

GEORGI PLEKHANOV

LA TEORIA ESTETICA DI CHERNYSHEVSKY 1897

Il presente articolo è stato pubblicato per la prima volta sulla rivista «*Novoe slovo*» nel 1897, con lo pseudonimo già citato; ma la seconda parte dell'articolo vide la luce soltanto nel 1905, giacché il fascicolo di dicembre – su cui era pubblicata – venne confiscato dalla censura.

I

Se Belinsky fu il capostipite dei nostri illuministi, Chernyshevsky è il *loro massimo rappresentante*. Le sue opinioni letterarie e in generale estetiche ebbero un'enorme influenza sull'ulteriore sviluppo della critica russa, per questo dobbiamo valutarle con grande attenzione. Esse furono esposte nel modo più concreto e più chiaro nella sua famosa dissertazione *Il rapporto estetico fra arte e realtà*, presentata nel marzo 1855 all'università di Pietroburgo per conseguire il titolo di *magister* di letteratura russa. Proprio dell'analisi di quest'opera ci occuperemo nel presente articolo, prendendo in considerazione le altre opere soltanto nella misura in cui valgono a chiarire e completare le tesi essenziali della dissertazione. Sotto questo aspetto è per noi molto importante l'articolo da lui scritto in occasione della pubblicazione in lingua russa della *Poetica* di Aristotele, con note di B. Ordynsky [Mosca 1854], pubblicato nella sezione critica del IX fascicolo degli *Otechestvenniye Zapiski (Annali della patria)* nel 1854, e lo è ancora di più la sua auto-recensione de *Il rapporto estetico*, pubblicata nel 1855 nel sesto fascicolo del *Sovremennik (Il contemporaneo)*.

Ma prima di parlare della dissertazione sarà utile spiegare perché venne dedicata proprio all'estetica e non a qualche altra scienza. Nel suo articolo «*Distruzione dell'estetica*», che ancora oggi eccita lo sdegno di tutti i filistei russi dell'idealismo e dell'eclettismo, Pisarev dice che Chernyshevsky si accinse a scrivere la dissertazione con il «perfido» scopo di uccidere l'estetica, ridurla a pezzetti, quindi ridurre questi pezzetti in polvere da disperdere ai quattro venti. L'affermazione di Pisarev è arguta, ma erranea; egli interpretò male l'idea fondamentale de *Il rapporto estetico fra arte e realtà*. Accingendosi a scriverlo Chernyshevsky non si poneva affatto lo scopo di «uccidere l'estetica». Per convincersene è sufficiente leggere l'articolo già ricordato sul libro di Ordynsky, scritto da Chernyshevsky proprio nel periodo in cui lavorava alla dissertazione. In esso, egli non solo non attacca l'estetica ma, al contrario, la difende calorosamente contro quei suoi «detrattori» che sostengono che non vale la pena occuparsi di estetica in quanto si tratterebbe di una scienza troppo astratta e quindi infondata.

«Comprenderemmo l'ostilità verso l'estetica se l'estetica fosse ostile alla storia della letteratura, ma, al contrario, in Russia è sempre stata proclamata la necessità della storia della letteratura; proprio gli uomini che si erano particolarmente occupati di critica estetica hanno fatto molto – più di qualunque altro nostro scrittore attuale – per la storia della letteratura! [Qui è evidente l'allusione a Belinsky]. L'estetica da noi ha sempre ammesso di doversi basare su uno studio preciso dei fatti, e il rimprovero che il suo contenuto è astratto e infondato gli si addice così poco quanto, a esempio, alla grammatica russa. Se prima non si meritava l'ostilità dei partigiani dell'indagine storica in letteratura, ancor meno può meritarsela oggi, quando ogni scienza teorica

si basa su un'indagine per quanto possibile esatta e completa dei fatti».

Egli osserva più oltre che persino i corsi, attualmente ormai invecchiati, di estetica idealistica si fondano su un numero di fatti molto maggiore di quanto non pensino i loro avversari. A conferma di ciò egli cita giustamente l'*Estetica* di Hegel, composta di tre volumi, dei quali gli ultimi due completamente occupati dalla parte storica, riguardante anche una buona metà del primo.

«Insomma – egli conclude – ci sembra che tutta la *querelle* contro l'estetica abbia origine da un equivoco, da concezioni errate dell'estetica e di qualsiasi altra scienza teorica in generale. La storia dell'arte serve da fondamento alla teoria dell'arte e quindi la teoria dell'arte concorre a sua volta a darci una perfetta e più completa elaborazione della sua storia. Una migliore elaborazione dei dati storici serve all'ulteriore perfezionamento della teoria, e così via. Si avrà un'azione reciproca con scambievole vantaggio tra la storia e la teoria fintanto che gli uomini continueranno a studiare i fatti e a trarne delle conclusioni, e non si trasformeranno in tavole cronologiche ambulanti o in elenchi bibliografici privi dell'esigenza di pensare e della capacità di riflettere. Senza la storia di un dato argomento non abbiamo neanche una teoria di esso; ma senza una teoria dell'argomento non è nemmeno concepibile una sua storia, giacché non possiamo avere nessun concetto dell'argomento stesso, della sua importanza e dei suoi limiti. Questo è tanto chiaro com'è chiaro che due per due fa quattro e che l'unità è l'unità».

In un altro passo dello stesso articolo esclama:

«L'estetica una scienza morta! Non diciamo che non vi siano scienze anche più vive, ma il fatto è che affermando una cosa simile non si pensa a queste scienze, ma si esaltano invece scienze che sono molto meno vive di essa. L'estetica una scienza sterile! In risposta a ciò vi chiediamo: vi ricordate ancora di Lessing, di Goethe e di Schiller, oppure forse hanno perduto ogni diritto al vostro ricordo da quando avete conosciuto Thackeray? Riconosciamo ancora il valore della poesia tedesca della seconda metà del secolo scorso? ... ».

Ci sembra che un uomo che consideri l'estetica una sciocchezza non possa scrivere cose del genere. E se ci venissero a dire che questa calorosa difesa dell'arte non era sincera, che era dettata a Chernyshevsky dalla sua «perfida» intenzione d'addormentare i sospetti del lettore per poter poi distruggere più completamente nel suo giudizio tutte le fondamenta della scienza estetica, ebbene risponderemmo che ponendosi un tale compito il nostro autore sarebbe venuto a trovarsi in contraddizione con le proprie concezioni filosofiche in generale e con la *propria concezione del bello* in particolare. Secondo tale concezione, la sensazione prodotta dal bello in una persona è una gioia radiosa, simile a quella che può provocare in noi la presenza di un essere che ci è caro. Questa gioia disinteressata, agli occhi di Chernyshevsky, era un sentimento pienamente legittimo che meritava di essere condannato soltanto nel caso che venisse ridestato in noi da oggetti *belli solo in apparenza*, in conseguenza del nostro gusto corrotto.

Uno dei compiti più importanti dell'arte, secondo lui, sta proprio nell'eliminare le false concezioni del bello; dato che era convinto che esse fossero allora molto diffuse specialmente tra le classi superiori della società, talora condannate a un ozio quasi completo dalla loro stessa situazione, egli avrebbe certamente detto ai filosofi estetici, che avessero compreso esattamente i compiti della loro scienza, che restava ancora molto da fare e che quindi «distruggere» questa scienza era perlomeno prematuro. Pisarev pensava che parlare di estetica fosse inutile già per il solo fatto che di gusti non si discute.

«L'estetica, o scienza del bello, avrebbe un ragionevole diritto d'esistere soltanto nel caso che il

bello possedesse un qualche significato autonomo, indipendente dall'infinita varietà dei gusti personali. Se è bello soltanto ciò che piace e se, di conseguenza, tutte le più diverse concezioni della bellezza risultano parimenti legittime, allora l'estetica se ne va in fumo. Ogni singolo individuo si fa una propria estetica; di conseguenza si rende impossibile un'estetica generale che sia in grado di ricondurre i gusti soggettivi nella necessaria unità»¹.

A ciò Chernyshevsky avrebbe obiettato che sono infinitamente vari piuttosto i *capricci* degli uomini che non i loro *gusti normali*, e che il bello possiede indubbiamente un significato autonomo, indipendente dall'infinita varietà dei gusti individuali. Secondo la sua definizione, *il bello è la vita*. Così, per esempio, nel regno animale appare bello all'uomo ciò che esprime una vita che sia – secondo le concezioni umane – fresca, piena di salute e di forza. Nei mammiferi, il cui organismo viene dai nostri occhi confrontato in modo più diretto con l'aspetto umano, ci appare bella la rotondità delle forme, la pienezza, la freschezza e la grazia, «giacché graziosi ci appaiono i movimenti di qualsiasi essere quando questi è ben costituito, e cioè ci ricorda un uomo ben fatto e non un mostro». Le forme del coccodrillo e della lucertola ci ricordano dei mammiferi ma solo sotto un aspetto mostruoso, pertanto ci appaiono ripugnanti. La rana non soltanto è mostruosa per la sua forma, ma anche perché è ricoperta di freddo e viscido muco, da cui generalmente è ricoperto un cadavere. Per questa ragione essa ci appare anche più ripugnante. Insomma, alla base di tutti i nostri giudizi estetici sta la nostra concezione della vita.

Se ci capitasse d'incontrare un uomo che potesse provare una sensazione gradevole toccando un cadavere ricoperto di viscido muco, certo non ci metteremmo a dimostrargli che si sbaglia: il sillogismo non potrebbe eliminare una sensazione. Ma avremmo il pieno diritto di considerare il suo organismo eccezionale, anormale, e cioè non corrispondente alla *natura umana*. Potremmo anche non sapere quale precisa causa patologica abbia determinato una tale alterazione della natura umana, ma non avremmo nessun dubbio che tale alterazione vi sia stata. Il significato del bello è così autonomo come lo è quello della natura umana.

