

43 Il secondo articolo della *Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino* adottata dalla Costituente nelle sue sedute del 20-26 agosto 1789, reca: «Lo scopo di ogni associazione politica è la salvaguardia dei diritti naturali e imprescindibili dell'uomo. Questi diritti sono la libertà, la proprietà, la sicurezza e la resistenza all'oppressione». La sollecitudine per un istituto come la proprietà testimonia del carattere borghese della rivoluzione in via di compimento, mentre il riconoscimento del diritto di «resistenza all'oppressione» dimostra che la rivoluzione stava compendosi proprio in quel momento, ma non si era ancora conclusa, incontrando una forte opposizione da parte dell'aristocrazia e dell'alto clero. Nel giugno 1848, la borghesia francese già non riconosceva il diritto del cittadino di resistere all'oppressione.

la popolazione europea i principi del 1789, non è un paradosso ma un semplice fatto storico. La storia dell'arte nell'epoca del Rinascimento – a esaminarla dal punto di vista della nozione di bellezza – è determinata dal fatto che l'ideale cristiano-monastico della figura umana si pone poco a poco in secondo piano e cede il posto a un ideale terreno, la cui apparizione è legata al movimento di rinascita delle città e la cui realizzazione è facilitata dal ricordo delle «diavolesse» dell'antichità. Anche Belinsky, che nell'ultimo periodo della sua vita letteraria affermava a ragione che «l'arte pura, distaccata, non condizionata o – come dicono i filosofi – l'arte *assoluta* non esiste e non è mai esistita», ammetteva tuttavia che le opere dei pittori della scuola italiana del XVI secolo si avvicinavano in una certa misura all'ideale dell'arte *assoluta*, poiché create in un'epoca in cui «l'arte fu il principale interesse, l'esclusiva preoccupazione delle classi colte della società». Egli citava come esempio la «Madonna di Raffaello, questo capolavoro della pittura italiana del XVI secolo», cioè la «Madonna Sistina» della Pinacoteca di Dresda. Ma le scuole italiane del XVI secolo segnano la fine della lunga lotta fra l'ideale terreno e l'ideale cristiano-monastico. Per quanto, nel XVI secolo⁴⁴, potesse essere eccezionale l'interesse della parte più colta della società per l'arte, è innegabile che le madonne di Raffaello sono una delle espressioni artistiche che meglio caratterizzano la vittoria dell'ideale terreno sull'ideale cristiano-monastico. Si può affermarlo senza tema d'esagerare anche nei riguardi di quelle che furono dipinte nel periodo in cui Raffaello si trovava sotto l'influenza del suo maestro, il Perugino, e nelle quali i visi riflettono in maniera evidente dei sentimenti puramente religiosi. Sotto quest'apparenza religiosa prorompe con tanta forza la gioia sana di una vita puramente terrena, di cui non c'è traccia nelle pie Vergini dei maestri bizantini⁴⁵.

Le opere dei maestri italiani del XVI secolo non sono più creazioni dell'«arte assoluta», così come anche quelle dei pittori loro predecessori, a cominciare da Cimabue e Duccio di Boninsegna. In realtà quest'«arte assoluta» non è mai esistita. E se I. Turgenev considerava la Venere di Milo come esempio di arte assoluta, ciò si spiega unicamente con il fatto che, al pari di tutti gli idealisti, egli interpretava erroneamente il corso reale dello sviluppo estetico dell'umanità. L'ideale di bellezza prevalente in ogni momento in ogni società o classe sociale è radicata in parte nelle condizioni biologiche dello sviluppo umano che determinano, tra l'altro, le peculiarità di razza, e in parte nelle condizioni storiche in cui la data società o classe è comparsa ed esiste. E' proprio per ciò che questo ideale è sempre estremamente ricco di un contenuto che non è assoluto, cioè incondizionato, ma al contrario, interamente condizionato. Ammirare la bellezza pura non vuol dire liberarsi dalle condizioni biologiche, storiche e sociali che determinano il proprio gusto estetico, ma solo che si ignora più o meno consapevolmente l'esistenza di queste condizioni. Ciò fu in particolare il caso dei romantici come Th. Gautier. Ho già detto che il suo interesse esclusivo per la forma poetica era strettamente legato all'indifferenza politico-sociale. Quest'indifferenza accresceva il valore delle sue opere letterarie nella misura in cui lo preservava dalla volgarità, dalla ristrettezza e dalla diligenza borghesi; ma ne diminuiva il valore nella misura in cui limitava l'orizzonte dello scrittore e gli impediva d'assimilare le idee avanzate del suo tempo. Ritorniamo alla prefazione del romanzo *Mademoiselle de Maupin*, che contiene attacchi di una veemenza quasi puerile contro i fautori dell'arte utilitaristica.

«Dio mio – scrive Gautier – com'è stupida questa pretesa del genere umano, a proposito della quale ci rompono i timpani! Si potrebbe pensare che l'uomo sia una macchina suscettibile di

44 Quest'interesse esclusivo che è impossibile negare significa solo che nel XVI secolo esisteva un disaccordo insanabile fra le persone che si interessavano attivamente dell'arte e l'ambiente sociale che le circondava. In seguito a tale disaccordo pure quest'epoca vide nascere una tendenza verso l'arte pura, cioè verso l'arte per l'arte. Nell'epoca precedente, diciamo ai tempi di Giotto, non esisteva né un disaccordo né una tendenza del genere.

45 E' degno di nota il fatto che lo stesso Perugino fosse sospettato di ateismo da parte dei suoi contemporanei.

miglioramenti e che una ruota meglio ingranata, un contrappeso piazzato in modo più conveniente possano farla funzionare in maniera più comoda e facile»⁴⁶.

Per provare che non è così, Gautier cita il maresciallo de Bassompierre che vuotava il suo grosso stivale brindando alla salute dei suoi cannoni. Egli fa notare che superare questo maresciallo nel bere sarebbe altrettanto difficile come per un contemporaneo superare Milone da Crotone, che durante un solo pasto ingoiava un bue intero. Queste osservazioni, perfettamente giuste di per se, sono le più caratteristiche della teoria dell'arte per l'arte, come se la configuravano i romantici conseguenti. Ci si può chiedere: chi ha rotto i timpani a Gautier con dicerie sulla pretesa capacità di auto perfezionamento del genere umano? I socialisti, in particolare i saint-simonisti, il cui successo era grande in Francia proprio alla vigilia della pubblicazione del romanzo *Mademoiselle de Maupin*. E' contro i saint-simonisti che sono dirette le sue considerazioni [molto giuste] sulla difficoltà di superare il maresciallo de Bassompierre in ubriachezza e Milone da Crotone i ghiottoneria. Ma queste considerazioni, per quanto giuste possano essere, sono assolutamente fuori luogo se indirizzate contro i saint-simonisti. La perfettibilità del genere umano, di cui parlavano costoro, non ha nulla in comune con l'aumento della capacità dello stomaco. Infatti costoro si riferivano al miglioramento dell'organizzazione sociale nell'interesse della parte più numerosa della popolazione, cioè dei lavoratori, dei produttori. Definire come «stupido» questo ideale e chiedersi se la sua realizzazione avrebbe dato all'uomo la facoltà di bere più vino o di inghiottire più carne, vuol dire dar prova di quella stessa grettezza borghese che suscitava tanta indignazione fra i giovani romantici. Come si spiega ciò? Come mai lo spirito di grettezza borghese penetrò nei ragionamenti proprio dello scrittore che fece della lotta a oltranza contro questa grettezza l'unico scopo della sua vita? Ho già risposto più volte a questa domanda, paragonando la mentalità dei romantici con quella di David e del suo gruppo. Ho detto che insorgendo contro i gusti e i costumi borghesi, i romantici non muovevano obiezioni contro la struttura borghese della società. Ora esaminiamo questo momento più da vicino. Alcuni romantici, a esempio George Sand all'epoca dei suoi rapporti con Pierre Leroux, erano attratti dal socialismo. Ma si trattava di un'eccezione. Di regola i romantici, nel combattere la volgarità borghese, si mostravano ostili nello stesso tempo ai sistemi socialisti che proclamavano la necessità di riforme sociali. I romantici volevano modificare i costumi della società senza cambiare nulla nella struttura sociale, il che era evidentemente impossibile. Per questo la loro rivolta contro i «borghesi» ebbe scarse conseguenze pratiche, così come il disprezzo delle «volpi» di Gottinga o di Jena per i filistei. Questa rivolta romantica fu assolutamente sterile sul piano pratico. Ma la sterilità pratica ebbe conseguenze molto importanti per la letteratura. Essa diede agli eroi romantici quel carattere convenzionale e irrealistico che portò in fin dei conti al crollo della scuola, poiché un tale carattere non può, in alcun caso, giovare a un'opera d'arte. Perciò, accanto al momento *positivo* constatato sopra, dobbiamo ora rilevarne uno *negativo*: se, da una parte, le opere dei romantici avevano da guadagnare grazie alla rivolta dei loro autori contro i «borghesi», esse, dall'altra parte, perdevano non poco in seguito all'inconsistenza pratica della rivolta. Già i primi realisti francesi compiono ogni sforzo per eliminare il difetto principale delle opere romantiche, cioè il carattere convenzionale e irrealistico dei loro eroi. Non se ne trova traccia nelle opere di Flaubert [a eccezione forse di *Salambò* e di *Les contes*]. I primi realisti continuano a insorgere contro i «borghesi», ma già in una maniera del tutto diversa: non contrappongono ai borghesi terra terra degli eroi immaginari, ma prendono questi stessi borghesi come soggetto delle loro creazioni artistiche. Flaubert considerava suo dovere essere così obiettivo nei riguardi dell'ambiente sociale che descriveva, quanto lo è un naturalista verso la natura.

46 *Mademoiselle de Maupin*, prefazione, p. 23.

«E' necessario – egli dice – considerare gli uomini così come si considerano i mastodonti e i cocodrilli. Ci si può forse rattristare a causa delle corna degli uni o delle mascelle degli altri? Mostratevi, fatene quello che volete, metteteli nei barattoli con l'alcool, ecco tutto. Ma non pronunciate delle condanne morali. E poi cosa siete voi, voi piccole rane?».

E più Flaubert restava obiettivo, più i personaggi che rappresentava nei suoi romanzi acquistavano il valore di «documenti», il cui studio era indispensabile a chiunque analizzasse scientificamente i fenomeni della psicologia sociale. L'obiettività era il lato più forte del suo metodo. Tuttavia, così obiettivo nel processo della creazione artistica, rimaneva molto soggettivo nei suoi apprezzamenti dei movimenti sociali del suo tempo. In Flaubert, come in Th. Gautier, a un disprezzo spietato per i «borghesi» s'accompagnava un fortissimo sentimento di ostilità verso tutti coloro che attentavano in qualche modo ai rapporti sociali borghesi. Ma in Flaubert questa ostilità era molto più forte. Egli è stato un risoluto avversario del suffragio universale, che qualificava come «onta dell'intelletto umano». «Così com'è concepito – scriveva a George Sand – un solo elemento prevale a scapito di tutti gli altri: il numero domina la mente, l'istruzione, la razza e persino il denaro, che vale più del numero»⁴⁷. In un'altra lettera egli dice che il suffragio universale è più stupido del diritto divino, più inetto della grazia di Dio⁴⁸. Egli s'immagina la società socialista come un enorme mostro che inghiottirà tutta l'azione individuale, tutta la personalità, tutto il pensiero e che dirigerà e farà tutto». Vediamo dunque che, a causa del suo atteggiamento negativo verso la democrazia e il socialismo, questo dispregiatore dei «borghesi» trova un linguaggio comune con gli ideologi più gretti della borghesia. Lo stesso tratto è comune a tutti i suoi contemporanei, fautori dell'arte per l'arte. Nel suo saggio dedicato alla vita di Edgard Poe, Baudelaire, che già da un pezzo aveva dimenticato la sua rivista rivoluzionaria *Le salut public*, scriveva: «In un popolo senza aristocrazia il culto del bello non può che corrompersi, diminuire e sparire». Egli andava affermando che sono degni di rispetto solo «il prete, il soldato e il poeta». Con ciò non siamo più di fronte al conservatorismo ma ad una tendenza nettamente reazionaria. La medesima tendenza che ritroviamo in Barbey d'Aurevilly. Nel suo libro *I poeti*, parlando di Laurent Pichat, egli dice che questi sarebbe potuto diventare un grande poeta, «se avesse calpestato l'ateismo e la democrazia, questi due disonori del suo pensiero»⁴⁹.

Molta acqua è passata dopo che Th. Gautier aveva scritto la sua prefazione al romanzo *Mademoiselle de Maupin* [maggio 1835]. I saint-simonisti, che come egli dice, «gli avevano rotto i timpani» con la pretesa perfettibilità del genere umano, proclamavano ad alta voce la necessità di una riforma sociale. Come la maggior parte dei socialisti, però, erano fautori convinti di un'evoluzione pacifica della società, e, di conseguenza, avversari non meno convinti della lotta delle classi. Non solo, ma i socialisti utopisti si rivolgevano soprattutto ai possidenti, non credendo in un'azione autonoma del proletariato. Tuttavia gli avvenimenti del 1848 mostrarono che quest'azione poteva diventare molto pericolosa. Dopo il '48, il problema non sta già nel sapere se i ricchi saranno disposti a migliorare la sorte dei non abbienti, ma nel sapere chi prenderà il sopravvento nella lotta fra abbienti e non abbienti. I rapporti fra le classi della nuova società si semplificano molto. Gli ideologi della borghesia comprendono che ora tutto sta nel sapere se essa riuscirà o meno a mantenere le masse lavoratrici nella schiavitù economica. Di questa situazione si rendono conto anche i sostenitori dell'arte per i ricchi. Ernst Renan, uno degli esponenti più importanti per il contributo dato alla scienza, chiedeva, nel suo libro *La riforma intellettuale e morale*, l'insediamento di un governo forte «che

47 N.r. Dalla lettera di Flaubert a George Sand dell'8 settembre 1871.

48 N.r. Dalla lettera di Flaubert scritta a G. Sand alla fine di giugno-inizio luglio 1869.

49 *I poeti*, 1889, p. 260.

costringa i buoni rustici a fare la nostra parte di lavoro, mentre noi ci abbandoniamo alle meditazioni»⁵⁰. Gli ideologi della borghesia comprendevano molto meglio di prima il senso della lotta fra la borghesia e il proletariato, e ciò non poteva non esercitare il più grande influsso sulla natura delle loro «meditazioni». L'*Ecclesiaste* dice molto giustamente: «Il mal tolto rende stolto il savio»⁵¹. Quando gli ideologi borghesi scoprirono il senso della lotta fra la loro classe e il proletariato, divennero gradualmente incapaci di studiare con serietà scientifica i fenomeni sociali, e questo ridusse considerevolmente il valore delle loro opere. Infatti, se prima l'economia politica borghese poteva presentare un gigante del pensiero scientifico come David Ricardo, ora danno il la dei nani ciarlani del tipo di Frédéric Bastiat. In filosofia andava rafforzandosi sempre più una reazione idealistica la cui essenza era l'impulso conservatore a conciliare le moderne conquiste delle scienze naturali con le antiche tradizioni religiose o, più esattamente, a conciliare l'oratorio con il laboratorio⁵². L'arte non è sfuggita alla sorte comune. Vedremo più avanti fino a quali grottesche assurdità l'influsso dell'attuale reazione idealistica ha spinto una parte dei pittori d'avanguardia.

Intanto dirò solamente questo: la mentalità conservatrice e in parte anche reazionaria dei primi realisti non impedì loro di studiare bene l'ambiente in cui vivevano e di creare opere di grande valore artistico. Tuttavia non v'è dubbio che questa mentalità restrinse considerevolmente il loro campo visivo. Voltando con ostilità le spalle al grande movimento d'emancipazione del loro tempo, essi escludevano dal numero dei «mastodonti» e dei «coccodrilli», oggetto delle loro osservazioni, gli esemplari più interessanti per la ricchezza della loro vita interiore. Il proprio atteggiamento obiettivo verso l'ambiente di ricerca significava in sostanza un'assenza totale di simpatia per questo ambiente; non potevano evidentemente simpatizzare con quello che – dato il loro conservatorismo – poteva costituire il solo oggetto delle loro osservazioni: i «pensieri meschini» e le «passioni meschine» che nascevano nel «limo impuro» dell'esistenza borghese di tutti i giorni⁵³. Ma l'assenza di simpatia per i soggetti osservati e inventati doveva ben presto portare alla perdita inevitabile di tutto l'interesse nei loro confronti. Il naturalismo di cui avevano gettato le prime fondamenta nelle loro magnifiche opere, venne a trovarsi ben presto, secondo un'espressione di Huysmans, in «un vicolo cieco, in un tunnel tappato». Il naturalismo, secondo Huysmans, poteva fare oggetto del suo studio di tutto, sifilide compresa. Il movimento operaio contemporaneo gli rimaneva però inaccessibile. Zola, è vero, ha scritto *Germinale*, ma, tralasciando i punti deboli di questo romanzo, non bisogna dimenticare che se Zola cominciava – come dice lui stesso – a propendere per il socialismo, il suo cosiddetto metodo sperimentale si rivelava poco adatto a studiare e a rappresentare in maniera artistica i grandi movimenti sociali. Questo metodo era strettamente legato a quel materialismo che Marx chiamava materialismo naturalistico, incapace di comprendere che le azioni, le inclinazioni, i gusti e le abitudini proprie della mente dell'uomo *sociale* non possono essere sufficientemente spiegati con *la fisiologia* o

50 Citato da A. Cassagne nell'*op. cit.*, pp. 194-95.

51 N.r. Dall'*Ecclesiaste*, cap. VII, versetto 7.

52 «Si può, senza contraddizione, passare in successione al proprio laboratorio e al proprio oratorio» - diceva dieci anni fa Grasset, professore di medicina clinica a Montpellier. Quest'affermazione trova una vastissima eco fra teorici come Jules Soury, autore del libro *Breviario di storia del materialismo*, scritto nello spirito della celebre opera di Lange sullo stesso argomento. [Si veda l'articolo *Oratorio e laboratorio* nella raccolta di Soury *Campagne nazionaliste*, Parigi 1902, pp. 233-266, 267]. Si veda della medesima raccolta, l'articolo intitolato *Scienza e Religione*, la cui idea fondamentale trova espressione nelle celebri parole di Du Bois-Reymond: *ignoramus et ignorabimus**.

* N.r. *Ignoramus et ignorabimus* (*Non sappiamo e non sapremo*), tesi proclamata dal noto fisiologo tedesco Du Bois-Reymond nel suo discorso *Sui confini delle scienze naturali*, pronunciato nel 1872. Per decenni questa tesi diventò la bandiera della corrente idealistica agnostica nella filosofia e nella scienza.

53 N.r. Espressione dal poema di Nekrasov *Cavaliere per un'ora*.

la patologia, poiché sono determinati dai *rapporti sociali*. Gli artisti fedeli a questo metodo, potevano studiare e rappresentare i loro «mastodonti» e i loro «coccodrilli» come singoli individui e non come membri di un tutto molto grande. Proprio questo sentiva Huysmans quando affermava che il naturalismo è venuto a trovarsi in un vicolo cieco e che a esso non rimaneva che raccontare una volta di più «l'adulterio della bottegaia e del vinaio dietro l'angolo»⁵⁴. Questo genere di storie avrebbe potuto offrire un interesse se avesse messo in luce questo o quell'aspetto dei rapporti sociali, come a esempio si verificò nel realismo russo. Ma l'interesse sociale era completamente assente nei realisti francesi. Ecco perché «l'adulterio della bottegaia e del vinaio dietro l'angolo» doveva inevitabilmente perdere ogni interesse, diventare noioso e persino ripugnante. Huysmans nelle sue prime opere, come il romanzo *Le sorelle Vatard*, appariva come un puro naturalista. Ma si stancò di dipingere «i sette peccati capitali» [secondo le sue stesse parole] e abbandonò il naturalismo, gettando via – come si dice – il bambino assieme all'acqua sporca. In *Al contrario*, questo strano romanzo a volte molto noioso ma, grazie ai suoi stessi difetti, anche molto istruttivo, Huysmans ha rappresentato, o più esattamente *ha composto* nella persona di Des Esseintes, il ritratto di una specie di superuomo completamente degenerato, il cui modo di vita doveva apparire come l'antitesi assoluta della vita del «vinaio dietro l'angolo» o della «bottegaia». La creazione di tali personaggi dimostra una volta di più la giustezza dell'idea di Leconte de Lisle che là dove non vi è più vita reale, il compito della poesia sta nel creare la vita ideale. Ma la vita ideale di Des Esseintes è talmente priva di contenuto umano che la sua creazione non apriva alcuna via d'uscita dal vicolo cieco. Ed ecco Huysmans *abbandonarsi* al misticismo, che gli sembrava una via d'uscita «ideale» da una situazione dalla quale non era possibile uscire imboccando la via del «reale». Era una via d'uscita che, in base alle circostanze, andava oltre il naturale. Ma vediamo ciò che ne risulta. L'artista diventato mistico, non trascura il contenuto ideologico, ma gli conferisce un carattere particolare. Anche il misticismo è un'idea, ma è un'idea oscura, informe come la nebbia, che entra in conflitto mortale con la ragione. Il mistico è pronto non solo a raccontare ma anche a dimostrare. Quello che racconta è «inconsistente» e prende come punto di partenza per le sue dimostrazioni la negazione stessa del buon senso. L'esempio di Huysmans prova ancora una volta che l'opera d'arte non può fare a meno di un determinato contenuto ideologico. Ma quando un artista rimane estraneo alle più importanti correnti sociali del suo tempo, le idee che esprime nelle sue opere perdono molto del loro valore intrinseco, e le sue opere certo ne risentono. Questo fatto è di una tale importanza per la storia dell'arte e della letteratura, che dobbiamo esaminarlo sotto tutti i suoi aspetti. Ma prima d'affrontare questo compito, ricapitoliamo le conclusioni cui siamo giunti.

La tendenza all'arte per l'arte nasce e si afferma là dove esiste un disaccordo insanabile fra gli artisti e l'ambiente sociale che li circonda. Questo disaccordo ha un influsso benevolo sulla creazione artistica nella misura in cui aiuta gli artisti a elevarsi al di sopra dell'ambiente in cui vivono. Fu il caso di Pushkin all'epoca di Nicola I, fu il caso dei romantici, dei parnassiani e dei primi realisti francesi. Moltiplicando gli esempi, si potrebbe provare che è stato sempre così là dove esisteva questo disaccordo. Ma i romantici, i parnassiani e i realisti, che s'indignavano della volgarità dei costumi dell'ambiente sociale in cui vivevano, non insorgevano contro i rapporti sociali che generavano questi costumi volgari. Al contrario, maledicendo i «borghesi», rimanevano tuttavia attaccati agli ordinamenti borghesi, prima istintivamente e poi in modo consapevole; più si sviluppava nella nuova Europa il movimento d'emancipazione contro gli ordinamenti borghesi, più i seguaci francesi della teoria dell'arte per l'arte si legavano consapevolmente a questi ordinamenti. Quanto più tale attaccamento

54 Si veda Jules Huret, *Inchiesta sull'evoluzione letteraria*, conversazione con Huysmans.

diventava consapevole, tanto meno potevano rimanere indifferenti verso le idee che esprimevano nelle loro opere. La loro cecità di fronte alla nuova corrente che tendeva a rinnovare tutta la vita sociale rendeva, però, erronee, grette e unilaterali le loro concezioni, abbassava la qualità delle idee espresse nelle loro opere. Ne risultò naturalmente, per il realismo francese, una situazione senza via d'uscita, situazione che suscitò correnti decadenti e una tendenza al misticismo fra gli scrittori un tempo appartenenti alla scuola realistica [naturalistica]. Tornerò in seguito su questa conclusione. Adesso, invece, termino aggiungendo solo due parole a proposito di Pushkin. Quando il suo «poeta» tuona contro la «plebe», le sue parole sono piene di sdegno ma – qualunque cosa possa dire D. Pisarev – non sono improntate alla trivialità. Il poeta rimprovera alla folla aristocratica – poiché infatti è proprio alla folla aristocratica che egli si rivolge e non al vero popolo, che era in quell'epoca assolutamente fuori dal campo visivo della letteratura russa – di avere più a cuore la propria marmitta che l'Apollo del Belvedere. Ciò vuol dire che lui non tollera il gretto praticismo di quella folla. Tutto qui. Se si rifiuta d'essere la guida della folla è perché ha perso ogni speranza nei suoi confronti. In tutto ciò non vi è, però, traccia di spirito reazionario. In ciò che risiede l'immensa superiorità di Pushkin rispetto ai difensori dell'arte per l'arte come Th. Gautier. Ma questa superiorità è relativa. Pushkin non dileggiò i saint-simonisti, di cui probabilmente non sentì parlare. Era un uomo onesto e generoso ma imbevuto, sin dall'infanzia, di certi pregiudizi di classe. La soppressione dello sfruttamento di una classe da parte di un'altra doveva sembrargli un'utopia irrealizzabile e persino ridicola. Se avesse avuto conoscenza di piani pratici per arrivare a una tale soppressione, e soprattutto se questi piani avessero fatto tanto rumore in Russia come i piani saint-simonisti in Francia, senza dubbio li avrebbe attaccati in aspri articoli polemici o in mordaci epigrammi. Alcune sue osservazioni, nell'articolo *Pensieri della strada*, sulla situazione privilegiata dei contadini russi servi della gleba rispetto alla situazione dell'operaio nell'Europa occidentale, fanno pensare che in tal caso l'intelligente Pushkin avrebbe potuto ragionare a volte altrettanto a sproposito quanto il molto meno intelligente Gautier. L'arretratezza economica della Russia lo salvò da quest'eventuale debolezza. E' una storia vecchia ma sempre nuova. Quando una classe vive sfruttando un'altra classe che le è inferiore sulla scala economica, e quando questa classe si è conquistata una posizione di dominio assoluto nella società, allora *andare avanti* per essa vuol dire *discendere*. E' con ciò che si spiega un fenomeno a prima vista incomprensibile e persino incredibile: nei paesi economicamente arretrati, l'ideologia delle classi dominanti è non di rado molto più elevata che nei paesi avanzati. Ora anche la Russia ha raggiunto quella fase di sviluppo economico in cui i seguaci della teoria dell'arte per l'arte diventano difensori coscienti di un ordine sociale fondato sullo sfruttamento di una classe da parte di un'altra. Perciò ora anche da noi, in nome dell'«autonomia assoluta dell'arte», si dicono non poche sciocchezze palesemente reazionarie dal punto di vista sociale. Non era ancora così ai tempi di Pushkin, e fu per lui una circostanza molto felice.

III

Ho già detto che non vi è opera d'arte che sia assolutamente priva di contenuto ideologico. Ho aggiunto inoltre che non tutte le idee possono essere poste a base di un'opera d'arte, e che solo ciò che favorisce il riavvicinamento degli uomini può veramente ispirare l'artista. I limiti di tale riavvicinamento sono determinati non dall'artista ma dal livello di cultura di quell'entità sociale cui appartiene. In una società divisa in classi, essi dipendono anche dai rapporti fra queste classi, dal grado di sviluppo di ciascuna di esse in un dato momento. Quando la borghesia lottava, si batteva

ancora per liberarsi dal giogo della nobiltà e dell'alto clero, cioè quando era una classe rivoluzionaria, era seguita da tutta la massa lavoratrice con cui formava un solo «terzo stato». In quell'epoca gli ideologi avanzati della borghesia erano anche gli ideologi avanzati di «tutta la nazione a eccezione dei privilegiati». In altre parole, le possibilità di riavvicinamento degli uomini, possibilità favorite dalle opere degli artisti che sostenevano il punto di vista borghese, erano relativamente assai ampie. Ma quando gli interessi della borghesia cessarono di coincidere con quelli di tutta la massa lavoratrice, e particolarmente quando entrarono in conflitto con quelli dei produttori, allora queste possibilità si ridussero di molto. Un avaro, disse Ruskin, non può cantare la perdita dei suoi scudi; sono giunti i tempi in cui lo stato d'animo della borghesia ha incominciato ad avvicinarsi a quello dell'avaro che rimpiange la perdita dei suoi tesori. La sola differenza è che l'avaro rimpiange la perdita di un gruzzolo reale, mentre la borghesia perde la sua serenità al pensiero della perdita che la minaccia in futuro. «Il mal tolto – ho già detto citando l'*Ecclesiaste* – rende stolto il savio». La paura di perdere la possibilità d'opprimere gli altri può esercitare sul savio [perfino sul savio] un influsso altrettanto nefasto. Le ideologie della classe dominante perdono il loro valore intrinseco nella misura in cui questa classe si avvicina al suo declino. L'arte, nata dalle sue vicissitudini, entra nella fase di decadenza. Il compito delle pagine che seguono è di completare ciò che avevo già detto in precedenza, esaminando alcuni altri sintomi, fra i più palesi, del declino attuale dell'arte borghese.