II

Così ragionava Chernyshevsky. E' vero che con la sua definizione del bello non si riferiva soltanto alla vita organica. Dicendo: «Il bello è la vita», aggiungeva: «all'uomo appare bello quell'essere in cui egli scorge la vita *come egli la intende*». Basandosi su questa affermazione, Pisarev pensava che lo scopo di Chernyshevsky fosse quello di distruggere qualunque estetica.

«La dottrina esposta ne *Il rapporto estetico* è notevole soprattutto per il fatto che essa spezzando le catene delle vecchie teorie estetiche non le sostituisce affatto con nuove catene. Questa dottrina afferma in modo chiaro e inequivocabile che il diritto di pronunciare un giudizio definitivo sulle opere d'arte non appartiene all'estetica – la quale è in grado di giudicare solo la forma – ma all'uomo che pensa, il quale giudica il contenuto, cioè i fenomeni della vita».

Anche questa è una deduzione erronea. In realtà Belinsky pensava – come sappiamo – che il contenuto della poesia fosse identico a quello della filosofia e che il critico, analizzando un'opera d'arte, fosse tenuto in primo luogo a chiarire la sua *idea*, e soltanto in seguito, nel secondo atto della sua analisi, fosse tenuto a seguire il concretarsi dell'idea in immagini, cioè a dare una valutazione della *forma*. Significa forse che, secondo Belinsky, il diritto di pronunciare un verdetto definitivo

¹ D. Pisarev, *La distruzione dell'estetica*.

sull'opera d'arte non appartenga all'estetico ma al pensatore? Niente affatto! Belinsky direbbe che una tale contrapposizione tra pensatore ed estetico sia completamente arbitraria e priva di fondamento. Analizzare un'opera d'arte significa *comprendere la sua idea e valutare la sua forma*. Il critico deve giudicare il contenuto e la forma, dev'essere un *estetico* e un *pensatore*; insomma l'ideale della critica è la *critica filosofica*, alla quale spetta il diritto di pronunciare un verdetto definitivo sull'opera d'arte.

Sulla base della teoria estetica di Chernyshevsky si potrebbe dire quasi la stessa cosa. Gli uomini sono ben lontani dall'avere una concezione identica della vita, pertanto differiscono notevolmente nei loro giudizi sul bello. Ma si può forse affermare che tutti hanno ragione? No, l'uno ha una giusta concezione della vita mentre l'altro è in errore; quindi l'uno giudica rettamente il bello, l'altro lo fa in modo errato. Il critico deve assolutamente essere anche un uomo che pensa, ma non ogni uomo che pensa può essere anche un critico. Chernyshevsky dice:

«Dalla definizione "il bello è la vita" appare chiaro perché nel campo del bello non v'è posto per idee astratte, ma solo per esseri individuali e concreti; noi infatti vediamo la vita soltanto in esseri vivi e reali, mentre le idee generali e astratte non entrano nel campo della vita».

Pertanto non è sufficiente determinare il valore dell'opera d'arte dal punto di vista del *pensiero astratto*: bisogna anche saper dare una valutazione della *forma*, cioè controllare quanto felicemente l'artista sia riuscito a tradurre la propria idea in immagini. Quando vediamo il bello siamo presi da un sentimento di gioia radiosa, ma questo sentimento non appare sempre con la medesima forza neanche in uomini che hanno una visione assolutamente identica della vita. In alcuni esso si presenta più forte che in altri. Gli uomini in cui questo sentimento è più forte sono più capaci d'apprezzare la forma di una determinata opera d'arte rispetto a coloro nei quali questo sentimento è più debole. Quindi può essere un buon critico di opere d'arte soltanto colui nel quale una *capacità intellettuale* altamente sviluppata sia unita a un *sentimento estetico* anch'esso altamente sviluppato. Per giunta Pisarev non s'accorse che il suo significato della parola estetica era diverso da quello di Chernyshevsky. Per lui era la *scienza del bello*, mentre per il nostro autore era una *teoria dell'arte, un sistema di principi generali dell'arte in generale e della poesia in particolare*. Nella sua dissertazione Chernyshevsky dimostra che

«il campo dell'arte non si limita e non può limitarsi al campo del bello. Anche se si concorda che il sublime e il comico sono elementi del bello, molte opere d'arte non rientrano, per il loro contenuto, sotto queste tre titoli: il bello, il sublime e il comico ... Il bello, il tragico e il comico sono soltanto i tre elementi più precisi del migliaio da cui dipende il nostro interesse per la vita; enumerare tali elementi equivale a enumerare tutti i sentimenti e tutte le aspirazioni che possono muovere il cuore umano»².

Egli dice inoltre che la causa del fatto che il bello viene generalmente considerato come l'unico contenuto dell'arte è da ricercarsi nella distinzione non chiara tra il bello come oggetto dell'arte e la bella forma, la quale costituisce effettivamente una qualità indispensabile di ogni opera d'arte. Ma dal fatto che la forma di ogni opera dev'essere bella non segue affatto che l'arte debba e possa limitarsi alla riproduzione del bello. «L'arte riproduce tutto ciò che nella vita v'è d'interessante per l'uomo». Se le cose stanno così, l'arte non cesserà d'esistere fin quando la vita non cesserà d'interessare l'uomo, e che «uccidere» l'estetica, cioè «distruggere» la teoria dell'arte è assolutamente impossibile. Pisarev

2 Nel suo libro sull'arte il conte L. Tolstoj sostiene che la sfera dell'arte sia incomparabilmente inferiore alla sfera del bello, ma non dice una sola parola su Chernyshevsky. Questo è tanto più un peccato dato che i modi razionalistici di discutere d'arte del nostro romanziere ricordano molto i modi di discussione che troviamo nella dissertazione // *rapporto estetico fra arte e realtà*.

ha mal compreso Chernyshevsky. Non gliene facciamo una colpa, vogliamo soltanto rilevare quest'importante circostanza. Dunque Chernyshevsky non si proponeva affatto di distruggere l'estetica. Accingendosi a scrivere la sua dissertazione perseguiva dei fini diversi. Uno di questi scopi ci è ormai noto: dimostrare che la sfera dell'arte è incomparabilmente più ampia di quella del bello. Per capire da dove avesse desunto tale suggerimento bisogna tener presenti le discussioni di Belinsky con i partigiani della teoria dell'arte per l'arte. Nella sua ultima rassegna annuale della letteratura russa, ormai morente, confutando tale teoria, Belinsky si sforzò di dimostrare che l'arte non si era mai limitata solo all'elemento del bello. Il giovane e vigoroso Chernyshevsky fece di quest'idea la base del suo principale studio teorico, che meglio di ogni altro caratterizza il suo rapporto con la «critica del periodo gogoliano». La dissertazione fu *l'ulteriore sviluppo di quelle opinioni sull'arte a cui era giunto Belinsky negli ultimi anni della sua attività letteraria*.

Nell'articolo dedicato alle opinioni letterarie di Belinsky abbiamo detto che nelle discussioni con i sostenitori dell'arte pura egli abbandonò il punto di vista *dialettico* per passare a quello *illuminista*. Tuttavia Belinsky era maggiormente disposto a considerare la questione storicamente, mentre Chernyshevsky la trasferì definitivamente nel campo del *giudizio astratto* sull'«essenza» dell'arte, e cioè più precisamente su ciò che essa *dev'essere*.

«La scienza non ha la pretesa di stare al di sopra della realtà e ciò per essa non costituisce una vergogna – egli afferma alla conclusione della dissertazione – Neanche l'arte deve immaginarsi d'essere superiore alla realtà ... Che l'arte si accontenti della propria elevata e splendida missione d'essere un parziale sostituto della realtà là dove questa sia assente, e d'essere un manuale di vita per l'uomo».

Questo è già il modo di vedere di un puro illuminista. Tuttavia ciò non gli impedì d'occuparsi dello studio della storia della letteratura in Russia e in Occidente. Quasi subito dopo la comparsa de *Il rapporto estetico fra arte e realtà*, si cominciò a pubblicare nel *Sovremennik* i *Saggi sul periodo gogoliano della letteratura russa*, nonché un'opera piuttosto voluminosa su Lessing. «L'accurato studio dei fatti» presentava agli occhi di Chernyshevsky un grande interesse – come agli occhi di tutti gli illuministi – soprattutto perché gli offriva nuovi dati a sostegno delle sue idee su ciò che dev'essere l'arte e su cosa essa diventerà quando gli artisti ne conosceranno la vera «essenza».

«Essere un manuale per lo studio della vita» significa contribuire allo sviluppo intellettuale della società. L'illuminista vede in ciò la missione principale dell'arte. Così avvenne dovunque la società ebbe a passare attraverso la cosiddetta epoca illuministica: in Grecia, in Francia, in Germania. Così avvenne anche in Russia quando, dopo la sconfitta di Sebastopoli, i ceti progressisti della nostra società si accinsero a una revisione dei nostri obsoleti rapporti sociali e del nostro tradizionale modo di pensare.

«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» e così via – dice Chernyshevsky nel suo articolo sul libro di Ordynsky – 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 esiste per esserne la guida; anche l'arte deve servire a qualche scopo essenziale e non per un piacere sterile».

E giacché l'acquisizione di nozioni utili, lo sviluppo intellettuale in generale, costituisce la prima esigenza degli uomini che aspirano a una giusta organizzazione della loro vita, è chiaro che anche l'arte deve servire a un tale sviluppo. L'arte è in grado d'attrarre l'attenzione del pubblico molto più della scienza.

«Bisogna riconoscere che essa attira nel modo più efficace un'enorme massa di persone e per ciò stesso – senza minimamente proporselo – contribuisce alla diffusione della cultura, delle giuste concezioni delle cose, di tutto ciò che insomma apporta un'utilità spirituale – e in seguito anche materiale – agli uomini», dice Chernyshevsky in quello stesso articolo. «L'arte o per meglio dire la poesia [solo la poesia, perché le altre arti al riguardo fanno pochissimo] diffonde tra 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».

III

Queste parole mostrano da sole, chiaramente, quali selvagge e assurde menzogne vennero diffuse dai filistei dell'arte pura e dalla presunta critica filosofica che assicuravano i lettori che i nostri illuministi erano pronti a sacrificare la testa e il cuore allo stomaco, gli interessi spirituali dell'umanità ai loro vantaggi personali. Gli illuministi dicevano che, contribuendo a diffondere le idee razionali nella società l'arte avrebbe portato *benefici intellettuali* alle persone, e *poi* anche *vantaggi materiali*. Ai loro occhi il vantaggio materiale era il risultato dello sviluppo intellettuale della popolazione; il loro parlarne significava solo che è più difficile «ingannare» un uomo intelligente di uno sciocco, e che quando la maggioranza acquisisce idee razionali si libera facilmente dal giogo del luccio la cui autorità è certa solo finché il pesce persico non si sveglia. Al fine d'accelerare l'agognato risveglio del persico, gli illuministi erano pronti a rinunciare all'uso di pentole e padelle e vivere di sole locuste [anche senza il miele selvatico]; tuttavia sono stati accusati di valorizzare soltanto pentole e padelle da loro ritenute più preziose delle principali opere del genio umano.

Ciò fu opera di persone completamente ingenui o dello stesso luccio, per il quale il risveglio del pesce persico gli sarebbe stato svantaggioso. Il luccio è un pesce furbo, difende il disinteresse più risolutamente di tutti proprio quando sta per mangiarsi il persico.³ Quando sentiamo o leggiamo degli attacchi agli artisti talentuosi, ricordiamo invariabilmente il cavaliere Bertram de Born che, come sappiamo, seppe esercitare non solo la sua spada ma anche la sua «lira». Questo splendido cavaliere, che diceva di un uomo di valere per il numero di colpi ricevuti e dati, compose un notevole poema poetico in cui esaltava lo scoppio della guerra e le sue delizie. «Oh, amo la calda primavera – vi diceva – quando spuntano le foglie e i fiori; amo ascoltare il cinguettio degli uccelli e il loro canto allegro tra i cespugli». Lo splendido cavaliere non ama meno quando «le persone e il bestiame fuggono davanti ai guerrieri al galoppo» e nessun cibo, vino o sonno lo attrae come «la vista dei corpi trafitti dalle armi». Ritene che un «uomo ucciso sia sempre meglio di uno vivo».

Tutto questo è altamente poetico, vero? Ma a volte chiedo che impressione deve aver fatto questa poesia sui «villani» che fuggivano terrorizzati davanti ai guerrieri al galoppo. E' molto probabile che poiché erano così «rozzi» non vi vedessero niente di buono. E' molto probabile che sembrasse loro un po' *tendenziosa*. Infine è molto probabile che alcuni, a loro volta, componessero stornelli in cui esprimevano il dolore per la devastazione operata dalle gesta marziali dei cavalieri e dicessero che *un uomo vivo è sempre meglio di uno morto*. Se tali canzoncine fossero state composte per davvero, probabilmente i cavalieri le avrebbero considerate molto tendenziose e avrebbero fumato di rabbia per la gente rozza che non desiderava apparire in forma di corpi trafitti da armi e, in conseguenza

3 N.r. *Il persico e il luccio* – personaggi della favola di Saltykov-Shchedrin «*Il persico idealista*». L'espressione «la stima vi è più cara d'ogni marmo e delle pentole e padelle» è dal poema di Pushkin «*La plebe*». Le parole «mangiare locuste e miele selvatico» sono tratte dalla *Bibbia* (Matteo 3:4).

della loro arretratezza artistica, trovavano che il loro bestiame faceva un'impressione molto più piacevole quando pascolava tranquillamente nei campi che quando correva in preda al terrore per i guerrieri al galoppo. Tutto è relativo, tutto dipende dal punto di vista, anche se sgradito al sig. N-on. I nostri illuministi non disprezzavano affatto la poesia, ma preferivano la *poesia d'azione*. Il loro cuore aveva quasi del tutto smesso di rispondere alla voce del poeta della contemplazione pacifica, che solo poco prima aveva dominato la mente dei loro contemporanei. Avevano bisogno della musa della lotta, «la musa della vendetta e del dolore» che canta

*Sfrenato, selvaggio e rozzo
Ostilità verso tutto ciò che è ripugnante,
E una fede incommensurabile
Nell'incessante fatica disinteressata⁴.*

Erano pronti ad ascoltare attentamente le melodie di questa musa e tuttavia vennero accusati di essere insensibili, di cuore duro, egoisti. Così è scritta la storia! Ma torniamo a Chernyshevsky. Se l'arte non può essere fine a se stessa, se il suo compito principale è promuovere lo sviluppo intellettuale della società, è ovvio che essa deve passare in secondo piano quando è possibile diffondere con un metodo più rapido le idee razionali nella società. L'illuminista non è ostile all'arte, ma non ne ha neanche una passione assoluta. Questa riguarda esclusivamente il suo unico scopo: la diffusione delle idee razionali nella società. Ciò è chiaro dal seguente commento di Chernyshevsky su Lessing, per il quale sentì sempre la più affettuosa ammirazione e a cui lui stesso per molti aspetti somigliava.

«Non importa a quali rami dell'attività intellettuale lo trasse le sue inclinazioni, egli parlava e scriveva solo di ciò a cui aspirava la vita intellettuale del suo popolo o era pronto a propendervi. Tutto ciò che non poteva essere d'immediata importanza per la nazione, al di là del proprio interesse personale, non era il soggetto dei suoi scritti né delle sue conversazioni. Se in Germania, prima di Kant, c'era qualcuno dotato dalla natura per la filosofia, questa persona era senza dubbio Lessing. Eppure non ha scritto quasi una sola parola sulla filosofia come tale ... Il fatto è che non era ancora tempo per la pura filosofia di diventare il fuoco vivo della vita intellettuale tedesca, e Lessing tacque sulla filosofia; la mente dei suoi contemporanei era pronta a rispondere alla poesia ma non ancora alla filosofia, così Lessing scrisse drammi e discusse di poesia. Per le nature come quelle di Lessing c'è un servizio più caro di quello delle loro scienze preferite, quello di servire lo sviluppo del loro popolo.

E se un *Laoconte* o una *Drammaturgia amburghese* è più utile alla nazione di un sistema metafisico o di una teoria ontologica, si tace sulla metafisica e si analizzano con passione questioni letterarie, anche se dal punto di vista scientifico l'*Eneide* di Virgilio e la *Semiramide* di Voltaire sono argomenti banali e quasi vuoti per una mente in grado di contemplare le leggi fondamentali della vita umana».

All'inizio della sua attività letteraria Chernyshevsky s'accorse che gli strati progressisti della società si interessavano principalmente alla *letteratura*, quindi cominciò a studiare il rapporto estetico fra arte e realtà. In seguito la nostra vita sociale ha dato il posto d'onore alle *questioni economiche*, così anche lui si volse *dall'estetica all'economia politica*. Come nel primo, anche nel secondo caso il corso dei suoi studi era determinato dal corso dello sviluppo intellettuale dei suoi lettori, che risultava dal corso dello sviluppo della nostra vita sociale. Nella prefazione della dissertazione Chernyshevsky dice:

⁴ N.r. «La musa della vendetta e del dolore» è il nome che Nekrasov diede ai suoi scritti. Di seguito sono riportati alcuni versi della poesia «Una canzone per Yeryomushka».

«Rispetto della vita reale, sfiducia nelle ipotesi a priori anche se sollecitano la fantasia, è questo il carattere della tendenza ora predominante nella scienza. L'autore è del parere che le nostre convinzioni estetiche, se vale ancora la pena discutere di estetica, debbano allinearsi a ciò».

Molte persone, incluso Pisarev, vedevano queste parole come un'allusione alla convinzione che la scienza dell'estetica dovesse essere totalmente distrutta. Abbiamo mostrato l'errore di una tale opinione. In effetti le parole «se vale ancora la pena discutere di estetica» indicavano soltanto il dubbio di Chernyshevsky riguardo alle questioni con cui doveva indirizzarsi ai lettori in quel particolare momento. Questo dubbio è perfettamente comprensibile se si pensi che la dissertazione uscì nell'aprile 1855, vale a dire all'inizio del regno dell'imperatore Alessandro, su cui la nostra società riponeva grandi aspettative.