Abbiamo visto come il misticismo fece la sua apparizione nella letteratura francese contemporanea: quando gli scrittori constatarono che era impossibile accontentarsi di una forma senza contenuto, cioè senza idea, dando al tempo stesso prova della loro incapacità d'elevarsi alla comprensione delle grandi idee emancipatrici dei nostri tempi. Ma questa constatazione e quest'incapacità hanno avuto molte altre conseguenze che riducono il valore intrinseco delle opere d'arte non meno del misticismo, nemico irrimediabile della ragione. Ma è ostile alla ragione non soltanto chi s'abbandona al misticismo, lo è anche chi, per qualsiasi motivo, difende un'idea falsa. Quando un'idea falsa è posta alla base di un'opera d'arte, v'introduce contraddizioni interne di cui risente inevitabilmente il valore intrinseco dell'opera. Ho già citato come esempio il dramma di Knut Hamsun *Alle soglie del regno*⁵⁵. Il lettore mi scuserà se ci torno sopra. Il protagonista di questo dramma è un giovane scrittore, Ivar Kareno, il quale, anche se non brilla per talento, è estremamente presuntuoso. Egli si definisce uomo «dalle idee libere come un uccello». E qual è l'argomento degli scritti di questo pensatore libero come un uccello? «Resistenza», «odio». A chi bisogna resistere? Chi occorre odiare? E' necessario resistere al proletariato e odiarlo. Non trovate che siamo di fronte a un tipo d'eroe del tutto nuovo, mai incontrato prima in letteratura? Ma chi predica la resistenza al proletariato è senza alcun dubbio un ideologo della borghesia, eppure l'ideologo che si chiama Ivar Kareno si considera un grande rivoluzionario e viene considerato tale anche dal suo creatore Knut Hamsun. Sappiamo già, sull'esempio dei primi romantici francesi, che esistono stati d'animo «rivoluzionari» il cui tratto distintivo è il loro conservatorismo. Th. Gautier odiava i «borghesi», il che non gli impediva di tuonare contro coloro che proclamavano essere giunta l'ora di sopprimere i rapporti borghesi in seno alla società. In verità Ivar Kareno appare come uno dei discendenti spirituali del celebre romantico francese. Ma il discendente è andato molto più lontano del suo avo. Egli odia scientemente ciò che ispirava a quest'ultimo solo un'ostilità istintiva⁵⁶. Se i romantici sono dei conservatori, Ivar Kareno è un

55 Si veda l'articolo *Il figlio del dottor Stockmann*, nella mia raccolta *Dalla difesa all'attacco*.

56 Parlo dei tempi in cui Gautier non aveva ancora consumato il suo famoso *gilet* rosso. Più tardi, per esempio all'epoca della comune di Parigi, egli si mostrò un avversario cosciente – e anche acerrimo! – del movimento d'emancipazione della classe operaia. Bisogna notare in proposito che anche Flaubert può essere considerato un predecessore ideologico di Knut Hamsun, e forse a maggior ragione. In uno dei suoi taccuini si possono trovare le seguenti parole

puro reazionario, nonché un utopista del genere del *pomescik selvaggio* di Shchedrin⁵⁷. Egli vuole sterminare il proletariato così come l'altro voleva fare con i *mugik*. Quest'utopia è il colmo del comico. Ma in generale tutte le sue idee «libere come un uccello» si distinguono per la loro estrema assurdità. Il proletariato gli appare come una classe che sfrutta le altre classi della società. E' la più falsa di tutte le sue idee «libere come un uccello», e il guaio è che Knut Hamsun sembra condividere quest'idea errata del suo eroe. Ivar Kareno subisce tutta una serie di disavventure proprio perché odia il proletariato e gli «resiste». E' per questo che si vede privato della possibilità d'ottenere la cattedra e di pubblicare il suo libro. In breve egli si attira ogni sorta di persecuzione da parte dei «borghesi», in mezzo ai quali vive e agisce. Ma in quale parte del mondo, in quale paese utopico vive una borghesia che punisce così implacabilmente chi «resiste» al proletariato? Una tale borghesia non è mai esistita e non potrà esistere. Knut Hamsun ha posto alla base del suo dramma un'idea che è in assoluto contrasto con la realtà, e ciò gli nuoce a tal punto che proprio quelle scene cui l'autore voleva dare un tono tragico, suscitano ilarità.

Knut Hamsun è talentuoso, ma nessun talento può trasformare in verità ciò che non lo è. Gli enormi difetti della sua opera teatrale sono una conseguenza naturale dell'inconsistenza assoluta della sua idea di fondo, che nasce dall'incapacità dell'autore di comprendere la lotta delle classi nell'odierna società di cui la sua opera è un'eco letteraria. Knut Hamsun non è francese, ma ciò non cambia nulla. Già il *Manifesto del Partito Comunista* indicava molto giustamente che nei paesi civili, grazie allo sviluppo del capitalismo, «l'unilateralità e la ristrettezza nazionale diventano sempre più impossibili, e dalle molte letterature nazionali e locali esce una letteratura mondiale»⁵⁸. Hamsun è nato e cresciuto in un paese dell'Europa occidentale che è lungi dall'essere uno dei paesi economicamente più sviluppati. Ciò spiega evidentemente la sua ingenuità davvero puerile nel rappresentare la situazione del proletariato in lotta nella società contemporanea. Ma l'arretratezza economica non gli ha impedito di compenetrarsi di quell'odio per la classe operaia e di quella simpatia per la lotta condotta contro di essa, che oggi prendono piede fra gli intellettuali borghesi dei paesi più avanzati. Ivar Kareno non è che una delle numerose espressioni di tipo nietzschiano. E cos'è il «nietzschismo»? E' un'edizione nuova, riveduta e corretta, secondo le esigenze dell'attuale fase del capitalismo, di quella lotta contro i «borghesi» che conosciamo bene e che si concilia perfettamente con una simpatia incrollabile per le strutture borghesi della società. All'esempio di Hamsun si può facilmente sostituire un altro esempio,

rimarchevoli: «Oggi Prometeo dovrebbe rivoltarsi non già contro Dio, ma contro il Popolo, nuovo dio. Alle vecchie tirannie sacerdotali, feudali e monarchiche ne è succeduta un'altra, più sottile, inestricabile, imperiosa, che fra qualche tempo non lascerà più sulla Terra un solo angolo libero». Si veda il capitolo *I taccuini di Gustave Flaubert*, nel libro di Louis Bertrand *Gustave Flaubert*, Parigi 1913, p. 225. E' la stessa idea libera come un uccello che ispira Ivar Kareno. Nella sua lettera a George Sand dell'8 settembre 1871, Flaubert scrive: «Credo che la folla, il branco, sarà sempre odioso. Non c'è nulla di più importante di un piccolo gruppo d'ingegni, sempre gli stessi, che si ripassano la fiaccola». Sempre questa lettera contiene le righe già citate sul suffragio universale, che sarebbe un'onta alla mente umana, poiché grazie a esso il numero domina «persino il denaro»! [Si veda Flaubert, *Corrispondenza*, quarta serie, 1869-1880, Parigi 1910]. In queste righe Ivar Kareno avrebbe ritrovato i suoi stessi pensieri liberi come un uccello, ma tali idee non hanno avuto ancora un'espressione *diretta* nei romanzi di Flaubert. La lotta delle classi nella società contemporanea doveva ricevere ancora un forte impulso prima che gli ideologi della classe dominante sentissero il bisogno d'esprimere nella letteratura il loro odio per le aspirazioni emancipatrici del «popolo». Quegli ideologi che erano giunti col tempo a sentire quest'esigenza non potevano più difendere l'«autonomia assoluta» delle ideologie. Al contrario, posero alle ideologie uno scopo preciso, quello di servire d'arma spirituale nella lotta contro il proletariato. Più avanti torneremo su questo argomento.

57 N.r. *Pomescik selvaggio* – tipo di proprietario terriero, fautore della servitù della gleba, raffigurato in una favola omonima di Saltykov-Shchedrin.

58 N.r. Marx/Engels, *op. cit.*, vol. 4, p. 428.

preso questa volta dalla letteratura francese contemporanea. Fra i drammaturghi della Francia d'oggi uno dei più dotati e – ciò che ci sembra ancor più importante – più ricchi d'idee, è senza dubbio François de Curel. Fra le sue opere il dramma *Il pasto del leone* è sicuramente il più degno di attenzione. Questo dramma è passato quasi inosservato alla critica russa. Il protagonista Jean de Sancy, è sedotto per un momento, grazie ad alcune circostanze eccezionali della sua infanzia, dal socialismo cristiano. In seguito rompe decisamente con esso e diventa un eloquente difensore della grande produzione capitalistica. Nella terza scena del quarto atto, egli pronuncia un lungo discorso per dimostrare agli operai che «l'egoismo che produce è, per la moltitudine lavoratrice, ciò che la carità è per il povero: una fonte di benefici». Poiché il suo uditorio mormora, a poco a poco egli si riscalda e, facendo ricorso a un paragone brillante e immaginifico, spiega a esso il ruolo del capitalista e dei suoi operai nella produzione moderna.

«Quando il leone annuncia con i suoi ruggiti di accingersi alla caccia nella savana, gli sciacalli accorrono in massa per divorare i resti della sua carneficina. Troppo deboli per attaccare il bufalo, troppo lenti per catturare le gazzelle, tutta la loro speranza è negli artigli del re. Negli artigli, capite? Al crepuscolo il leone lascia la sua tana e cerca la preda ... Eccola! Allora i salti prodigiosi, la lotta furiosa, le strette mortali, poi il festino reale sotto lo sguardo rispettoso degli sciacalli. Quando il leone ha il ventre pieno, gli sciacalli desinano. Credete voi che questi sarebbero meglio nutriti se il leone condividesse la sua preda con ciascuno di essi in porzioni uguali e si riservasse solo un magro pezzo? No, affatto! ... Questo leone dolciastro non sarebbe più un leone, ma solo un barboncino ... Lo vedo mentre smette di scannare al primo grido di dolore e mentre lecca le ferite della sua vittima. Molto meglio un animale feroce, avido di preda, che non sogna altro che il sangue ... Quando lui ruggisce, gli sciacalli si passano la lingua sulle labbra ... ».

L'eloquente oratore accentua il senso di questa parabola, già sufficientemente chiaro, con le seguenti parole, più brevi, ma altrettanto espressive: «L'industriale fa zampillare quelle sorgenti nutritive dalle cui eccedenze trae vantaggio il lavoratore».

So benissimo che lo scrittore non risponde dei discorsi che pronunciano i suoi personaggi, ma molto spesso lascia intendere, in qualche modo, ciò che ne pensa, permettendo così di farci un'idea anche delle sue opinioni. Ora tutto lo sviluppo del dramma *Il pasto del leone* mostra che de Curel approva in pieno Jean de Sancy, quando questi paragona l'industriale al leone e gli operai agli sciacalli. Tutto dimostra che egli potrebbe ripetere con la più grande convinzione le parole del suo eroe «lo credo nel leone, Mi inchino davanti ai diritti che gli danno i suoi artigli». De Curel è pronto a vedere negli operai degli sciacalli che si nutrono dei resti di quello che il capitalista ottiene con il proprio lavoro. Allo stesso modo che a Jean de Sancy, la lotta degli operai contro i padroni gli appare come quella degli sciacalli invidiosi contro il potente leone. Questo paragone è l'idea basilare del suo dramma, è ciò che determina la sorte del protagonista. Ma quest'idea non contiene nemmeno un atomo di verità, snatura il vero senso dei rapporti sociali nella società contemporanea in misura notevolmente maggiore dei sofismi economici di Bastiat e di tutti i suoi numerosi seguaci, compreso Böhm-Bawerk. Gli sciacalli, in effetti, non fanno assolutamente nulla per procurare ciò che costituisce il pasto del leone che serve ad appagare in parte anche la loro fame. E chi oserà dire che gli operai occupati in una data azienda non prendono assolutamente parte alla sua attività produttiva? Quali che possano essere i sofismi economici, è incontestabile che il prodotto di questa azienda è dovuto al loro lavoro. E' evidente che anche il padrone quale organizzatore, partecipa alla produzione. E' in qualità di organizzatore che egli fa parte dei lavoratori. Tutti sanno anche che lo stipendio del direttore di una fabbrica è una cosa e l'utile del proprietario dell'azienda è un'altra. Detraendo questo stipendio dall'utile otteniamo un resto

che è attribuito al capitale in quanto tale. Tutto il problema sta proprio nel sapere per quale ragione questo resto è attribuito al capitale. Ma non troviamo nessuna risposta a tale interrogativo nelle eloquenti disquisizioni di Jean de Sancy. Egli, a dire il vero, non sospetta neppure che la sua rendita in qualità di grande azionista dell'azienda non avrebbe alcuna giustificazione anche nel caso in cui fosse esatta l'analogia del tutto errata del padrone con il leone e degli operai con gli sciacalli: egli non fa assolutamente nulla nell'azienda, limitandosi a ritirare annualmente una cospicua rendita. E se qualcuno assomiglia allo sciacallo che si nutre del prodotto degli sforzi altrui, è proprio l'azionista, la cui sola fatica consiste nel custodire le proprie azioni, nonché l'ideologo degli ordinamenti borghesi, che non partecipa di persona alla produzione, ma raccoglie i resti del festino sontuoso del capitale. Malgrado tutto il suo talento, de Curel appartiene purtroppo a questo tipo di ideologi. Nella lotta fra gli operai salariati e i capitalisti, egli è interamente dalla parte di questi ultimi e fornisce un quadro del tutto falso dei veri rapporti che intercorrono fra gli sfruttatori e gli sfruttati. Cos'è il dramma di Bourget, *La barricata*, se non un appello lanciato dal celebre scrittore, anche lui non privo di talento, alla borghesia per invitare tutti i membri a unirsi nella lotta contro il proletariato? L'arte borghese diventa bellicosa. I suoi rappresentanti non hanno più il diritto di dire di se stessi che non sono nati per «gli affanni della vita e le battaglie». Al contrario, sono in cerca di battaglie e non temono affatto le avversità che a esse s'accompagnano. Ma in nome di cosa si conducono quelle battaglie alle quali vogliono prender parte? Ohimè! In nome dell'«interesse». E' vero, non in nome dell'interesse personale: sarebbe strano affermare che uomini come de Curel o Bourget diventino dei difensori del capitale nella speranza di un arricchimento personale. L'«interesse» che li spinge a prender parte agli «affanni» della vita e alle «battaglie» è l'interesse di tutta una classe, che tuttavia è sempre un interesse, e vediamo dunque che cosa ne risulta.