Nei rapporti con i lettori Chernyshevsky mostra soltanto quella «riservatezza» sempre presente in un maestro che ama il suo argomento. Il maestro cerca di dare all'allievo il gusto per il soggetto, ma ovviamente non si limita a parlare solo del soggetto. Cerca d'includervi tutto quanto possa contribuire ad ampliare gli orizzonti intellettuali del suo allievo senza superare il livello del suo sviluppo. Chernyshevsky ha sempre agito così, seguendo l'esempio dello stesso Lessing. Nella recensione della sua dissertazione dice: «L'estetica può essere di qualche interesse per la mente perché la soluzione dei suoi problemi dipende dalla soluzione di altri e più interessanti problemi. Speriamo che chiunque conosca le opere scientifiche sia d'accordo». Si rammarica che «Il sig. Chernyshevsky tratta troppo fuggacemente i punti in cui l'estetica entra in contatto col sistema generale dei concetti della natura e della vita». Secondo le sue parole «questo è un grave difetto ed è la ragione per cui il significato interiore della teoria accettata dall'autore può sembrare oscura a molti, e per cui le idee che sviluppa possono sembrare dello stesso autore, verso le quali egli non può avere la minima pretesa». Comunque è facile capire da dove nasca questo difetto: «il sistema dei concetti» con cui le idee estetiche di Chernyshevsky erano strettamente connesse avrebbe potuto sembrare un'innovazione filosofica pericolosa a un organo accademico universitario di quel periodo. Pertanto fu costretto a limitarsi ad accenni nella sua tesi. Nel *Sovremennik*, con il pretesto di recensire il lavoro del «sig. Chernyshevsky, egli fu in grado d'esprimersi più liberamente e ne approfittò per essere più esplicito sul rapporto dell'estetica col sistema generale delle sue idee filosofiche».

IV

Cos'è esattamente questo sistema? Chernyshevsky non dice apertamente, in nessuna delle sue opere, chi considera suo maestro in filosofia; non va oltre gli accenni che però sono molto trasparenti. Per esempio nei suoi *Giochi polemici* dice che il sistema del suo maestro è l'ultimo di una serie di sistemi filosofici e che è emerso dal sistema di Hegel, come questo emerse dal sistema di Schiller.

«E probabilmente vorreste sapere chi sia il maestro di cui sto parlando – dice rivolgendosi al suo avversario Dubyshkin – per aiutarvi dirò che non è russo, non è francese o inglese, non è Büchner, non è Max Stirner, non è Bruno Bauer, né Moleschott, né Vogt. Chi è allora?».

Si dev'essere molto ottusi per non rispondere *Ludwig Feuerbach*, di cui fu seguace in filosofia. Non ci sono dubbi che la filosofia di Feuerbach si sviluppò dalla filosofia di Hegel, come questa dalla filosofia di Schiller. Ma Hegel era un risoluto *idealista*, mentre Feuerbach era un *avversario dell'idealismo* altrettanto risoluto. Comunque, poiché era in quel periodo pienamente consapevole di ciò che

costituiva la debolezza del dualismo «critico»⁵ di Kant, lo si deve considerare un materialista⁶. Alcuni dei neo-kantiani più importanti credono che egli non fosse neanche un materialista, ma questa è un'idea sbagliata. Se il lettore si vuole convincere di ciò, possiamo suggerire un modo semplice ma molto efficace di farlo: leggere l'articolo di Chernyshevsky «*Il principio antropologico in filosofia*» nei numeri di aprile e maggio del *Sovremennik* del 1860, che causò tanto scalpore, e decidere se può esserci il minimo dubbio che egli avanzasse un'idea materialistica sulla natura e sull'uomo. Ogni lettore senza pregiudizi dirà: no, non può esserci alcun dubbio. In tal caso si è tenuti a chiamare Feuerbach un materialista, dalle cui opere sono mutate nella loro interezza le opinioni di Chernyshevsky⁷.

In tal caso forse ci si chiederà: perché i neo-kantiani rifiutano di riconoscere Feuerbach come materialista? Rispondiamo senza la minima esitazione: *semplicemente e unicamente perché i signori neo-kantiani hanno un'idea errata del materialismo*. Quest'idea è in gran parte sostenuta dal noto libro di Lange. Non è questo il luogo per analizzarlo; ci limitiamo a criticare ciò che dice specificamente della filosofia di Feuerbach. Questi dice nei suoi *Principi*: «*La nuova [cioè, la sua] filosofia fa dell'uomo, inclusa la natura in quanto base dell'uomo, il solo contenuto universale e supremo della filosofia, cioè fa dell'antropologia, inclusa la fisiologia, una scienza universale*». Al riguardo Lange nota:

«Questa elevazione unilaterale dell'uomo è una caratteristica derivante dalla filosofia di Hegel e distanzia Feuerbach dai materialisti veri e propri. E' di nuovo la filosofia dello spirito che qui ci appare nella forma della filosofia del sensualismo. Il vero materialista sarà sempre propenso a dirigere lo sguardo verso la grande unicità della natura esterna e a vedere l'uomo come un'onda nell'oceano del movimento della materia. La natura dell'uomo per il materialista è soltanto un singolo evento nella catena dei processi fisici della vita. Egli è pronto a porre la fisiologia fra i fenomeni generali della fisica e della chimica, ed è molto felice di relegare l'uomo, per quanto possibile, nelle fila delle altre creature. Non ci sono dubbi che nella filosofia pratica egli si riferirà anche alla natura dell'uomo, ma in tal caso sarà poco incline ad attribuire a questa natura qualità divine, come ha fatto Feuerbach»⁸.

Notiamo in primo luogo che nel caso di Feuerbach la divinità delle qualità della natura umana ha un significato del tutto particolare. I materialisti francesi dell'ultimo secolo, ovviamente, non avrebbero approvato la *terminologia* di Feuerbach nelle loro discussioni su queste qualità. Ma tale disaccordo *terminologico* non sarebbe stato di nessun significato *essenziale* e sarebbe stato prodotto da *considerazioni puramente pratiche*. Queste considerazioni non esistevano più per quegli scrittori francesi del XIX secolo che, *come per esempio* Dezamy, erano ardenti seguaci del materialismo del secolo scorso. Riteniamo che Dezamy non avrebbe obiettato ad attribuire qualità divine alla natura umana, nel significato che hanno in Feuerbach. La sua visione di questa natura in generale ricorda quella di Feuerbach, e anche se egli pone con fermezza i fenomeni fisiologici fra i fenomeni generali della fisica e della chimica, è allo stesso tempo convinto «che il principio e il criterio di ogni certezza

5 «La filosofia kantiana è la contraddizione di *soggetto* e *oggetto*, *essenza* ed *esistenza*, *pensiero* ed *essere*. L'essenza qui cade nella ragione, l'esistenza nelle sensazioni» [*Il principio ecc.*, p. 22].

6 Ovviamente ci si potrebbe chiedere se non fosse un ilozoista, ma nei suoi scritti non c'è nessun accenno all'ilozoismo.

7 Il suo articolo si basava principalmente sull'opera *Principi della filosofia dell'avvenire* e sul suo commento: *Contro il dualismo di corpo e anima, carne e spirito*.

8 N.r. Plekhanov sta citando dalla traduzione russa del libro di F.A. Lange *Storia del materialismo e critica del suo significato nel presente*, tradotto da N.N. Strakhov, vol. II, p. 82.

sta nella conoscenza completa e sintetica dell'uomo e di tutto ciò che lo influenza»⁹.

Ciò è quasi letteralmente lo stesso di uomo e natura in quanto base dell'uomo. Anche il sistema di Dezamy riserva un posto alla *religione*, ancora nello stesso significato di Feuerbach. E sarebbe errato supporre che in questo sistema il materialismo francese subisse un grande cambiamento, perché è proprio ciò che non fece! Cambiarono solo i dettagli¹⁰. Naturalmente i materialisti del XVIII secolo non avrebbero considerato religione ciò che Dezamy chiama religione; ma neanche loro avrebbero rifiutato d'ammettere che il segno di ogni certezza sta nella conoscenza dell'uomo e di tutto ciò che lo influenza. Va detto che in generale la «*filosofia del sensualismo*» di Feuerbach e la filosofia materialista dell'autore de *Il sistema della natura* sono molto simili. L'unica differenza è che Feuerbach è più categorico di Holbach.

«Certo, la realtà e il sensualismo sono identici – dice Feuerbach – Solo un'essenza sensoriale è un'essenza vera e reale, solo il sensualismo è verità e realtà». Il cauto Holbach si esprime in modo diverso: «Non conosciamo l'essenza di una singola cosa, se la parola essenza viene usata per denotare la natura intima delle cose. Conosciamo la materia solo attraverso le percezioni, le sensazioni, e le idee che ci suscita. Non conosciamo l'essenza o la vera natura della materia, anche se possiamo giudicare certe sue qualità dai suoi effetti su di noi ... Per noi [cioè per le persone] la materia è quella che in qualche modo influenza i nostri sensi».

Questa è la medesima «*filosofia del sensualismo*». Se Lange avesse preso in considerazione questi pensieri di Holbach, in primo luogo non avrebbe detto che il «materialismo prende ostinatamente il mondo dell'apparenza sensoriale per il mondo degli oggetti reali»¹¹, in secondo luogo non avrebbe esitato a considerare Feuerbach un materialista. Allora avrebbe capito che il sistema di questo pensatore è solo una delle forme del materialismo.

«Mentre in precedenza la filosofia aveva come punto di partenza la proposizione: sono solo un

9 *Codice della comunità*, Parigi 1842, p. 216.

10 È interessante che nel suo saggio *Il materialismo filosofico dopo Kant*, Lange ignora completamente Dezamy, mentre un'analisi delle idee materialiste di questo scrittore era importante se non altro per il fatto che avrebbe mostrato come una delle forme del comunismo francese del XIX secolo procedesse interamente dall'insegnamento materialista di Holbach e in particolare di Helvetius. Per la sorpresa del lettore siamo costretti a notare che il libro di Lange è in generale molto superficiale.

11 *Op. cit.*, vol. I, p. 349; questo si riferisce proprio a Holbach. Comunque si deve notare quanto segue. Se i materialisti francesi non presero «il mondo dell'apparenza sensoriale per il mondo degli oggetti reali», questo non significa che predicavano l'*inconoscibilità* di questi oggetti. Abbiamo visto che, secondo Holbach, conosciamo certe qualità della materia grazie ai suoi effetti sui nostri sensi. I nuovi materialisti pensano che le invenzioni filosofiche relative all'inconoscibilità delle cose in sé siano polverizzate al meglio dall'esperienza dell'industria. «Se siamo in grado di provare la correttezza della nostra concezione di un processo naturale, riproducendolo, ponendolo in essere fuori dalle sue condizioni e facendolo per giunta servire al nostro scopo, allora c'è una fine per l'inafferrabile "cosa in sé" kantiana. Le sostanze chimiche prodotte nei corpi delle piante e degli animali sono restate proprio queste "cose in sé" fin quando la chimica organica ha iniziato a riprodurle una dopo l'altra, dopo di che la cosa in sé è diventata cosa per noi. Per trecento anni il sistema solare di Copernico era un'ipotesi con cento, mille o diecimila possibilità su una a suo favore, ma pur sempre un'ipotesi. Quando Leverrier, per mezzo dei dati forniti da questo sistema, non soltanto dedusse la necessità dell'esistenza di un pianeta ignoto, ma ne calcolò anche la posizione nel cielo, e quando Galilei trovò davvero questo pianeta, il sistema copernicano venne provato. Se, nondimeno, i neo-kantiani tentano di ridare vita alla concezione kantiana in Germania e gli agnostici a quella di Hume in Inghilterra [dove in effetti non si è mai estinta], questa è, in considerazione delle confutazioni teoriche e pratiche compiute tempo fa, una regressione scientifica e praticamente solo un modo vergognoso d'accettare il materialismo in modo surrettizio, e di negarlo di fronte al mondo» [Engels].*

* Marx/Engels, *Opere Scelte* in tre volumi, vol. III, Mosca 1977, p. 347.

essere pensante astratto, il mio corpo non appartiene alla mia essenza – dice Feuerbach – la nuova filosofia, al contrario, inizia con la proposizione: sono un'essenza sensoriale, reale; il mio corpo appartiene alla mia essenza, il mio corpo nella sua interezza è anche il mio ego, la mia vera essenza».

Da queste parole è chiaro ciò che egli intendeva effettivamente per sensualismo e come vi giunse. Esso sembrava la negazione dell'*intellettualismo* di Hegel. Cos'era l'idea assoluta di Hegel? Null'altro che il processo del pensiero preso indipendentemente dal suo carattere soggettivo e proclamato essenza dell'intero processo del mondo. Mostrare che l'idea assoluta è una mera astrazione psicologica, doveva svelare il tallone d'Achille dell'idealismo tedesco di allora. Feuerbach lo fece. Mostrando che l'idea assoluta è solo «l'essenza dell'uomo» presentataci nella forma di essenza del mondo, indipendente dal mondo, egli mostrava allo stesso tempo che Hegel aveva una concezione unilaterale dell'essenza umana: per lui l'essenza dell'uomo era il *pensiero*, mentre di fatto gli appartiene anche la *sensazione*: «solo attraverso i sensi, e non attraverso il pensiero, l'oggetto viene trasmesso nella sua vera forma». «Il sensualismo» giunse alla ribalta e in filosofia non fu solo l'ulteriore *sviluppo* della filosofia di Hegel, ma anche la sua *negazione*»¹². La filosofia di Feuerbach non poteva apparire se non nel costume del suo tempo, ma se andiamo oltre il costume e esaminiamo la sua «essenza», siamo colpiti dalla somiglianza col materialismo francese del secolo scorso. Gli sforzi principali di Feuerbach furono diretti alla lotta contro il dualismo di spirito e materia, che fu anche l'obiettivo principale degli attacchi di Holbach. E' sorprendente che Lange non l'abbia notato.

Certo, Feuerbach stesso, per quanto ci ricordiamo, non si considera affatto un materialista, al contrario, anche nella sua opera diretta specialmente contro il dualismo di anima e corpo dice: «La verità non è nel materialismo né nell'idealismo, non è nella fisiologia né nella psicologia, la verità è nell'antropologia». Nei suoi *Aforismi postumi* ci sono alcuni passaggi ancora più espliciti:

«Il materialismo – vi dice – è il nome più inadatto, che dà un'idea sbagliata e si può giustificare solo per il desiderio di distinguere la natura non materiale del pensiero e la sua natura materiale; comunque per noi esiste solo la vita organica, solo l'azione organica, solo il pensiero organico. Pertanto sarebbe più corretto dire *organismo*. Lo spiritualismo coerente nega che per pensare sia necessario un organo, mentre la concezione naturale della materia mostra che non c'è attività senza organo».

Anche negli *Aforismi* Feuerbach dice che il materialismo è solo la base dell'essenza umana e della conoscenza, ma non ancora la conoscenza stessa, come credono i fisiologi e i naturalisti nel senso stretto della parola, come Moleschott. Vi dichiara anche che egli va con i materialisti fino a un certo punto¹³. Perché non è pienamente soddisfatto dalla «fisiologia»? La risposta va cercata nella sua opera, già citata, contro il dualismo di corpo e spirito. In essa Feuerbach dice che «la fisiologia riduce tutto al cervello, ma il cervello non è altro che un'astrazione fisiologica; è solo l'organo del pensiero finché è connesso alla testa e al corpo»¹⁴. Questa, come si può vedere, non è affatto una sostanziale differenza d'opinione fra «fisiologia» e materialismo. Sarebbe più corretto dire che non c'è nessuna differenza d'opinione, poiché, ovviamente, nessun fisiologo o materialista affermerebbe che l'attività

12 «La filosofia di Hegel è il completamento della filosofia moderna. Pertanto la necessità storica e la giustificazione della nuova filosofia sono connesse in primo luogo con la critica di Hegel». E' quanto dice Feuerbach nei *Principi*, il che spiega l'*aspetto esteriore* della sua filosofia, che Lange scambia per la sua «essenza».

13 *Aforismi postumi*, editi nel libro di Gtlin *Ludwig Feuerbach*, seconda edizione, pp. 307-08.

14 *Opere*, vol. II, p. 362.

intellettuale possa continuare in una testa recisa dal corpo. Feuerbach era pronto ad attribuire ai materialisti anche un debole per quello che chiamava astrazioni fisiologiche.

Ciò accadeva perché egli aveva una scarsa conoscenza della storia del materialismo. Come prova citiamo la sua opera *Su spiritualismo e materialismo in particolare in rapporto alla libera volontà*, dove egli contrappone il materialismo tedesco, con il quale simpatizza fortemente, al materialismo di Holbach e al «*paté al tartufo*» di La Mettrie, ovviamente senza neanche sospettare di quanto fosse vicino a entrambi¹⁵. Indicando le caratteristiche del materialismo tedesco, ancora una volta senza rendersene conto, indica le caratteristiche del materialismo espresso nel *Sistema della natura* e nell'*Uomo macchina*. Difficilmente ci si attenderebbe un simile errore da una persona che abbia dedicato tutta la vita allo studio della filosofia, ma occorre ricordare il clima intellettuale in cui crebbe Feuerbach. Nel suo periodo studentesco in Germania regnava supremo l'idealismo, e solo raramente si accennava al suo antagonista, il materialismo, per giunta come dottrina già morta e sepolta. Nella storia della filosofia il materialismo, in particolare quello francese del XVIII secolo, era citato solo di passaggio. Hegel, nel suo atteggiamento verso il materialismo francese, fu molto più equo degli altri idealisti, ma anche lui gli riservò pochissimo spazio nelle sue *Lezioni sulla storia della filosofia*.

In un dato stato di cose poteva esistere del tutto pacificamente una concezione sbagliata del materialismo anche nelle menti più inquiete e acute. In seguito, dopo la rivolta contro l'idealismo, Feuerbach avrebbe potuto e dovuto porre maggiore attenzione al materialismo, ma venne distratto dalla necessità di distruggere l'idealismo con la sua stessa arma dialettica, e per questo non era necessaria la conoscenza del materialismo francese. Inoltre, negli anni '50 apparve in Germania una forma di materialismo che poteva solo confermare i pregiudizi contro questa dottrina. Ci riferiamo al materialismo di Karl Vogt, Moleschott e simili. Non sorprende affatto che Feuerbach non simpatizzasse del tutto con questo materialismo. Piuttosto è sorprendente che provasse simpatia per esso, che andasse fino a un certo punto con materialisti di questo tipo. *Questi* materialisti furono davvero coinvolti in astrazioni, e rispetto alle *loro* teorie Feuerbach ebbe pieno diritto di dire «che non erano ancora tutta la verità. Per essere eufemistici».

Per esempio, questi materialisti dicevano che il pensiero è movimento della materia. Concordare con ciò significa contraddire la legge della conservazione dell'energia, vale a dire, significa rinunciare a ogni possibilità di spiegazione scientifica della natura. Quando Feuerbach dice che la verità non è nel materialismo e neanche nell'idealismo, ma nell'«organismo», egli vuol dire soltanto che il pensiero [la sensazione] non è movimento, ma lo stato interno della materia posta in determinate condizioni [del cervello connesso con il corpo, ecc.]. Ma questo è proprio ciò che pensavano i grandi materialisti dei secoli diciassettesimo e del diciottesimo. Quando Hobbes chiedeva: «Qual è la natura del movimento che produce la sensazione e l'immaginazione negli esseri umani?» ovviamente non stava equiparando la materia al movimento. Si può dire lo stesso di Toland e dei materialisti francesi. Toland «considerava il pensiero come un fenomeno del sistema nervoso che accompagna il suo movimento materiale», dice Lange. E' giusto, ma anche Feuerbach lo considerava allo stesso modo. Toland è un materialista, allora perché non può esserlo Feuerbach? Non lo comprendiamo!