Per quale ragione i romantici disprezzavano i «borghesi» del loro tempo? Sappiamo già che rimproveravano ai «borghesi» - come dice Théodore de Banville - di porre al di sopra di tutto la moneta da cinque franchi. E cosa difendono nelle loro opere scrittori come de Curel, Bourget e Hamsun? I rapporti sociali che sono per la borghesia fonte di un gran numero di monete d cinque franchi! Come sono lontani questi scrittori dal romanticismo dei bei tempi antichi! E cosa li ha allontanati da questo romanticismo? Null'altro che il corso ineluttabile dello sviluppo sociale. Più si acuiscono gli antagonismi interni propri del modo di produzione capitalistico, più difficile diventava, per gli artisti rimasti fedeli alle concezioni borghesi, praticare la teoria dell'arte per l'arte e vivere rinchiusi, secondo una nota espressione francese, in una torre d'avorio. Sembra che nel mondo civile contemporaneo non esista paese la cui gioventù borghese non simpatizzi con le idee di Friedrich Nietzsche. Questi forse disprezzava i suoi «sonnacchiosi» contemporanei più di quanto Th. Gautier disprezzasse i «borghesi» del suo tempo. Cosa rimproverava loro? In cosa consiste il loro principale difetto, fonte di tutti gli altri? Nietzsche rimprovera loro d'essere incapaci di pensare, di sentire e soprattutto di agire come conviene a uomini che occupano una posizione dominante nella società. Nelle presenti condizioni storiche ciò significa rimproverare loro di non dare sufficiente prova d'energia e di coerenza nella difesa degli ordinamenti borghesi contro gli attacchi rivoluzionari del proletariato. Non per nulla egli parla con tanta rabbia dei socialisti. Ma esaminiamo ancora una volta cosa ne consegue. Se Pushkin e i romantici del suo tempo accusavano la «folla» d'aver troppo a cuore il proprio benessere [la «marmitta»], gli ispiratori dei neoromantici attuali la rimproveravano, al contrario, di difenderlo in modo troppo apatico, cioè di non esservi abbastanza interessati. Ma il fatto è che anche i neoromantici proclamano, come i romantici dei bei tempi antichi, l'autonomia assoluta dell'arte. Si può parlare seriamente dell'autonomia di un'arte che si pone sinceramente lo scopo di difendere determinati rapporti sociali? Certo che no! E' senza dubbio un'arte utilitaristica. E se i

sostenitori di quest'arte disprezzano le opere nelle quali dominano considerazioni utilitaristiche, si tratta semplicemente di un equivoco. La verità è che per loro – non parlo qui evidentemente di considerazioni d'interesse personale, che non possono mai prevalere in un uomo sinceramente dedito all'arte – sono intollerabili solo le considerazioni che hanno in vista il bene della «maggioranza sfruttata», mentre il bene della «minoranza sfruttatrice» rimane ai loro occhi la legge suprema. In tal modo il punto di vista, diciamo, di Knut Hamsun o di François de Curel sull'utilitarismo nell'arte è in realtà diametralmente opposto a quello di Th. Gautier o di Flaubert, sebbene questi ultimi, come sappiamo, non fossero a loro volta esenti da pregiudizi conservatori. Ma dopo l'epoca di Gautier o di Flaubert le contraddizioni sociali si sono approfondite e questi pregiudizi si sono talmente diffusi fra gli artisti schierati dalla parte della borghesia, che adesso per loro è incomparabilmente più difficile rimanere coerentemente fedeli alla teoria dell'arte per l'arte. Certo si sbaglia di grosso chi s'immagina che ora, ai nostri giorni, tra loro non ci siano più artisti capaci d'attenersi coerentemente a questa teoria. Vedremo subito, però, come oggi una coerenza del genere viene a costare troppo cara.

I neoromantici – ancora una volta sotto l'influsso di Nietzsche – amano credere d'essere «al di là del bene e del male»⁵⁹. Ma cosa vuol dire stare al di là del bene e del male? Vuol dire realizzare un'opera storica così grande da non poter essere giudicata in base alle nozioni esistenti di bene e di male, fondate su un dato ordine sociale. I rivoluzionari francesi del 1793, nella loro lotta contro la reazione, stavano indubbiamente al di là del bene e del male, cioè le loro azioni erano in contrasto con le nozioni di bene e di male basate sui vecchi ordinamenti che ormai avevano fatto il loro tempo. Questa contraddizione, sempre profondamente tragica, può essere giustificata solo se l'azione dei rivoluzionari, costretti a porsi temporaneamente al di là del bene e del male, fa sì che il male retroceda davanti al bene nella vita sociale. Per prendere la Bastiglia era necessario battersi contro i suoi difensori, cioè porsi momentaneamente al di là del bene e del male. Ma in quanto la presa della Bastiglia pose fine all'arbitrio di coloro che facevano incarcerare gente «perché tale è il nostro buon piacere» - come dicevano i re assoluti francesi – essa costrinse il male a indietreggiare davanti al bene nella vita sociale della Francia e giustificò così la condotta di coloro che, per combattere questo arbitrio, s'erano posti al di là del bene e del male. Ma non per tutti coloro che si pongono al di là del bene e del male si può trovare una tale giustificazione. Ivar Kareno, per esempio, non avrebbe probabilmente esitato a calpestare il bene e il male per attuare le sue idee «libere come un uccello», consistenti in una lotta intransigente contro il movimento d'emancipazione del proletariato. Di conseguenza, porsi al di là del bene e del male significherebbe per lui cessare di tener conto, nella lotta contro il proletariato, persino di quei pochi diritti che la classe operaia è riuscita a conquistare nella società borghese. E se la sua lotta fosse vittoriosa, questa vittoria accrescerebbe il male nella vita sociale invece di ridurlo. In tal modo, il suo temporaneo porsi al di là del bene e del male non avrebbe alcuna giustificazione, come accade ogniqualvolta si tratti di conseguire fini reazionari. Qualcuno può obiettare che, non trovando alcuna giustificazione dal punto di vista del proletariato, Ivar Kareno la troverebbe certamente da quello della borghesia. Sono perfettamente d'accordo. Ma in questo caso il punto di vista della borghesia è quello di una minoranza privilegiata che cerca di perpetuare i propri privilegi, mentre il punto di vista del proletariato è quello della maggioranza che vuole abolire tutti i privilegi. Ecco perché dire che gli atti di un uomo si giustificano dal punto di vista della borghesia significa ammettere che sono biasimevoli dal punto di vista di tutti gli uomini che non vogliono difendere gli interessi degli sfruttatori. E questo mi rassicura, poiché il corso ineluttabile dello sviluppo economico mi garantisce che il numero di questi ultimi andrà senz'altro aumentando sempre

59 N.r. Titolo di un'opera di Nietzsche.

di più. Odiando di tutto cuore i «sonnacchiosi», i neoromantici vogliono che tutto si metta in moto. Ma il movimento che auspicano è un movimento conservatore diametralmente opposto al movimento di emancipazione dei nostri tempi. Qui sta tutto il segreto della loro psicologia. Ciò spiega anche perché persino i più dotati fra loro non possono creare opere notevoli, che invece avrebbero potuto creare se le loro simpatie sociali e il loro modo di pensare fossero stati diversi. Abbiamo già visto tutta la falsità dell'idea posta da de Curel a base del suo dramma *Il pasto del leone*. Ma un'idea falsa non può non nuocere al valore di un'opera d'arte, poiché altera la psicologia dei personaggi. Non sarebbe difficile mostrare tutta la falsità della psicologia di Jean de Sancy, protagonista del dramma di de Curel, ciò però mi obbligherebbe a una lunga digressione. Prenderò dunque un altro esempio che mi permetterà di essere più breve.

L'idea chiave del dramma *La barricata* è che nella nostra epoca ciascuno deve prendere parte alla lotta della propria classe contro le altre. Ma qual è secondo Bourget, «la più simpatica figura d'uomo»⁶⁰ in questo dramma? Il vecchio operaio Gaucherond, che non va con gli operai ma con il suo padrone. Il comportamento di quest'operaio è in assoluto contrasto con l'idea chiave dell'opera e può apparire simpatico solo a chi è completamente accecato dal proprio attaccamento alla borghesia. Il sentimento che guida Gaucherond è quello dello schiavo che contempla con rispetto le proprie catene. Sappiamo già, dopo il conte Aleksej Tolstoj, quanto sia difficile destare simpatia per la devozione dello schiavo in tutti coloro che non sono stati educati nello spirito della servitù. Ricordate Vassilij Scibanov e la sua sorprendente «fedeltà servile». Egli morì da eroe, malgrado terribili torture:

*Zar, questa è la sua parola:
Egli glorifica il suo signore*⁶¹.

Tuttavia quest'eroismo servile lascia freddo il lettore d'oggi che a malapena è capace di comprendere come uno «strumento che parla» possa avere per il suo proprietario una devozione che rasenta il sacrificio. Il vecchio Gaucherond, nel dramma di Bourget, è uno Scibanov che da servo si è trasformato in moderno proletario. Bisogna essere proprio molto ciechi per considerarlo «la più simpatica figura d'uomo» del dramma. Comunque una cosa è certa. Se Gaucherond è simpatico, ciò prova, contrariamente a quanto sostiene Bourget, che ciascuno di noi deve seguire non la classe cui appartiene, ma quella la cui causa gli appare più giusta. Con la sua creatura Bourget viene a contraddire la propria idea, e questo per la medesima ragione per cui, opprimendo gli altri, anche il savio diventa stolto. Quando un artista di talento s'ispira a un'idea falsa, danneggia la propria opera. Un artista contemporaneo non può ispirarsi a un'idea giusta se cerca di aiutare la borghesia nella lotta contro il proletariato.

Ho detto che oggi, per un artista che sostiene il punto di vista della borghesia, è incomparabilmente più difficile di una volta rimanere fedele alla teoria dell'arte per l'arte. Lo ammette lo stesso Bourget, che categoricamente dichiara: «Il ruolo di un registratore indifferente non è più possibile per un cervello che pensa, per un'anima sensibile che si ribella al cospetto di queste terribili guerre intestine, quando sembra a volte che tutto l'avvenire della patria e della civiltà sia in gioco»⁶². Qui bisogna spiegarsi. E' vero, l'uomo, il cui cervello pensa e la cui anima è sensibile, non può rimanere spettatore indifferente alla guerra civile che è in corso nella società contemporanea. Se il suo campo visivo è limitato dai pregiudizi borghesi, verrà a trovarsi da una parte della barricata; se non è contaminato da questi pregiudizi, prenderà posto nell'altra parte. E' così. Ma i figli della borghesia, come di qualsiasi

60 Sono parole sue, *La barricata*, Parigi 1910, prefazione, p. XIX.

61 N.r. Dalla ballata satirica del poeta russo A. Tolstoj, *Vassilij Scibanov*.

62 *La barricata*, prefazione, p. XXIV.

altra classe, non possiedono tutti un cervello che pensa. E coloro che pensano, non sempre hanno un'anima sensibile. Costoro possono facilmente rimanere anche oggi dei fautori coerenti della teoria dell'arte per l'arte che, nel migliore dei casi, significa indifferenza per gli interessi sociali, si tratti pure dei ristretti interessi di classe. L'ordinamento sociale borghese forse più di qualsiasi altro può sviluppare tale indifferenza. Laddove intere generazioni sono educate nello spirito del famigerato principio: «Ognuno per sé e dio per tutti», è naturale che appaiano degli egoismi che pensano solo a se stessi e s'interessano solo di se stessi. Vediamo infatti che nell'odierna società borghese questi egoisti sono più numerosi che mai. Abbiamo in merito una testimonianza preziosissima, quella di uno dei suoi ideologi più eminenti, Maurice Barres.

«La nostra morale, la nostra religione, il nostro sentimento nazionale sono crollati, da essi non possiamo attingere a regole di vita. In attesa che i nostri maestri stabiliscano per noi verità attendibili, ci vediamo costretti ad attenerci all'unica realtà, al nostro io»⁶³.

Quando per un uomo tutto «è crollato» eccetto il suo «io», allora nulla gli impedisce d'interpretare la parte di registratore imperturbabile delle peripezie della grande lotta in corso in seno alla società contemporanea. Ma, no! Anche allora qualcosa gli impedirà di farlo, cioè proprio l'assenza di ogni interesse sociale, così chiaramente descritto nelle righe di Barres sopra citate. Come può diventare cronista della lotta sociale chi non prova alcun interesse né per questa lotta né per la società? Tutto ciò che riguarda questa lotta gli ispirerà una noia mortale. E se è un artista, non vi farà alcun cenno nelle sue opere, s'occuperà dell'«unica realtà», cioè del proprio «io». E poiché il suo «io» può annoiarsi nella sola compagnia di se stesso, allora egli creerà un mondo fantastico, un «mondo dell'al di là», un mondo situato al di sopra della Terra e di tutte le «questioni» terrene. E' quello che fanno oggi molti artisti. Non li calunnio affatto; sono loro stessi ad ammetterlo. Ecco cosa scrive, a esempio, la nostra compatriota, signora Z. Gippius:

«La preghiera è, secondo me, un bisogno naturale e indispensabile della natura umana. Ogni uomo prega e tende a pregare e poco importa se lo fa consapevolmente o meno, poco importa anche la forma che assume la sua preghiera e il dio al quale è indirizzata. La poesia in generale, la composizione dei versi in particolare, la musica delle parole è semplicemente una delle forme che la preghiera prende nella nostra anima»⁶⁴.

E' ovvio che questa identificazione della «musica delle parole» con la preghiera è assolutamente inconsistente. Ci sono stati nella storia della poesia lunghi periodi in cui essa non aveva alcun rapporto con la preghiera. Ma non vi è alcun bisogno d'intavolare una discussione in merito. Premeva semplicemente far conoscere al lettore la terminologia della signora Gippius, senza la quale potrebbe provare qualche perplessità nel leggere i seguenti passi, il cui contenuto c'interessa particolarmente. La signora prosegue:

«Ma siamo forse responsabili se ogni "io" è diventato qualcosa di particolare, isolato, staccato dagli altri "io", e perciò incomprensibile e inutile? A ciascuno di noi è assolutamente necessaria la nostra preghiera, una preghiera ben comprensibile e profondamente sentita; è necessaria la nostra poesia per riflettere la momentanea pienezza del nostro cuore. Ma a colui che considera sacro il proprio "io", la mia preghiera rimane incomprensibile ed estranea. Il senso di solitudine separa ancora di più gli uni dagli altri, li isola, costringe l'anima a rinchiudersi in sé. Ci vergogniamo delle nostre preghiere e, sapendo che non ci uniremo in esse a nessuno, le

63 *Sotto l'occhio dei barbari*, 1901, p. 18.

64 *Poesie*, prefazione, p. II.

recitiamo già a mezza voce, fra noi stessi, parliamo per allusioni chiare solo a noi»⁶⁵.