V

Comunque è abbastanza sul materialismo di Feuerbach. Ciò che per noi qui è importante è che

¹⁵ Per inciso, in Holbach troviamo i rudimenti della filosofia della religione di Feuerbach.

Chernyshevsky considerava il suo maestro un materialista e che *Il rapporto estetico fra arte e realtà* è un tentativo interessante, unico nel suo genere, di basare l'estetica sulla filosofia materialista di Feuerbach. Per comprendere in modo adeguato questo tentativo, dobbiamo esaminare ancora un altro aspetto della filosofia di Feuerbach secondo cui l'oggetto nel suo vero senso, come sappiamo, viene convogliato dalla sensazione: «*la sensazione o la realtà è la stessa verità*». La filosofia speculativa disprezzava il «sensoriale», cioè la prova dei nostri organi sensoriali, ipotizzando che le idee degli oggetti basate solo sull'esperienza sensoriale non corrispondessero alla vera natura degli oggetti e necessitassero d'essere verificate per mezzo del pensiero «puro». Feuerbach era destinato a rivoltarsi contro questo atteggiamento verso il «sensoriale». Sosteneva che se le nostre idee degli oggetti erano basate sull'esperienza sensoriale, esse corrispondevano pienamente alla loro vera natura. Ma l'immaginazione distorce spesso le nostre idee, per questo motivo contraddicono l'esperienza sensoriale. E' compito della filosofia e della scienza in generale liberare dall'elemento immaginario le idee e i concetti che ne derivano e accordarle all'esperienza sensoriale.

«All'inizio le persone vedono le cose non come sono di fatto, ma come sembrano loro – egli diceva – non vedono le cose, ma ciò che pensano delle cose, gli attribuiscono la loro essenza, senza distinguere tra l'oggetto e la loro idea di esso».

Ha luogo la stessa cosa nella sfera del pensiero. Le persone sono più disposte a studiare i concetti astratti che gli oggetti reali, e poiché i concetti astratti sono gli stessi oggetti tradotti nel linguaggio del pensiero, le persone sono più interessate alla traduzione che all'originale. Solo di recente l'umanità ha cominciato a ritornare alla contemplazione oggettiva, non distorta, del sensorio cioè degli oggetti reali¹⁶. Tornando a questa contemplazione, predominante nell'antica Grecia, l'umanità, per così dire,

«ritorna a se stessa, perché le persone che trattano solo con invenzioni e astrazioni possono essere soltanto fantasiose e astratte, non esseri reali. La misura in cui una persona è reale dipende dalla misura in cui il soggetto che studia è esso stesso reale»¹⁷.

Ma se l'essenza dell'uomo è la «sensazione», la realtà, e non l'invenzione o l'astrazione, ogni esaltazione di queste ultime sulla realtà non solo è sbagliata ma addirittura dannosa. Se in generale il compito della scienza è riabilitare la realtà, questa riabilitazione è anche il compito dell'*estetica* come ramo della scienza. *Tale conclusione, che segue inevitabilmente dalla dottrina filosofica di Feuerbach, si trova alla base di tutte le discussioni sull'arte di Chernyshevsky.* Gli estetici idealisti dicevano che la fonte dell'arte è lo sforzo dell'uomo di liberare la bellezza, che esiste nella realtà, dai difetti che gli impediscono di soddisfare pienamente l'uomo. Tuttavia Chernyshevsky sostiene, al contrario, che la bellezza nella realtà è sempre superiore alla bellezza nell'arte. A sostegno di quest'idea egli analizza in dettaglio tutti i «rimproveri rivolti al bello nella realtà» da Vischer, che in quel periodo era forse il principale rappresentante dell'estetica idealistica in Germania. Questi rimproveri gli sembrano infondati.

Secondo lui la bellezza come esiste nella realtà o non ha i difetti che vi vedono gli idealisti, o li ha solo in misura lieve. Neanche le opere d'arte ne sono prive. Tutti i difetti della bellezza reale nelle opere d'arte assumono proporzioni maggiori. Chernyshevsky esamina ogni arte separatamente, e cerca di mostrare che nessuna può competere in bellezza con la realtà vivente. Poiché tale competizione è

¹⁶ «Le sensazioni dicono tutto – osserva Feuerbach – ma per leggere la loro testimonianza si deve sapere come connettere reciprocamente questi testimoni. Il pensiero è in grado di leggere in modo coerente il Vangelo delle sensazioni».

¹⁷ *Principi*, p. 43.

impossibile, ne conclude che la fonte dell'arte non dovrebbe mai essere lo sforzo di liberare la bellezza dai difetti che nella realtà gli sarebbero insiti e che impediscono alle persone di goderla. Il rapporto dell'arte con la realtà è quello della scultura con la pittura. La scultura non può essere migliore della pittura, ma c'è solo un dipinto, mentre la scultura la si vende per il mondo in molte copie ed è apprezzata da persone che probabilmente non hanno nessuna possibilità di vedere un dipinto. Le opere d'arte sostituiscono la bellezza reale; introducono un fenomeno bello a chi non l'ha mai visto; lo suscitano e lo fanno rivivere nella memoria delle persone che l'hanno visto.

Lo scopo dell'arte è riprodurre *la bellezza esistente nella realtà*. Sappiamo già che secondo Chernyshevsky la sfera dell'arte è molto più vasta della sfera del bello nel senso stretto della parola. Ne consegue quindi che l'arte ha come compito di riprodurre tutti i fenomeni della vita che per qualche ragione interessano le persone.

«Per vita reale – aggiunge il nostro autore – non intendiamo solo il rapporto dell'uomo verso gli oggetti e gli esseri del mondo oggettivo; ancora più spesso l'uomo vive nel mondo dei suoi sentimenti; anche questi stati, se interessanti, sono riprodotti dall'arte».

E' un'aggiunta molto importante, di cui parleremo estesamente fra poco; richiediamo pertanto l'attenzione del lettore. Molte opere d'arte non solo riproducono la vita, ma ce la spiegano anche; per questo motivo ci servono come *libri di testo della vita*. Secondo Chernyshevsky,

«questo vale soprattutto per la poesia, che non è in grado d'abbracciare tutti i dettagli e, quindi, è costretta a tralasciare molte inezie e concentra la nostra attenzione su alcune caratteristiche selezionate; in tal caso è più facile per l'occhio inesperto osservare l'essenza dell'oggetto».

Infine, Chernyshevsky assegna all'arte, in particolare alla poesia, un terzo compito, quello di «pronunciare giudizi sui fenomeni che vengono riprodotti». Se un artista è un pensatore, non può non giudicare ciò che ha riprodotto, e il suo giudizio è destinato a influire sulle sue opere. Tuttavia crediamo che questo terzo compito dell'arte si fondi col secondo: un artista non può giudicare i fenomeni della vita senza allo stesso tempo dirci come li considera, cioè senza spiegarceli a modo suo. Non occorre aggiungere che se un artista si pone il compito di *riabilitare la realtà*, dovrebbe spiegare il vero significato della vita ogni volta che la popolazione lo dimentica a favore dei «sogni della fantasia». E' superfluo aggiungere che un tale artista godrebbe dell'approvazione incondizionata di Chernyshevsky. Così vediamo che il suo atteggiamento negativo verso la teoria dell'arte per l'arte era indissolubilmente legato a tutto il sistema delle sue opinioni filosofiche.

VI

Per approfondire la conoscenza degli argomenti del nostro autore, affronteremo qui in dettaglio le sue obiezioni ad alcuni «rimproveri» che gli estetici idealisti mossero alla bellezza nella realtà. Questi dicevano che la natura inanimata non si cura della bellezza delle proprie opere, che quindi non potevano essere così belle come la creazione di un artista che consapevolmente cerca di realizzare il suo ideale di bellezza. Chernyshevsky obietta che un'opera premeditata è superiore a quella involontaria solo quando siano uguali le forze dei loro produttori, ma le forze dell'uomo sono molto più deboli di quelle della natura, rispetto alla quale le sue creazioni sono rozze, grezze e goffe. Inoltre, la bellezza è casuale solo nella natura inorganica: gli animali hanno cura del loro aspetto; alcuni si agghindano costantemente; per quanto riguarda l'uomo è raro che la bellezza non sia premeditata; ci

sono poche persone che non si curano del loro aspetto. Non si può dire che la natura non cerchi di produrre la bellezza. Ovviamente non lo fa mai *consapevolmente*, ma «se consideriamo la bellezza come pienezza di vita, dobbiamo ammettere che la lotta per la vita che permea tutta la natura è allo stesso tempo una lotta per produrre la bellezza». Il fatto che la lotta non sia cosciente non le impedisce d'essere meno vera, come il fatto che la lotta per la simmetria non essendo consapevole non impedisce alle due metà di una foglia d'essere simmetriche.

Nell'arte la bellezza è premeditazione, ma anche qui ci sono eccezioni alla regola. Un artista agisce spesso inconsciamente; anche quando è guidato da intenzione cosciente non sempre si preoccupa solo della bellezza, perché ha anche altre aspirazioni. Comunque non c'è dubbio che ci sia più premeditazione nelle opere d'arte che nelle creazioni della natura.

«Ma, mentre da un lato beneficia della premeditazione, dall'altro ne soffre. Il punto è che un artista che si sforza di concepire l'idea di bellezza, molto spesso concepisce qualcosa che non è affatto tale: non è sufficiente volere la bellezza, bisogna comprenderla nella sua forma reale e gli artisti come sbagliano spesso nella concezione della bellezza! Sono di frequente ingannati dal loro istinto artistico, non solo dalle loro concezioni meditate che di solito sono unilaterali! Nell'arte tutti i difetti dell'individualità sono inseparabili dalla premeditazione».