Quando l'individualismo raggiunge un simile grado, allora scompare, come osserva molto giustamente la signora Gippius, «la possibilità di unirsi nella preghiera» [cioè nella poesia]. Ma la poesia, uno dei mezzi di comunicazione fra gli uomini, e l'arte in generale, non può non risentirne. Già nella Bibbia Geova disse fondatamente: «Guai a chi è solo». L'esempio della signora Gippius ne è una conferma. In una delle sue poesie leggiamo:

*La mia vita è spietata,
Essa mi conduce alla morte,
Ma io amo me stessa come un dio:
L'amore salverà la mia anima.*

Di ciò è lecito dubitare. Chi ama se stesso «come un Dio»? L'egoista assoluto. Ma l'egoista assoluto non è capace di salvare l'anima di chicchessia. Qui, però, non si tratta affatto di sapere se l'anima della signora Gippius e di tutti coloro che amano se stessi «come un Dio», sarà salvata o no. Il fatto è che i poeti che amano se stessi come un Dio non possono provare alcun interesse per ciò che avviene nella società che li circonda. Le loro aspirazioni saranno necessariamente le più vaghe possibili. Nella sua *Canzone* la signora Gippius «canta» così:

*Ahimè! Dominata da una tristezza folle, muoio,
Muoio,
Aspiro a ciò che ignoro,
Ignoro ...
E non so da dove viene questo desiderio,
Questo desiderio,
Ma il cuore vuole e implora un miracolo,
Un miracolo!
Oh, che venga ciò che non esiste mai
Non esiste mai!
Il cielo pallido mi promette miracoli,
Miracoli.
Ma piango senza lacrime la falsa promessa,
La falsa promessa ...
Mi occorre ciò che non esiste al mondo,
Al mondo.*

Non è detto male. All'uomo che «ama se stesso come un Dio», che ha perso la capacità di comunicare con gli altri uomini, non rimane che «implorare un miracolo», volere ciò «che non esiste in questo mondo»: nulla di ciò che esiste può interessarlo. Sergeyev-Tsenski fa dire al tenente Babayev: «L'anemia ha inventato l'arte»⁶⁶. Questo filosofeggiante figlio di Marte si sbaglia di grosso, ritenendo che *tutta* l'arte sia stata inventata dall'anemia. Ma è fuori dubbio che l'arte che aspira a ciò che «non esiste ancora in questo mondo», è dovuta all'«anemia». Essa caratterizza il declino di tutto un sistema di rapporti sociali ed è per questo che si chiama, in modo molto appropriato, arte decadente. E' vero, il sistema dei rapporti sociali il cui declino è caratterizzato da quest'arte, cioè il sistema dei

65 *Ibid.*, p. III.

66 *Novelle*, vol. II, p. 128*.

* N.r. Dal romanzo *Babayev* di S. Sergeev-Tsenski, apparso nel 1908.

rapporti di produzione capitalistici, è ancora lontano dal suo declino nel nostro paese⁶⁷. In Russia il capitalismo non ha ancora vinto definitivamente i vecchi ordinamenti. Ma dopo l'epoca di Pietro I, la letteratura russa è fortemente influenzata da quella euro-occidentale, perciò non di rado vi penetrano correnti che, rispecchiando in pieno i rapporti sociali europei, sono molto meno conformi a quelli relativamente arretrati della Russia. Vi fu un tempo in cui molti nostri aristocratici s'approssimavano alle teorie degli Enciclopedisti, che corrispondevano a una delle ultime fasi della lotta del terzo stato contro l'aristocrazia di Francia.⁶⁸ Attualmente molti dei nostri «intellettuali» s'appassionano alle teorie sociali, filosofiche ed estetiche, che corrispondono all'epoca della decadenza della borghesia in Europa occidentale. Questo interesse precede il corso del nostro sviluppo sociale così come lo precedeva l'interesse degli uomini del XVIII secolo per le teorie degli Enciclopedisti⁶⁹. Ma se la comparsa della decadenza russa non può essere adeguatamente spiegata da cause, per così dire, interne, ciò non cambia nulla della sua natura. Introdotta nel nostro paese dall'Occidente, non cessa d'essere ciò che era, cioè un prodotto dell'«anemia» che accompagna il declino della classe ora dominante nell'Europa occidentale.

La signora Gippius dirà forse che l'accuso con leggerezza di totale indifferenza per i problemi sociali, ma, in primo luogo, non l'ho accusata di nulla, ho solo fatto riferimento alle sue effusioni liriche limitandomi a definirne il senso. Sta al lettore giudicare se le ho comprese bene. In secondo luogo non ignoro naturalmente che la signora Gippius oggi non è contraria ad affrontare anche un tema come il movimento sociale. Ecco, per esempio, un suo libro scritto in collaborazione con i sigg. D. Merezhkovski e D. Filosofov, edito in Germania nel 1908 e che è una prova convincente dell'interesse che lei sente per il movimento sociale russo. Basta leggere la prefazione per convincersi che gli autori aspirano esclusivamente a ciò «che ignorano». Vi è detto che l'Europa conosce la causa della rivoluzione russa, ma che non ne conosce l'anima. Probabilmente per far conoscere all'Europa l'anima della rivoluzione russa, gli autori raccontano agli europei quanto segue:

«Noi rassomigliamo a voi come la mano sinistra rassomiglia alla destra ... siamo uguali a voi, ma in senso contrario ... Kant avrebbe detto che il nostro spirito risiede nel trascendentale, e il vostro nel fenomenico. Nietzsche avrebbe detto che da voi domina Apollo e da noi Dionisio; il vostro genio consiste nella moderazione, il nostro nello slancio; voi sapete fermarvi in tempo; se vi trovate davanti a un muro vi arrestate o lo aggirate; noi, invece, vi sbattiamo la testa contro. Ci è difficile avviarci, ma una volta partiti non possiamo più arrestarci. Non marciamo, corriamo. Non corriamo, voliamo. Non voliamo, precipitiamo. A voi piace la giusta misura, a noi invece piacciono gli eccessi. Voi siete giusti, per noi invece non esiste alcuna legge; voi sapete conservare l'equilibrio morale, noi invece facciamo di tutto per perderlo. Voi possedete il regno del presente, noi invece cerchiamo il regno del futuro. Alla fin fine, voi ponete sempre il potere dello Stato al di

67 N.r. Questa dichiarazione è caratteristica della concezione opportunistica di Plekhanov, il quale riteneva che in Russia, dato il suo ritardo nello sviluppo industriale rispetto agli altri paesi, non era ancora maturo il conflitto tra le forze produttive e i rapporti di produzione capitalistici e perciò erano assenti le condizioni oggettive per una rivoluzione socialista.

68 E' noto, a esempio, che l'opera di Helvetius *Dell'uomo*, fu edita nel 1772 all'Aia da un certo principe Golitsyn.

69 L'interesse degli aristocratici russi per gli Enciclopedisti francesi non ebbe alcuna seria conseguenza pratica, però si rivelò *utile*, liberando varie teste aristocratiche da certi pregiudizi. Al contrario, l'interesse attuale di una parte della nostra intelligenza per le idee filosofiche e i gusti estetici della borghesia in declino è *nocivo* nel senso che riempie la testa dei nostri intellettuali di pregiudizi borghesi che non corrispondono allo stadio raggiunto dallo sviluppo sociale in Russia. Questi pregiudizi penetrano a volte persino nella mente di molti russi che simpatizzano con il movimento proletario. E' così che si forma in essi un miscuglio straordinario di socialismo e di un modernismo nato dal declino della borghesia. Questa confusione causa molto danno anche sul piano pratico.

sopra di tutte le libertà che potete conquistare, noi invece rimaniamo sempre dei ribelli e degli anarchici, anche quando siamo incatenati come schiavi. La ragione e il sentimento ci conducono agli estremi della negazione e, malgrado ciò, noi tutti rimaniamo dei mistici nel profondo del nostro essere e della nostra volontà»⁷⁰.

Più avanti, gli europei apprendono che la rivoluzione russa è altrettanto assoluta come la forma statale contro la quale essa è rivolta, che, se lo scopo cosciente ed empirico di questa rivoluzione è il socialismo, il suo scopo inconscio e mistico è l'anarchia⁷¹. In conclusione, i nostri autori annunciano di rivolgersi non alla borghesia europea ma ... al proletariato dirà il lettore, ma sbaglia! «Soltanto ai singoli rappresentanti della cultura universale, a coloro che condividono il parere di Nietzsche secondo cui lo Stato è il più freddo di tutti i mostri freddi, ecc.»⁷².

Se ho riportato queste citazioni non l'ho fatto a scopi polemici. Non voglio fare qui della polemica ma semplicemente caratterizzare e spiegare lo stato d'animo di certi strati sociali. I brani mostrano, spero con sufficiente chiarezza, che pur manifestando [finalmente!] interesse per i problemi sociali, la signora Gippius è rimasta tale e quale ci è apparsa nei versi sopraccitati: un'intellettuale decadente, di un individualismo estremo, che attende un «miracolo» proprio perché non ha alcun serio rapporto con la vera vita sociale. Il lettore non ha dimenticato il pensiero di Leconte de Lisle che la poesia oggi dà la vita ideale a chi non ha più la vita reale. Ma quando un individuo non ha più alcun contatto spirituale con gli uomini che lo circondano, la sua vita ideale perde ogni legame con la terra e allora la sua fantasia lo porta in cielo, egli diventa un mistico. L'interesse, tutto impregnato di misticismo, che la signora Gippius manifesta per i problemi sociali non può avere nulla di fecondo⁷³. Ha torto, però, di credere, con i suoi collaboratori, che la propria sete di «miracolo» e la negazione «mistica» della «politica» «come scienza» siano un tratto distintivo dei decadenti russi⁷⁴. Il sobrio Occidente ha conosciuto, molto prima della «intemperante» Russia, uomini che insorgevano contro la ragione in nome di spinte irrazionali. L'Erik Falk di Przybyszewski⁷⁵, inveisce contro i socialdemocratici e gli «anarchici da salotto del tipo di Mackey» semplicemente perché credono troppo nella ragione.

«Tutti loro – dichiara questo decadente non russo – predicano una rivoluzione pacifica, la necessità di rimpiazzare la ruota spezzata con una nuova mentre la carrozza è in moto. Tutto il loro edificio dogmatico è assurdo proprio perché è così logico, dato che è basato sull'onnipotenza della ragione. Però, quanto è stato realizzato fino a ora non è frutto della ragione, ma della stupidità, dell'assurda casualità».

70 Dmitri Merezhkovski, Zinaida Gippius, Dmitri Filosofov, *Lo zar e la rivoluzione*, Monaco 1908, pp. 1-2.

71 *Ibid.*, p. 5.

72 *Ibid.*, p. 6.

73 I sigg. Merezhkovski, Gippius e Filosofov non respingono affatto nel loro libro tedesco l'appellativo di «decadenti»; si limitano ad annunciare modestamente all'Europa che i decadenti russi «hanno raggiunto le vette più alte della cultura universale». *Op. cit.*, p. 151.

74 Il suo anarchismo mistico non farà paura evidentemente a nessuno. L'anarchismo è in generale solo una conseguenza estrema dei presupposti fondamentali dell'idealismo borghese. Ecco perché incontriamo spesso, fra gli ideologi borghesi del periodo della decadenza, la simpatia per l'anarchismo. Pure Maurice Barres simpatizzava per l'anarchismo nell'epoca in cui affermava che la sola realtà è il nostro «io». Ora evidentemente non ha *consapevole* simpatia per l'anarchismo, poiché da molto tempo si sono smorzati gli immaginari slanci impetuosi dell'individualismo barresiano. Ora considera «ristabilite» quelle «verità attendibili» che a suo tempo aveva proclamato «crollate», adottando il punto di vista reazionario del nazionalismo più volgare. Non vi è nulla di straordinario: fra il più estremo individualismo borghese e le «verità» più reazionarie non ci sono che due passi. *Avis* per la signora Gippius, nonché per i sigg. Merezhkovski e Filosofov.

75 N.r. *Erik Falk* – protagonista del romanzo *Homo Sapiens*, dello scrittore polacco S. Przybyszewski.

L'allusione di Falk alla «stupidità» e all'«assurda casualità» è della stessa natura della tendenza al «miracolo», di cui è profondamente permeato, dal principio alla fine, il libro tedesco della signora Gippius e dei sigg. Merezhkovski e Filosofov. E' sempre la stessa idea con insegne diverse. La sua origine si spiega con il soggettivismo estremo di una notevole parte degli intellettuali borghesi d'oggi. Quando un uomo considera il proprio «io» come «l'unica realtà», per lui è difficile ammettere che esista un legame oggettivo, «razionale», cioè determinato da leggi, fra l'«io» da una parte e il mondo esterno dall'altra. Questo mondo esteriore deve apparirgli del tutto irrazionale, o reale solo in parte, solo nella misura in cui la sua esistenza poggia sull'unica vera realtà, sul nostro «io». Se quest'uomo ama la speculazione filosofica, egli dirà che, creando il mondo esteriore, il nostro «io» gli conferisce almeno una parte della propria intelligenza; un filosofo non può negare completamente la ragione anche quando ne limita i diritti per queste o quelle considerazioni, per esempio nell'interesse della religione⁷⁶. Ma se l'uomo che considera il proprio «io» come l'unica realtà non è incline alla speculazione filosofica, egli non si chiederà in che modo il mondo esteriore è stato creato da questo «io». Allora non sarà affatto disposto a supporre che vi sia nel mondo esteriore almeno una parte di ragione, cioè l'azione di queste o quelle leggi. Al contrario, il mondo gli apparirà come il regno dell'«assurda casualità». Se egli giungerà a interessarsi a qualche grande movimento sociale, dirà immancabilmente, come Falk, che il successo di questo movimento può essere garantito non dal corso regolare dell'evoluzione sociale, ma dalla «stupidità» umana, o – ciò che è a stessa cosa – dall'«assurda casualità» storica. Come ho già detto, il punto di vista mistico della signora Gippius e dei suoi due collaboratori sul movimento d'emancipazione russo, non si distingue in nulla, nella sostanza, da quello di Falk sulle cause «assurde» dei grandi avvenimenti storici. Volendo stupire l'Europa con l'ampiezza sconfinata delle aspirazioni dell'uomo russo alla libertà, gli autori del libro tedesco rimangono dei puri decadenti, capaci soltanto di provare simpatia per ciò «che non esiste e non esisterà mai», cioè, in altre parole, incapaci di provare interesse per ciò che avviene nella realtà. Quindi, il loro anarchismo mistico non cambia nulla nelle conclusioni che ho ricavato dalle effusioni liriche della signora Gippius. Poiché il discorso è caduto su questo argomento, esprimerò fino in fondo il mio pensiero. Gli avvenimenti del 1905-06⁷⁷ hanno prodotto sui decadenti russi un'impressione altrettanto forte di quella prodotta dagli avvenimenti del 1848-49 sui romantici francesi. Questi eventi hanno destato in loro un interesse per la vita sociale, che però si accordava poco con la mentalità dei decadenti, come era accaduto anche per i romantici. Perciò esso si è rivelato ancor più instabile. Non vi è dunque alcuna ragione di prenderlo sul serio.