Si dice anche che il bello raramente si trova nella realtà. Chernyshevsky non è d'accordo. Secondo lui c'è molta più bellezza nella realtà di quanto affermino gli estetici tedeschi. Per esempio, in natura ci sono moltissimi paesaggi stupendi e maestosi, in alcuni paesi li si trova a ogni passo: in Svizzera, Italia, anche in Finlandia, Crimea, le rive del Dnieper e del Volga. E' relativamente raro trovare il maestoso nella vita dell'uomo. Eppure ci sono sempre state persone la cui vita è stata una continua serie di sentimenti e azioni sublimi. Non dobbiamo lamentarci che nella nostra vita ci siano pochi momenti belli, perché sta a noi stessi riempirla di cose grandi e belle. «La vita è vuota e scolorita solo nel caso di persone scolorite che parlano di sentimenti e bisogni senza essere in grado di averne eccetto che di mettersi in posa». Infine la bellezza, la cosiddetta bellezza femminile, non è affatto un fenomeno raro, «ci sono molte persone con bei visi, come ci sono persone gentili, intelligenti, ecc.». In ogni caso la bellezza si trova più spesso nella realtà che nell'arte. Nella vita hanno luogo molti eventi davvero drammatici, ma le tragedie e i drammi davvero belli sono molto pochi: solo qualche dozzina in tutta la letteratura dell'Europa occidentale e solo due in Russia – *Boris Godunov* e *Scene del periodo cavalleresco*¹⁸. I paesaggi meravigliosi li si incontrano più spesso in natura che nella pittura. Le opere di scultura, le statue, sono molto inferiori alle persone.

«E' diventato un assioma – dice il nostro autore – che la bellezza delle forme della Venere dei Medici o della Venere di Milo, dell'Apollo Belvedere ecc., sia di un ordine molto più elevato della bellezza delle persone viventi. A San Pietroburgo non c'è la Venere dei Medici e neanche l'Apollo Belvedere, ma ci sono le opere di Casanova; pertanto, gli abitanti di questa città possono prendersi la libertà di giudicare la bellezza delle sculture fino a un certo punto. Dobbiamo dire che a San Pietroburgo non c'è una singola statua che, nella bellezza dei tratti del viso, non sia di gran lunga inferiore all'infinito numero di persone viventi, e che basta camminare lungo una strada trafficata per incontrare alcuni volti del genere».

Chernyshevsky ritiene che la maggior parte delle persone di spirito indipendente concorderà su questo, senza comunque considerare la propria impressione come prova. Ne cita altre «più consistenti». Nell'arte la realizzazione è sempre molto al di sotto dell'ideale esistente nell'immaginazione dell'artista, ma quest'ideale non può essere al di sopra delle persone che egli

18 N.r. Drammi di Pushkin.

incontra nella vita: l'immaginazione creativa combina soltanto le impressioni che la realtà ci suscita; «l'immaginazione diversifica soltanto un oggetto e lo ingrandisce ampiamente, ma non possiamo immaginare niente di più intenso di ciò che abbiamo osservato o vissuto». Forse si può dire che nel combinare le impressioni ricevute dalla vita l'immaginazione creativa dell'artista potrebbe unire in un'unica faccia le caratteristiche proprie di facce diverse. Chernyshevsky dubita anche di questo. Dice: «In primo luogo è dubbio che vi sia qualche necessità di farlo, in secondo luogo che l'immaginazione sia in grado di compiere una tale combinazione». L'eclettismo non porta mai a nulla di buono, e una volta infetto, l'artista rivela la sua mancanza di gusto o la sua inabilità di trovare un volto davvero bello come modello.

Questo sembrerebbe contraddetto da certi fatti ben noti della storia dell'arte. Chi non ha sentito della protesta di Raffaello per la «scarsa messe» di belle donne in Italia? Il nostro autore non l'ha dimenticato, crede soltanto che essa non fosse provocata dalla mancanza di belle donne. Il punto è che Raffaello

«stava cercando la donna più bella, e ovviamente c'è solo una donna bellissima in tutto il mondo – egli dice – e dove la si trova? L'eccellenza di questo genere è sempre scarsa per la semplice ragione che se ce ne fosse molta la divideremo ancora in classi riservandola a due o tre individui; il resto sarebbe seconda scelta. Bisogna dire, in generale, che l'idea della scarsità di bellezza nella realtà si basa su una confusione dei concetti “molto” e “il più”: ci sono molti fiumi maestosi, ma ovviamente solo uno è il più maestoso; ci sono molti grandi generali, ma solo uno è il più grande».

In termini di bellezza i sogni della fantasia sono sempre molto inferiori alla realtà. Il riconoscimento di questo è, secondo Chernyshevsky, «una delle differenze essenziali tra la vecchia concezione del mondo, in cui nacquero i sistemi trascendentali della scienza, e l'idea odierna della natura e della vita».

VII

Gli estetici idealisti consideravano il cosiddetto *sublime* come un «elemento» del bello. Chernyshevsky sostiene che il sublime non è una forma del bello e che le idee del sublime e del bello sono del tutto diverse, «non c'è nessuna connessione interiore fra di esse, né una contraddizione interna». Dà la sua definizione del sublime, che, egli crede, ingloba e spiega tutti i fenomeni appartenenti a questa sfera: «un uomo considera sublime ciò che è molto più grande degli oggetti, o molto più forte dei fenomeni con cui è paragonato». Giunge a tale definizione attraverso questo ragionamento: «Il sistema estetico dominante dice che il sublime è la manifestazione del dominio assoluto o prevalente dell'idea sulla forma». Ma le due definizioni significano qualcosa del tutto diverso, perché la prevalenza dell'idea sulla forma non produce il concetto di sublime, ma il nebuloso il vago e il brutto. Così l'unica definizione del sublime, nel senso proprio della parola, è quella di manifestazione dell'assoluto. Ma neanche questa resiste alla critica.

Se esaminiamo cosa avviene al nostro interno nella contemplazione del sublime, vediamo che è l'oggetto stesso, non lo stato d'animo, che suscita ciò che percepiamo come sublime: il mare è maestoso, una montagna è maestosa, una persona è maestosa. Ovviamente la contemplazione del sublime può condurre a pensieri diversi che rafforzano la nostra impressione, ma l'oggetto che stiamo contemplando è sublime in modo del tutto indipendente dalla comparsa di tali pensieri. «Pertanto

anche se accettiamo che la contemplazione del sublime conduce sempre all'idea d'infinito, la causa dell'impressione prodotta dal sublime, che genera *un* tale pensiero ma non ne è generata, dev'essere non nel pensiero ma in qualcos'altro». Il Monte Bianco o il Kazbek sono montagne maestose, ma nessuno direbbe che sono infinitamente grandi; un temporale è un fenomeno davvero maestoso, ma non ha niente in comune con l'infinito; l'amore e la passione possono essere estremamente maestosi, ma neanche essi possono suscitare l'idea dell'infinito. Alcuni oggetti e fenomeni appaiono sublimi semplicemente perché sono più grandi di altri.

«Il Monte Bianco e il Kazbek sono montagne maestose perché sono molto più grandi delle solite colline e monticelli che siamo abituati a vedere ... La superficie piatta del mare è molto più ampia di quella degli stagni e dei laghetti che i viandanti incontrano costantemente; le onde sono molto più alte di quelle dei laghi, pertanto una tempesta marina è un fenomeno sublime anche se non minaccia nessuno ... L'amore è molto più forte dei nostri meschini calcoli e motivazioni; la rabbia, la gelosia, ogni passione in generale è più forte di essi, pertanto la passione è un fenomeno sublime ... Molto più grande, molto più forte, è questo il tratto distintivo del sublime».

Nell'intraprendere questa critica della definizione predominante del sublime, Chernyshevsky si rammarica di non poter mostrare nella sua digressione il vero significato dell'assoluto nella sfera dei concetti metafisici. Ha buone ragioni di rammaricarsene. Mostrare il significato dell'assoluto avrebbe significato per lui confutare la base dell'idealismo assoluto, e dopo aver conquistato il lettore al proprio punto di vista materialistico, avrebbe trovato facile rendersi conto della inconsistenza delle definizioni idealistiche del sublime e di altri concetti estetici. Dobbiamo completare ciò che il nostro autore ha taciuto. L'idealismo assoluto considera l'idea assoluta come l'essenza del processo del mondo. Gli estetici della scuola di Hegel si appellavano all'idea assoluta come l'ultima istanza da cui dipendono tutti i concetti [cioè inclusi quelli estetici] e in cui si risolvono tutte le contraddizioni che ci confondono¹⁹. Come già sappiamo Feuerbach ha mostrato che l'idea assoluta è il processo del pensiero visto come essenza del processo del mondo. Ha detronizzato l'idea assoluta, ma assieme alla regina assoluta sono caduti anche tutti i suoi vassalli. Tutte le singole idee e i singoli concetti che avevano acquisito dall'idea assoluta il loro più alto significato sarebbero restati senza contenuto, per così dire, e pertanto avrebbero richiesto una revisione radicale. Prendiamo a esempio il concetto di sublime.