Ritorniamo all'arte contemporanea. Quando un uomo è disposto a considerare il proprio «io» come l'unica realtà, allora, come la signora Gippius, «ama se stesso come un dio»; è perfettamente comprensibile e assolutamente inevitabile. Quando ciò avviene, egli non si occuperà che di sé nelle proprie opere d'arte; il mondo esteriore lo interesserà solo nella misura in cui avrà a che fare con questa «unica realtà», cioè con il suo prezioso «io». Nel dramma molto interessante di Sudermann *La barca floreale*, la baronessa Erfflingen dice a sua figlia Thea [prima scena del secondo atto]:

«La gente del nostro rango esiste per creare, con le cose di questo mondo, una specie di panorama gioioso che passa o, più precisamente, *sembra* passare davanti ai nostri occhi. Perché in realtà siamo noi a essere in movimento. Ciò è fuori dubbio. E noi non abbiamo bisogno di nessuna zavorra».

76 Come esempio di filosofo che limita i diritti della ragione nell'interesse della religione, si può citare Kant: «Dovevo limitare la scienza per lasciare posto alla fede». *Critica della ragion pura*, Lipsia, seconda edizione, p.26.

77 N.r. Si fa riferimento alla prima rivoluzione democratico-borghese russa.

Queste parole definiscono nel migliore dei modi lo scopo della vita della gente che appartiene allo stesso mondo della signora Erfflingen, gente che può ripetere con la più profonda convinzione le parole di Barres: «l'unica realtà è il nostro "io"». Ma coloro che perseguono nella vita un tale scopo considereranno l'arte esclusivamente come un mezzo per abbellire in questo o quel modo il panorama che «sembra» passare davanti ai loro occhi. Non solo, anche in ciò si sforzeranno di non lasciarsi ostacolare da nessuna zavorra. Trascureranno del tutto il contenuto ideologico delle opere d'arte o lo subordineranno alle esigenze capricciose e mutevoli del loro soggettivismo estremo. Passiamo alla pittura. Già gli impressionisti manifestarono la più completa indifferenza per il contenuto ideologico delle loro opere. Uno di loro, esprimendo molto bene la convinzione da tutti condivisa, disse che la luce è il personaggio principale di una tela. Ma la sensazione della luce non è altro che una sensazione: *non è ancora* un sentimento, *non è ancora* un'idea. Egli può dipingere un bel paesaggio, ma questo non è tutta la pittura⁷⁸. Ricordiamo *Il Cenacolo* di Leonardo da Vinci e domandiamoci se la luce è il personaggio principale di questo celebre affresco. Si sa che esso ha per soggetto un momento di sconvolgente drammaticità della storia di Gesù e dei suoi discepoli, momento in cui Gesù dice loro: «Uno di voi mi tradirà». Compito di Leonardo da Vinci era rappresentare lo stato d'animo dello stesso Gesù, profondamente afflitto dalla sua terribile scoperta, e quello dei suoi discepoli che non possono credere che un traditore sia penetrato nel loro piccolo gruppo. Se l'artista avesse considerato la luce protagonista dell'affresco, non avrebbe nemmeno pensato a dipingere questo dramma. E se ciò nondimeno l'avesse fatto, il principale interesse artistico non sarebbe consistito nel rappresentare lo stato d'animo di Gesù e dei suoi discepoli, ma nel riprodurre gli effetti di luce sulle pareti della sala della loro riunione, sulla tavola attorno alla quale sedevano e anche sulla loro pelle. Avremmo avuto davanti a noi non uno sconvolgente dramma interiore, ma tutta una serie di macchie di luce perfettamente rese, una, diciamo, sulla parete della sala, un'altra sul tappeto, una terza sul naso adunco di Giuda, una quarta sulla guancia di Gesù, ecc. L'impressione prodotta dall'affresco sarebbe stata molto meno forte, cioè l'opera di Leonardo da Vinci avrebbe avuto un valore incomparabilmente minore. Vari critici francesi hanno paragonato l'impressionismo al realismo in letteratura. Questo paragone non è privo di fondamento, ma se gli impressionisti erano dei realisti, bisogna riconoscere che il loro realismo era molto superficiale e non andava al di là della «corteccia dei fenomeni». Quando questo realismo ebbe conquistato un posto di rilievo nell'arte contemporanea – e indubbiamente lo conquistò – ai pittori formati sotto il suo influsso non rimasero che due soluzioni: o limitarsi alla «corteccia dei fenomeni», inventando gli effetti di luce sempre più sorprendenti e sempre più artificiali, o cercare di andare al di là della «corteccia dei fenomeni», comprendere l'errore degli impressionisti e riconoscere che il personaggio principale di un quadro non è la luce ma l'uomo con tutta la gamma delle sue emozioni. Infatti oggi osserviamo sia l'uno che l'altro nella pittura moderna. L'interesse concentrato esclusivamente sulla «corteccia dei fenomeni» dà luogo a quelle tele paradossali davanti alle quali i critici più indulgenti restano

78 Fra i primi impressionisti si contavano molti grandi talenti, ma è degno di nota il fatto che fra di loro non vi erano dei famosi ritrattisti. Ciò è comprensibile: nei ritratti il colore non può essere il protagonista. Inoltre, i paesaggi dei grandi impressionisti sono ottimi proprio perché rendono bene i giochi capricciosi della luce, ma l'«anima» è quasi assente. Feuerbach diceva a ragione: «Pensare vuol dire leggere con coerenza il Vangelo dei sensi». Se si tiene presente che Feuerbach intendeva per «sensi», per sensibilità, tutto ciò che aveva rapporto con la sfera delle sensazioni, possiamo dire che gli impressionisti non sapevano e non volevano leggere «il Vangelo dei sensi». E' in questo che risiede la debolezza essenziale della loro scuola, debolezza che ben presto l'ha portata alla decadenza. Se i paesaggi dei primi [cronologicamente] e dei principali maestri dell'impressionismo sono ottimi, moltissimi paesaggi dei loro innumerevoli discepoli sembrano caricature.

sconcertati e riconoscono che la pittura contemporanea sta attraversando una «crisi di bruttezza»⁷⁹. D'altro canto la consapevolezza dell'impossibilità di limitarsi alla «corteccia dei fenomeni» costringe a ricercare un contenuto ideologico, cioè a inchinarsi davanti a ciò che solo poco tempo prima veniva bruciato.

Ma non è tanto facile come sembra, dare alle proprie opere un contenuto ideologico. L'idea non è qualcosa che esiste al di fuori del mondo reale. Il bagaglio ideale di un dato uomo è determinato e arricchito dai suoi rapporti con il mondo reale. Chiunque entri in rapporti con questo mondo considerando il suo «io» come l'«unica realtà», non può che cadere nella più squallida povertà di idee. Non solo non ne dispone, ma non ha – e questo è l'essenziale – neppure la possibilità di acquisirne. In mancanza di cavalli, gli asini trottano. E in mancanza d'idee chiare, fanno ricorso alle loro allusioni confuse, a dei succedanei attinti dal misticismo, dal simbolismo, e dagli altri «ismi» che caratterizzano un'epoca di decadenza. In breve, si ripete nella pittura ciò che abbiamo già visto nella letteratura: il realismo decade a causa della sua profonda inconsistenza, la reazione idealistica trionfa. L'idealismo soggettivo si è sempre appoggiato sull'idea che non esista altra realtà se non quella del nostro «io». Ma ci è voluto l'individualismo esagerato dell'epoca della decadenza della borghesia per fare di questa idea non solo una regola egoistica che presiede i rapporti fra gli uomini, ciascuno dei quali «ama se stesso come un dio» - la borghesia non si è mai distinta per un eccesso di altruismo – ma anche per farne la base di una nuova estetica. Il lettore avrà certamente sentito parlare dei cosiddetti cubisti. Se ha avuto occasione di vedere le loro opere, credo di non sbagliarmi di molto nel supporre che esse non l'abbiano entusiasmato. Almeno in me queste opere non risvegliano assolutamente nulla che assomigli a un godimento estetico. L'«assurdità al cubo», ecco il pensiero che viene in mente nell'osservare questi esercizi che vorrebbero essere artistici. Ma il «cubismo» ha la sua ragion d'essere. Dire che è l'assurdità elevata alla terza potenza, non significa affatto spiegarne l'origine. Non è questa la sede per farlo, ma possiamo indicare sin d'ora la direzione in cui bisogna cercarla. Ho sotto gli occhi l'interessante libro di Albert Gleizes e Jean Metzinger *Il Cubismo*. Entrambi sono pittori e «cubisti». Rivolgamoci dunque a loro secondo il principio *audiatur ed altera pars*. Come giustificano i loro sbalorditivi metodi di creazione?

«Non c'è niente di reale al di fuori di noi», dicono. « ... Siamo lungi dal dubitare dell'esistenza degli oggetti che agiscono sui nostri sensi, ma, ragionevolmente, possiamo essere certi solo delle immagini che essi suscitano nella nostra mente»⁸⁰.

Noi ignoriamo, deducono gli autori, la forma che gli oggetti hanno di per sé. Forti di questo argomento credono d'avere il diritto di rappresentarli a modo loro e fanno una riserva degna d'attenzione, ovvero, contrariamente agli impressionisti, non intendono limitarsi alla sfera delle sensazioni: «Noi cerchiamo l'essenziale, ma lo cerchiamo nella nostra personalità e non in una specie di eternità che i matematici e i filosofi vanno laboriosamente fabbricando»⁸¹. Come il lettore potrà vedere, incontriamo nei loro ragionamenti prima di tutto un'idea che ci è ben nota, precisamente quella che il nostro «io» sia «l'unica realtà». E' vero, si presenta qui in una forma attenuata: Gleizes e Metzinger dichiarano di non dubitare minimamente dell'esistenza del mondo esterno, ma nell'ammetterlo affermano subito che esso è inconoscibile. Ciò vuol dire che per loro non vi è nulla di reale al di fuori del loro «io». Se percepiamo le forme degli oggetti in seguito all'azione che esercitano sui nostri sensi, è evidente che

79 Si veda l'articolo di Camille Mauclair *La crisi di bruttezza in pittura*, in una sua interessante antologia intitolata *Tre crisi dell'arte attuale*, Parigi 1906.

80 Camille Mauclair, *op. cit.*, p. 30.

81 *Ibid.*, p. 31.

non è il caso di parlare dell'impossibilità di conoscere il mondo esterno. Veniamo a conoscerlo proprio grazie a quest'azione. Gleizes e Metzinger si sbagliano. I loro ragionamenti sulle forme a se stanti zoppicano molto, ma non si può rimproverarli davvero per i loro errori poiché errori del genere sono stati commessi da gente incomparabilmente più ferrata in filosofia. Tuttavia non si può fare a meno di richiamare l'attenzione su questo punto: ammessa una presunta inconoscibilità del mondo, i nostri autori giungono alla conclusione che è necessario cercare l'essenziale nella «nostra personalità». Si può interpretare questa conclusione in due modi: per «personalità» si può intendere tutto il genere umano, o una qualsiasi singola personalità determinata. La prima interpretazione ci porta all'idealismo trascendentale di Kant, la seconda alla sofistica, che afferma essere ogni individuo la misura di tutte le cose. E' a quest'ultima interpretazione che tendono evidentemente i nostri autori. Una volta adottato questo sofisma⁸², ci si può permettere letteralmente di tutto sia in pittura che altrove. Se al posto di una «donna in blu» [titolo di un quadro di Fernand Léger, esposto all'ultimo Salon d'autunno], io rappresento alcune figure stereometriche, chi dunque ha il diritto di criticare il mio quadro? Le donne fanno parte del mondo esteriore che mi circonda. Il mondo esteriore è inconoscibile. Per dipingere una donna devo appellarmi alla mia «personalità» ed essa conferisce alla donna la forma di cubi o piuttosto di parallelepipedi gettati alla rinfusa. Questi cubi fanno ridere tutti i visitatori del *Salon*. Poco importa. La «folla» ride perché non comprende il linguaggio dell'artista, e questi non deve in nessun caso farle concessioni. «L'artista che si astiene dal fare qualsiasi concessione, che non spiega né racconta nulla, accumula una forza interiore i cui raggi illuminano ogni cosa intorno a lui». In attesa di questa forza, non resta che disegnare delle figure stereometriche. Abbiamo in tal modo una specie di parodia divertente della poesia di Pushkin *Al poeta*:

*O artista esigente sei soddisfatto della tua creazione?
Lo sei? Che importa allora se la folla t'insulta
Se sputa sull'altare ov'arde la tua fiamma,
E scuote il tuo treppiede nella sua infantile turbolenza.*

Questa parodia è comica per il fatto che l'«artista esigente» si sente soddisfatto – nel caso di cui ci occupiamo – della stupidaggine più evidente. La comparsa di una parodia del genere prova fra l'altro che la dialettica interiore della vita sociale ha portato attualmente la teoria dell'arte per l'arte all'assurdità totale.

Guai a chi è solo. Gli attuali «innovatori» in arte non s'accontentano di ciò che è stato creato dai loro predecessori. Niente di male. Al contrario, la ricerca del nuovo è molto spesso fonte di progresso. Ma non basta cercare, bisogna saper cercare. Non è dato a tutti scoprire qualcosa di veramente nuovo. Chi è chiuso ai nuovi insegnamenti della vita sociale, chi non ammette nessuna realtà al di fuori del proprio «io», può cercare il «nuovo» ma non troverà altro che nuove assurdità. Guai a chi è solo. Si vede che nelle odierne condizioni sociali l'arte per l'arte dà frutti non molto saporiti. L'individualismo estremo dell'epoca della decadenza della borghesia preclude agli artisti tutte le fonti della vera ispirazione, li rende assolutamente estranei a tutto ciò che avviene nella vita sociale e li condanna a una sterile ripetizione di esperienze personali svuotate d'ogni interesse, di invenzioni improntate a una fantasia morbosa. Il risultato di tutto ciò è qualcosa che non solo non ha alcun rapporto con il bello, di qualunque natura esso sia, ma che rappresenta un'assurdità manifesta, sostenibile solo snaturando con sofismi la teoria idealistica della conoscenza. Il «popolo freddo e altero» di Pushkin ascolta «senza comprendere» i canti del «poeta». Ho già detto che in Pushkin questa contrapposizione aveva un suo senso storico. Per comprenderlo è sufficiente rendersi conto che gli epiteti «freddo e altero»

82 Si veda in particolare «*Anarchia e socialismo*» alle pagine iniziali del capitolo «*Proudhon*».

non potevano essere applicati in nessun caso ai contadini russi servi della gleba, per contro si applicano bene a quella «folla» profana la cui stupidaggine doveva in seguito causare la morte del nostro grande poeta. Tutti coloro che facevano parte di questa «folla» potevano, senza esagerare, dire di se stessi ciò che dice la «plebe» nella poesia di Pushkin:

*Siamo vili e perfidi,
Impudenti, malvagi e ingrati,
Freddi eunuchi del cuore,
Calunniatori, stupidi e schiavi,
Neri sciame di vizi brulicano in noi*⁸³.

Pushkin comprendeva che sarebbe stato ridicolo dare delle lezioni «audaci» a questa folla profana e senz'anima: non le avrebbe comprese, ed ebbe ragione nel voltargli orgoglioso le spalle. Anzi, ebbe torto per non averlo fatto nel modo più risoluto, con grande disgrazia per la letteratura russa. Ma ora nei paesi capitalistici avanzati l'atteggiamento del poeta verso il popolo, e in generale dell'artista che non ha saputo spogliarsi della mentalità di vetusto uomo borghese, è diametralmente opposto a quello di Pushkin. Infatti ai nostri giorni si può accusare d'ottusità non già il «popolo», non già il vero popolo, i cui elementi più avanzati diventano sempre più coscienti, ma gli artisti che ascoltano «senza comprendere» i suoi nobili appelli. Ciò che si può rimproverare a questi artisti è, nel migliore dei casi, che i loro orologi sono in ritardo pressappoco di ottant'anni. Rigettando le migliori aspirazioni del loro tempo, credono ingenuamente di continuare la lotta dei romantici contro la mentalità piccolo-borghese. Gli esteti dell'Europa occidentale, e al loro seguito i nostri esteti russi, si diffondono volentieri sul carattere piccolo-borghese dell'attuale movimento proletario.

Quest'asserzione è ridicola. Richard Wagner ha da tempo dimostrato come sia infondata l'accusa di filisteismo che questi signori lanciano al movimento d'emancipazione della classe operaia. Egli osserva molto giustamente che, esaminando attentamente la questione, il movimento di emancipazione della classe operaia, lungi dall'aspirare alla vita piccolo-borghese, si presenta come una tendenza ad allontanarsi da quest'ultima per andare verso una vita libera, verso un'«umanità artistica». E' «uno sforzo verso una vita in cui l'uomo non debba spendere tutte le sue energie per procurarsi i mezzi materiali di sussistenza». Precisamente questo fatto è ciò che oggi sta all'origine dei sentimenti «piccolo-borghesi». La preoccupazione costante di procurarsi i mezzi di sussistenza «ha reso» l'uomo debole, servile, ottuso e miserabile; ne ha fatto una creatura che non è capace di amare né di odiare, un cittadino pronto a ogni istante a sacrificare gli ultimi residui della sua libera volontà pur di vedere mitigata questa preoccupazione. Il movimento d'emancipazione del proletariato porta a eliminare questa preoccupazione avvilita e demoralizzante. Wagner ritiene che solo eliminando questa preoccupazione, solo traducendo in realtà la missione emancipatrice del proletariato, possono diventare vere le parole di Gesù: non preoccupatevi di cosa mangerete ..., ecc.⁸⁴. Egli aveva il diritto d'aggiungere: *solo quando* questo scopo sarà raggiunto, la contrapposizione fra estetica e morale nei seguaci dell'arte per l'arte, a esempio in Flaubert⁸⁵, sarà priva d'ogni fondamento. Flaubert diceva che «i libri virtuosi sono noiosi e falsi». Aveva ragione, ma solo perché la virtù della società attuale, la virtù borghese, è noiosa e falsa. La «virtù» antica non era né noiosa né falsa agli occhi dello stesso Flaubert, e si differenzia dalla virtù borghese per l'estraneità all'individualismo. Shirinski-Shikhmatov, in qualità di ministro della pubblica istruzione sotto Nicola I,

83 N.r. Dalla poesia *Il poeta e la folla*, di Pushkin.

84 *L'arte e la rivoluzione*, R. Wagner, *Opere*, Lipsia 1872, vol. III, pp. 40-41.

85 L. Bertrand, *I taccuini di Gustave Flaubert*, p. 260.

riteneva che il compito dell'arte fosse quello di «rafforzare la convinzione, così importante per la vita pubblica e privata, che ogni misfatto trova il suo castigo già in questo mondo», cioè nella società tutelata zelantemente dagli Shirinski-Shikhmatov. Si trattava evidentemente di una grossa menzogna e di un'oziosa volgarità. Gli artisti fanno bene a voltare le spalle a simili menzogne e volgarità. E quando leggiamo in Flaubert che, in un *certo senso*, non vi è «nulla di più poetico del vizio»⁸⁶, comprendiamo che il *vero senso* di quest'asserzione consiste nel contrapporre il vizio alla virtù volgare, noiosa, falsa dei moralisti borghesi e degli Shirinski-Shikhmatov. Ma con la scomparsa delle forme sociali che danno origine a questa virtù volgare, noiosa e falsa, scomparirà anche il bisogno morale d'idealizzare il vizio. La virtù antica, lo ripeto, non sembrava a Flaubert volgare, noiosa e falsa, anche se nell'ammirarla poteva andare in estasi – a causa delle proprie concezioni politiche e sociali poco evolute – per il comportamento di Nerone, che ne è una negazione mostruosa. Nella società socialista la tendenza all'arte per l'arte diventerà logicamente impossibile nella stessa misura in cui cesserà l'avvilimento della morale sociale, avvilimento che è oggi una conseguenza inevitabile degli sforzi della classe dominante volti a perpetuare i propri privilegi. Flaubert dice ancora: «l'arte è la ricerca dell'inutile». Non è affatto difficile riconoscere in queste parole l'idea principale della poesia di Pushkin *La plebe*. Ma il compiacersi di quest'idea significa solamente che l'artista insorge contro il gretto utilitarismo di una classe o di una casta dominante ... Con la soppressione delle classi scomparirà anche questo gretto utilitarismo, parente stretto della cupidigia. La cupidigia non ha nulla in comune con l'estetica: un giudizio di gusto presuppone sempre nella persona che lo pronuncia l'assenza di considerazioni d'interesse personale. Però, l'interesse personale è una cosa e l'interesse sociale un'altra. L'aspirazione a essere utile alla società, che fu alla base della virtù antica, è fonte d'abnegazione, e l'abnegazione può diventare facilmente – e lo è spesso diventata, come dimostra la storia dell'arte – un oggetto di rappresentazione artistica. E' sufficiente ricordare le canzoni dei popoli primitivi o – senza andare tanto lontano – il monumento ad Armodio e Aristogitone ad Atene⁸⁷. Già i filosofi dell'antichità come Platone e Aristotele comprendevano perfettamente come l'uomo potesse degradare quando tutte le sue forze vitali fossero assorbite dalla preoccupazione per la propria esistenza materiale. Ai nostri giorni lo comprendono anche gli ideologi della borghesia. Ritengono infatti necessario liberare l'uomo dal fardello avvilente delle costanti difficoltà economiche, ma l'uomo di cui si preoccupano appartiene alla classe sociale superiore, la quale vive dello sfruttamento dei lavoratori. Vedono la soluzione del problema così come la vedevano già i pensatori dell'antichità: l'asservimento dei produttori da parte di un esiguo pugno di fortunati eletti che s'avvicinano più o meno all'ideale del «superuomo». Ma se questa soluzione era conservatrice già all'epoca di Platone e Aristotele, ai nostri giorni diventa ultra reazionaria. E se i greci conservatori, i proprietari di schiavi contemporanei di Aristotele, potevano sperare di mantenere la loro dominazione grazie al loro «valore», gli odierni assertori dell'asservimento delle masse popolari sono assai scettici riguardo al valore degli sfruttatori provenienti dall'ambiente borghese. Perciò sognano assai volentieri l'apparizione al timone dello Stato di un geniale superuomo che, grazie alla sua volontà ferrea, sappia consolidare l'edificio traballante della dominazione di classe. I decadenti, quando non voltano le spalle alla politica, sono spesso ferventi ammiratori di Napoleone I.

Se Renan voleva un governo forte che costringesse i «buoni rustici» a fare la loro parte di lavoro mentre egli s'abbandonava alle meditazioni, i nostri esteti moderni ritengono necessario avere un

86 *Ibid.*

87 N.r. *Armodio e Aristogitone* – partecipanti alla congiura (514 a.C.) contro i tiranni ateniesi Ippia e Ipparco. I cittadini ateniesi, nel venerare Armodio e Aristogitone come liberatori di Atene dalla tirannia, eressero loro nel V secolo a.C. un monumento.

ordine sociale che costringa il proletariato a lavorare, mentre loro s'abbandonano a qualche piacere elevato ... come quello di disegnare e dipingere cubi o altre figure stereometriche. Organicamente incapaci di qualsiasi lavoro serio, provano una sincera indignazione all'idea di un regime sociale in cui non vi sarà assolutamente posto per la gente oziosa. Con la volpe conviene volpeggiare. Combattendo ... a parole lo spirito piccolo-borghese, gli esteti borghesi di oggi adorano il vitello d'oro non meno dei più volgari piccoli borghesi. «Si crede – dice Mauclair – che vi sia movimento nella sfera dell'arte: in realtà vi è un movimento alla Borsa dei quadri, dove si specula anche sui geni inediti»⁸⁸. Aggiungerò qui di passaggio che questa speculazione sui geni inediti spiega fra l'altro quella ricerca febbrile del «nuovo», cui si abbandona la maggioranza dei pittori moderni. Gli uomini vogliono sempre del «nuovo», poiché il vecchio non li soddisfa. Ma la questione sta nel sapere *perché* il vecchio non li soddisfa più. Per molti artisti moderni l'unica ragione è che fino a quando il pubblico ammira il vecchio, il loro genio rimane «inedito». Ciò che li spinge a insorgere contro il vecchio, non è l'amore per la nuova idea, ma sempre l'amore per «l'unica realtà», l'amore per il caro «io». Però un tale amore non può essere fonte d'ispirazione per l'artista: esso non fa che spingerlo a considerare dal punto di vista dell'interesse persino l'«Apollo del Belvedere».

«La questione del denaro – prosegue Mauclair – s'intreccia così strettamente con quella dell'arte, che la critica d'arte è presa come in una morsa. I migliori critici non possono dire quello che pensano e gli altri dicono solo quello che è opportuno, poiché bisogna pur vivere dei propri scritti. Io non dico che bisogna indignarsene, ma sarebbe bene comprendere la complessità del problema»⁸⁹.

Vediamo dunque: l'arte per l'arte è diventata l'arte per il denaro. E tutto il problema che interessa Mauclair consiste nel determinare le cause di questo stato di cose. Ciò non è difficile.

«Vi fu un tempo, il Medioevo, in cui non si scambiava che il «superfluo», l'eccedente della produzione sul consumo.

«Vi fu anche un tempo in cui non solo il superfluo, ma anche tutti i prodotti, tutta la realtà industriale erano diventati commercio; un tempo in cui tutta la produzione dipendeva dallo scambio ...

«Venne infine un tempo in cui tutto ciò che gli uomini avevano considerato come inalienabile divenne oggetto di scambio, di traffico, e poteva essere alienato; il tempo in cui quelle stesse cose che fino ad allora erano state comunicate ma mai barattate, donate ma mai vendute, acquisite ma mai acquistate – virtù, amore, opinione, scienza, coscienza, ecc. - tutto divenne commercio. E' il tempo della corruzione generale, della venalità universale, o, per parlare in termini d'economia politica, il tempo in cui ogni realtà, morale e fisica, divenuta valore venale, viene portata al mercato per essere apprezzata al suo giusto valore»⁹⁰.

C'è forse da meravigliarsi se anche l'arte è divenuta venale nell'epoca della venalità generale? Mauclair non vuole dire che bisogna indignarsene. Anch'io non voglio considerare questo fatto dal punto di vista morale. Mi sforzo – secondo una celebre espressione – di non piangere, di non ridere, ma di comprendere. Non dico: gli artisti «devono» oggi ispirarsi alle idee emancipatrici del proletariato. No. Se un melo *deve* dare delle mele e un pero delle pere, gli artisti che sostengono il punto di vista della borghesia *devono* insorgere contro le aspirazioni emancipatrici del proletariato. *L'arte di un'epoca di decadenza «deve»* essere decadente. Ciò è inevitabile. Sarebbe inutile

88 L. Bertrand, *op. cit.*, pp. 319-20.

89 *Ibid.*, p. 321.

90 N.r. Marx/Engels, *Opere Complete*, Roma, vol. VI, p. 111.

«indignarsene». Ma, come dice giustamente il *Manifesto del Partito Comunista*:

«Nei periodi in cui la lotta di classe si avvicina al momento decisivo, il processo di dissolvimento in seno alla classe dominante, in seno a tutta la vecchia società, assume un carattere così violento, così aspro, che una piccola parte della classe dominante si stacca da essa per unirsi alla classe rivoluzionaria, a quella classe che ha l'avvenire nelle sue mani. Perciò come già un tempo una parte della nobiltà passò alla borghesia, così ora una parte della borghesia passa al proletariato, e segnatamente una parte degli ideologi borghesi che sono giunti a comprendere teoricamente il movimento storico nel suo insieme»⁹¹.

Fra gli ideologi borghesi passati al proletariato vediamo ben pochi artisti. Ciò si spiega probabilmente con il fatto che possono giungere a «comprendere teoricamente il movimento storico nel suo insieme» solo coloro che pensano; ma gli artisti contemporanei, a differenza, per esempio, dei grandi maestri del Rinascimento, pensano straordinariamente poco⁹². Comunque si può dire con certezza che il talento di ogni vero artista s'accresce di molto se si compenetra delle grandi idee emancipatrici dei nostri tempi. E' solo necessario che queste idee diventino carne della sua carne e sangue del suo sangue affinché egli possa esprimerle proprio come artista⁹³. E' necessario pure che egli sappia apprezzare nel suo giusto valore il modernismo artistico degli attuali ideologi della borghesia. Ora la classe dominante si trova in una situazione in cui avanzare significa per essa scendere, e tutti i suoi ideologi condividono questa triste sorte. I più avanzati fra di loro sono proprio quelli che sono scesi più in basso di tutti i loro predecessori.

Quando ho espresso queste considerazioni, il sig. Lunaciarsky mi ha mosso alcune obiezioni, di cui esaminerò qui le principali.

In primo luogo, egli si meraviglia che io avrei ammesso l'esistenza di un criterio assoluto del bello. Ma un tale criterio non esiste. Tutto passa, tutto cambia. Fra l'altro cambiano anche le nozioni che gli uomini si fanno del bello. Perciò è impossibile dimostrare che l'arte contemporanea attraversa effettivamente una crisi di bruttezza. A ciò ho obiettato e obietto che non vi è e non può esserci un criterio assoluto del bello⁹⁴. Le nozioni che gli uomini si fanno del bello, cambiano indubbiamente nel corso del processo storico. Ma se non vi è un criterio *assoluto* del bello, se tutti i suoi criteri sono

91 N.r. *Ibid.*

92 «Veniamo qui a parlare del difetto di cultura generale che caratterizza la maggior parte dei giovani artisti. Una frequentazione assidua vi dimostrerà presto che essi sono in genere molto ignoranti ... incapaci e indifferenti di fronte alle contrapposizioni ideali e davanti alle attuali situazioni drammatiche; essi lavorano a fatica, lontani da ogni agitazione intellettuale e sociale, confinati entro i limiti della tecnica, assorbiti più dall'apparenza materiale della pittura che dal suo significato generale e dalla sua influenza intellettuale» [Holl, *La giovane pittura contemporanea*, Parigi 1912, pp. 14-15].

93 Qui mi riferisco con piacere a Flaubert, che scriveva a George Sand: «Io considero la forma e l'essenza ... due entità che non esistono mai l'una senza l'altra» [*Corrispondenza*, quarta serie, p. 225]. Chi crede possibile sacrificare le «idee» alla forma, smette d'essere un artista anche se lo è stato in precedenza.

94 «Non è la fantasia incosciente di un gusto capriccioso che ci suggerisce il desiderio di trovare dei valori estetici originali, indipendenti dalle vanità della moda e dall'imitazione gregaria. Il sogno creatore di un'unica bellezza imperitura, la cui immagine vivificatrice "salvi il mondo", illumini e faccia rinascere gli smarriti e i travati, è alimentato dal bisogno inestinguibile dello spirito umano di penetrare nei profondi misteri dell'assoluto» [V.N. Speranski, *Il ruolo sociale della filosofia*, introduzione, ed. Scipovnik, San Pietroburgo 1913, fasc. I, p. XI]. La logica obbliga chiunque ragioni in questi termini a riconoscere un criterio assoluto del bello. Ma coloro che ragionano così, sono dei puri idealisti, mentre io mi considero un materialista non meno puro. Non solo non riconosco l'esistenza di un'«unica bellezza imperitura», ma non comprendo neppure quale senso possa essere racchiuso in tali parole. Sono persino convinto che non lo comprendano gli stessi idealisti. Tutti i ragionamenti intorno a una tale bellezza non sono che «belle parole».

relativi, ciò non vuol dire che siamo privi di qualsiasi possibilità *oggettiva* di giudicare se un dato disegno artistico sia stato eseguito bene. Supponiamo che il pittore voglia rappresentare una «donna in blu». Se ciò che egli rappresenterà nella sua tela assomiglierà effettivamente a una tale donna diremmo che è riuscito a dipingere un buon quadro. Se invece di una donna vestita di blu, vediamo sulla sua tela alcune figure stereometriche, più o meno fortemente e grossolanamente colorate di blu, diremmo che ha dipinto qualsiasi cosa tranne che un buon quadro. Quanto più l'esecuzione risponde al disegno, o, per adoperare un'espressione più generale, quando più un'opera d'arte corrisponde alla sua idea, tanto più è riuscita. Eccovi un criterio oggettivo. Solo perché un tale criterio esiste, siamo in diritto d'affermare che i disegni di Leonardo da Vinci, a esempio, sono migliori di quelli di qualsiasi piccolo Temistocle che sciupa della carta per divertimento⁹⁵. Quando Leonardo da Vinci disegnava, diciamo, un vegliardo barbuto, egli disegnava effettivamente un vegliardo barbuto. Eccome! Alla sua vista diciamo: sembra vivo! Ma quando Temistocle disegna un tale vegliardo, faremo meglio a scrivervi sotto, per evitare malintesi: questi è un vegliardo barbuto e non qualcos'altro. Affermando che non può esservi un criterio oggettivo del bello, il sig. Lunaciarsky ha commesso lo stesso peccato di cui si rendono colpevoli tanti ideologi borghesi, compresi i cubisti: il peccato di ultra soggettivismo. Mi è assolutamente incomprensibile come possa cadere in un tale peccato uno che si definisce marxista. Bisogna aggiungere però che il termine di «bello» è stato qui adoperato da me in un senso molto largo, se volete troppo largo: disegnare *in modo bello* un vegliardo barbuto non significa disegnare un *bel* vegliardo. La sfera dell'arte è molto più vasta della sfera del «bello». Ma in tutta la sua vasta sfera si può adoperare molto comodamente il criterio che ho indicato: la corrispondenza della forma all'idea. Il sig. Lunaciarsky affermava [se l'ho ben compreso] che la forma può perfettamente corrispondere anche a un'idea falsa. Non posso essere d'accordo. Ricordiamo il dramma di François de Curel *Il pasto del leone*. A fondamento di quest'opera si trova, come abbiamo visto, l'idea falsa che il padrone si comporta nei confronti dei suoi operai come il leone nei confronti degli sciacalli che si nutrono delle briciole avanzate dal suo banchetto regale. Vien fatto di chiedersi: de Curel poteva esprimere fedelmente nel suo dramma quest'idea erronea? No! Questa idea è falsa poiché è in contraddizione con i rapporti reali fra il padrone e i suoi operai. Rappresentarla in un'opera d'arte significa deformare la realtà, e dunque, quando ciò avviene, essa è un'opera mancata. Ecco perché *Il pasto del leone* è molto al di sotto del talento di François de Curel, così come per la medesima ragione *Alla soglia del regno* è al di sotto del talento di Hamsun.

In secondo luogo, il sig. Lunaciarsky mi ha rimproverato un eccesso di oggettivismo nella mia esposizione. Egli ammette evidentemente che un melo *deve* dare delle mele e un pero delle pere, ma ha fatto notare che fra gli artisti che si attengono al punto di vista borghese, vi sono elementi esitanti che bisogna convincere e non lasciarli esposti all'azione spontanea dell'influenza borghese. Confesso che questo rimprovero mi appare ancora meno comprensibile del primo. Nel mio «saggio» ho detto – e vorrei credere di averlo dimostrato – che l'arte contemporanea è decadente⁹⁶. Come causa di

95 N.r. *Temistocle* – figlio di otto anni del proprietario fondiario Manilov, uno dei protagonisti del romanzo *Anime morte* di N. Gogol.

96 Temo che possa sorgere un malinteso anche qui. Con il termine «decadere» intendo, come è giusto che sia, *un intero processo e non un fenomeno isolato*. Questo processo non si è ancora concluso, così come non si è concluso nemmeno il processo di decadenza del regime borghese. Sarebbe perciò strano credere che gli odierni ideologi borghesi siano definitivamente incapaci di produrre opere di rilievo. Tali opere, s'intende, sono possibili anche oggi, ma le probabilità della loro comparsa diminuiscono fatalmente. Inoltre, gli stessi capolavori portano ora l'impronta di un'epoca di decadenza. Prendiamo pure il trio russo citato sopra: il sig. Filosofov è privo di ogni talento in tutti i campi quali che siano, la signora Gippius ha un certo talento artistico e il sig. Merezhkovski è persino un artista pieno di talento, ma è facile vedere che il suo ultimo romanzo [*Alessandro I*], per esempio, è irrimediabilmente guastato dalla

questo fenomeno, di fronte al quale nessun uomo che ama sinceramente l'arte può rimanere indifferente, ho indicato il fatto che la maggioranza degli artisti d'oggi si attiene al punto di vista borghese e rimane assolutamente inaccessibile alle grandi idee emancipatrici dei nostri tempi. Come può questa indicazione influire sugli esitanti? Se essa è convincente deve spingerli a fare proprio il punto di vista del proletariato. E' tutto ciò che si può esigere da una relazione dedicata all'esame della questione dell'arte e non all'esposizione e alla difesa dei principi del socialismo.

Ultimo ma non per importanza. Il sig. Lunaciarsky, ritenendo impossibile dimostrare la decadenza dell'arte borghese, trova che avrei agito più razionalmente se avessi contrapposto agli ideali borghesi un sistema armonioso – così si è espresso se ricordo bene – di concezioni opposte. Ed egli ha annunciato all'uditorio che un tale sistema sarebbe stato elaborato col tempo. Ma una tale obiezione supera definitivamente la mia comprensione. Se questo sistema è ancora da elaborare, è chiaro che per ora non c'è. Pertanto come posso contrapporlo agli ideali borghesi? E cos'è un sistema armonioso di concetti? Il socialismo scientifico contemporaneo rappresenta indubbiamente una teoria perfettamente armoniosa e presenta il vantaggio d'esserci già. Ma, come ho detto, sarebbe stato molto strano se io, accingendomi a tenere una «relazione» sul tema «arte e vita sociale», mi fossi messo a esporre la dottrina del socialismo scientifico contemporaneo, a esempio la teoria del plusvalore. E' bene solo ciò che accade a tempo e a luogo giusto.

E' possibile però che il sig. Lunaciarsky intendesse per sistema armonioso di concetti le considerazioni sulla cultura proletaria esposte non molto tempo fa sulla stampa dal suo compagno d'idee, il sig. Bogdanov. In tal caso la sua ultima obiezione è ridotta a questo: avrei guadagnato lodi maggiori se avessi preso qualche lezione dal sig. Bogdanov. Grazie del consiglio ma non intendo approfittarne; a coloro che, per inesperienza, s'interessano all'opuscolo del sig. Bogdanov, *La cultura proletaria*, vorrei ricordare che è stato ridicolizzato con molto brio nel *Sovremenniy Mir* da un altro intimo compagno d'idee del sig. Lunaciarsky, il sig. Aleksinski⁹⁷.

INDICE DEI NOMI

Nome	Pagina
Aleksinski	39
Alessandro I	3,38n

sua mania religiosa, che è a sua volta un fenomeno peculiare alle epoche di decadenza. In tali epoche anche i più grandi talenti sono lungi dal dare tutto ciò che potrebbero in condizioni sociali più favorevoli.

97 N.r. Si tratta dell'opuscolo di A. Bogdanov *I compiti culturali del nostro tempo* che fu un tentativo d'elaborare un'idea di «cultura proletaria» partendo dalla filosofia machista (idealistica), e della recensione di G. Aleksinski a questo opuscolo nella rivista *Sovremenniy Mir (Il mondo contemporaneo)*, n. 7.. In questa recensione Aleksinski sottopose l'opuscolo di Bogdanov a una critica severa.

Arte e vita sociale

Nome	Pagina
Apollo	19,28,36
Aristogitone	35
Aristotele	35
Armodio	35
Augier	12
Babayev	27
Barres	26,29n,31
Bastiat	17,22
Baudelaire	5,6n,9,12,16
Belinsky	2n,14
Benkendorf	4,9,10,12
Bertrand	20n,34n,36n
Bogdanov	39
Böhm-Bawerk	22
Bourget	23,25
Bovary	12
Brandes	8n
Cassagne	11n,17n
Chernyshevsky	1,2,8n
Cimabue	14
Cistiakov	9
d'Aurevilly	16
David	8,15
de Banville	6,8n,12,23
de Bassompierre	15
de Curel	22,23,24,25,38
de Laprade	10,11
de Lisle	6n,7,9,12,18,29
de Maupin	5n,14,15,16
de Musset	7n,11
de Sancy	22,23,25
de Vigny	6
Delacroix	11
Des Esseintes	18
Dionisio	28
Dobrolyubov	1,2,8n
Du Bois-Reymond	17n
Ducamp	11
Duccio di Boninsegna	14

Arte e vita sociale

Nome	Pagina
Dumas Alexandre figlio	11
Dupont	9
Engels	21n,36n
Erfflingen	30,31
Erik Falk	29,30
Fedotov	2n
Feuerbach	31n
Filosofov	28,29n,30,38n
Flaubert	7,12,15,16,20n,24,34,35,37n
Gaucherond	25
Gautier	5,6,7,8,12,14,15,16,19,20,23,24
Gesù	31
Gil Blas	9
Giotto	14n
Gippius	26,27,28,29,30,38n
Gleizes	32,33
Gogol	2n
Gogol	38n
Golitsyn	28n
Goncourt	7,12
Grasset	17n
Hamsun	20,21,23,24,38
Helvetius	28n
Herzen	4
Holl	37n
Hugo	7
Huret	18n
Huysmans	17,18
Igolkin	10
Ivanov	2n
Ivanov-Razumnik	8n
Kant	28,30n,33
Kareno	20,21,24
Kramskoj	2
Kukolnik	4,10
Lamartine	11
Lange	17n
Léger	33
Leonardo da Vinci	31,38

Arte e vita sociale

Nome	Pagina
Lerox	15
Luigi Filippo	6
Luigi XIV	10
Lunaciarsky	1,37,38,39
Mackey	29
Manilov	38n
Marx	17,21n,36n
Mauclair	32n,36
Merezhkovski	28,29n,30,38n
Metzinger	32,33
Milone da Crotone	15
Moskovski Telegraf	10
Napoleone I	35
Napoleone III	11
Narezhny	9
Nekrasov	2,8n,17n
Nicola I	2,3,4,8,10,11,18,34
Nietzsche	23,24,28
Ostrovsky	9,10,11,12
Paskevic	4
Perov	2
Perugino	14
Pichat	16
Pietro I	10
Pisarev	1,5,10n,19
Platone	35
Plekhanov	28n
Poe	16
Poirier	12
Polevoi	10
Prometeo	20n
Proudhon	33n
Przybyszewski	29
Pushkin	2,3,4,5,7,8,9,10,11,12,18,19,23,33,34
Raffaello	14
Razumovski	9
Renan	35
Renan	16
Ricardo	17

Arte e vita sociale

Nome	Pagina
Ruskin	12,13n,20
Salambò	15
Sand G.	15,16,20n,37n
Scegolev	4n,5n
Scibanov	25
Scirinski-Scikhmatov	9,12,34,35
Sergeyev-Tsenki	27
Shchedrin	21
Sieyès	8
Soury	17n
Sovremennik	1
Sovremenniy Mir	39
Speranski	37n
Stassov	2n
Stockmann	20n
Temistocle	38
Thea	30
Tolstoi A.	25
Turgenev	13,14
Uspensky	2n
Vatard	18
Venere (o Afrodite)	13,14
Verlaines	6n
Wagner	34
Zhukovski	4
Zola	17