Finché l'idea assoluta veniva considerata come base di quanto esiste, gli estetici idealisti non sorprendevo nessuno dicendo che il sublime era la manifestazione dell'assoluto. Ma quando l'assoluto ha smesso d'essere l'essenza del nostro processo di pensiero, questa definizione ha perso ogni significato. Una tempesta è un fenomeno naturale sublime; ma come si può manifestare in esso il nostro pensiero? E' chiaro, allora, che il concetto del sublime necessita d'essere rivisto. E' stata la consapevolezza di quest'esigenza che si fece sentire nel tentativo di Chernyshevsky di trovare una nuova definizione. Vale lo stesso per il concetto di tragico. Il tragico è la più importante varietà del sublime. Dissentendo dagli idealisti nel modo di concepire il sublime, naturalmente Chernyshevsky doveva dissentire anche nella visione del tragico. Per comprendere bene da cosa fosse determinato questo dissenso è necessario ricordare alcune concezioni storiche di Hegel, per il quale Socrate era il rappresentante di un nuovo principio nella vita sociale e spirituale di Atene; in ciò consiste la sua gloria e il suo merito storico. In questo ruolo Socrate venne a scontrarsi con le leggi esistenti, le violò, e morì come vittima di tale violazione. Questo, in genere, il destino degli eroi storici: audaci innovatori quali sono, violano l'ordine legale costituito; in tal senso sono colpevoli. L'ordine legalmente costituito

19 Vedi l'*Estetica* di Vischer [in particolare il vol. I, p. 47 e segg.] o lo stesso Hegel.

li punisce con la morte, con la quale viene riscattato ciò che c'era di criminoso nella loro azione, e i principi che rappresentano trionfano dopo la loro morte.

Una tale visione dell'azione storica degli eroi comprende in sé due elementi sostanzialmente distinti. Il primo elemento consiste nell'indicazione dell'urto – che si ripete molto spesso nella storia – degli innovatori contro l'ordine legalmente costituito. Il secondo elemento consiste nella non rara aspirazione a giustificare la morte degli innovatori. Questi due elementi corrispondono al duplice carattere dell'idealismo assoluto. Sotto l'aspetto del sistema dialettico della filosofia dell'assoluto, l'idealismo ha considerato i fenomeni nella loro evoluzione, nel loro insorgere e nella loro fine. Il processo di sviluppo dei fenomeni storici si compie per mezzo dell'attività umana. La lotta del vecchio con il nuovo è la lotta degli uomini di tendenze opposte. Questa lotta talora esige molte vittime innocenti. Si tratta di un fatto storico incontrovertibile. Hegel lo rileva e ne chiarisce l'inevitabilità.

L'idealismo di Hegel, però, non è soltanto un sistema dialettico, pretende anche d'essere il sistema della verità assoluta e promette di condurci nel mondo dell'assoluto dove non c'è ingiustizia. Pertanto ci assicura che gli uomini non periscono mai senza colpa; siccome le loro azioni – come azioni di individui – portano necessariamente impresso il marchio della limitatezza, esse, pur essendo giuste sotto un certo aspetto, sono poi ingiuste sotto un altro. E' appunto quest'ingiustizia la causa della loro morte. In tal modo, con l'«idea assoluta», con lo «spirito universale», viene eliminata ogni responsabilità per le sofferenze da cui è accompagnato il graduale progresso dell'umanità. La storia considerata in tal modo diventa una specie di *teodicea*.

La concezione del tragico fondata sulla filosofia di Hegel sarà pienamente comprensibile al lettore se diremo che – secondo tale concezione – il destino di Socrate costituisce uno dei più eccelsi esempi del tragico. Il saggio di Atene riscattò infatti con la propria morte l'unilateralità della propria azione. La sua morte costituì un indispensabile sacrificio espiatorio; senza un tale sacrificio il nostro sentimento morale resterebbe insoddisfatto. Converrebbe che è molto strano un sentimento morale che esiga la morte di tutti coloro che combattono più energicamente e con maggior successo degli altri il ristagno e la stasi sociale! Un tale sentimento non può esistere in una persona non prevenuta, è un'invenzione, una «costruzione» dei filosofi. Ciò naturalmente non sfuggì a Chernyshevsky, il quale affermò in modo assolutamente giusto che l'idea di vedere un colpevole in ogni vinto è *un'idea inverosimile e crudele*. Tale idea ha avuto origine, secondo il nostro autore, dalla concezione del destino dell'Antica Grecia.

«Oggi chiunque comprende quanto sia ridicolo guardare il mondo con gli occhi dei Greci del tempo di Erodoto; chiunque è perfettamente in grado di capire che nella sofferenza e nella morte dei grandi uomini non c'è nulla di necessario; che non tutti quelli che periscono lo fanno a causa dei loro delitti; che non tutti i criminali periscono; che non tutti i delitti vengono puniti dal tribunale della pubblica riprovazione, ecc. Bisogna pertanto dire che non sempre il tragico ridesta in noi l'idea della necessità, e che l'origine della sua azione sull'uomo e la sua stessa essenza non si trovano affatto nell'idea dell'inevitabilità».

Dunque, come egli intende il tragico? Dopo quanto abbiamo detto non ci è difficile prevederne la concezione nell'opera *Il rapporto estetico*. Dice l'autore:

«Il tragico è la sofferenza e la morte dell'uomo, e ciò è già perfettamente sufficiente a riempirci di spavento e di pietà, anche se in questa sofferenza e in questa morte non si manifesta nessuna *forza infinitamente potente e irreversibile*. La causa della sofferenza e della morte dell'uomo sia il caso o la necessità, ciò è ugualmente terribile. Ci si dice: «una morte puramente casuale è un'assurdità nella tragedia»; nelle tragedie scritte può darsi, ma nella vita reale no. Nella poesia l'autore considera obbligo imprescindibile «dedurre lo scioglimento dell'intrigo stesso»; nella vita

invece lo scioglimento è spesso assolutamente fortuito e un tragico destino può essere assolutamente casuale pur non cessando d'essere tragico. Conveniamo che è tragico il destino di Macbeth e di Lady Macbeth, il che discende necessariamente dalla loro situazione e dalle loro azioni. Ma non è forse tragico anche il destino di Gustavo Adolfo, che morì in modo assolutamente casuale nella battaglia di Lucerna mentre si trovava sulla via del trionfo e della vittoria?».

In conclusione Chernyshevsky definisce il tragico come *il terribile nella vita umana*. Pensa che sia questa la più completa definizione del tragico.

«E' vero – aggiunge – che la maggior parte delle opere d'arte dà il diritto d'aggiungere: "l'orribile che colpisce l'uomo è più o meno inevitabile"; ma, in primo luogo è dubbio quanto l'arte proceda giustamente rappresentando l'orribile come quasi sempre inevitabile, quando nella realtà non è affatto inevitabile ma puramente accidentale; in secondo luogo, mi sembra che molto spesso soltanto per l'abitudine di cercare in ogni opera d'arte un "necessario intreccio di circostanze" e un "necessario svilupparsi dell'azione dall'essenza dell'azione stessa", finiamo per trovare alla meglio una "necessità nel corso degli eventi" anche là dove non c'è affatto, per esempio nella maggior parte delle tragedie di Shakespeare».

Dunque si definisce tragico il terribile nella vita dell'uomo, e sarebbe un errore considerare il tragico come il risultato del «corso necessario degli eventi». Tale è il pensiero di Chernyshevsky; è giusto? Prima di rispondere a questa domanda sarà utile chiederci: perché il nostro autore pensa che la necessità sia assente dalla maggior parte delle tragedie di Shakespeare? E di che genere di necessità qui si può parlare? Evidentemente solo di una *necessità psicologica*. Ma cosa intendiamo con queste parole? Il fatto che i pensieri, i sentimenti e le azioni di un certo personaggio – in questo caso di un determinato eroe di un dramma – discendono necessariamente dal suo carattere e dalla sua posizione. Ma si può forse dire che dai drammi di Shakespeare sia assente una tale necessità? Niente affatto, anzi, al contrario! Essa infatti costituisce il tratto principale delle sue opere drammatiche.

Come intendere dunque le parole di Chernyshevsky? Evidentemente si possono intendere solo nel senso che rifiuta di riconoscere l'inevitabilità e la necessità di tutto quel male e di tutte quelle sofferenze umane che trovano la loro espressione in Shakespeare. Il punto di vista da cui egli considerava la società era quello – per così dire – dell'*ottimismo condizionato*. Pensava che gli uomini sarebbero stati molto felici se avessero organizzato i loro rapporti sociali nella maniera dovuta. Questo è un ottimismo perfettamente comprensibile, altamente apprezzabile e – qualora siano rispettate certe condizioni psicologiche – anche assolutamente inevitabile, ma a essere precisi esso non si trova in diretto rapporto con la questione del tragico. Shakespeare dovette rappresentare non ciò che *avrebbe potuto essere*, bensì ciò che *era* effettivamente; considerò la natura psicologica dell'uomo non sotto l'aspetto che essa avrebbe assunto in futuro, bensì sotto quello che gli era noto in base alle osservazioni da lui condotte sugli uomini *a lui contemporanei*. E proprio la natura psicologica dei suoi contemporanei costituiva un fenomeno non casuale ma necessario. Che altro è la casualità se non una necessità che sfugge alla nostra attenzione?

Naturalmente non possiamo immaginarci la necessità sotto l'aspetto del *fato* greco, ma in modo completamente diverso. Ai nostri giorni sarebbe difficile trovare qualcuno che attribuisca – per esempio – la morte dei Gracchi alla volontà del «fato», alla forza del «destino», e così via. Tutti – o quasi – sono d'accordo sul fatto che quella morte era stata preparata dal corso seguito dall'*evoluzione della vita sociale a Roma*. Se questo corso evolutivo era necessario, è chiaro che anche i due famosi

tribuni della plebe morirono in forza di un «necessario concorso di circostanze». Ciò non significa affatto che dobbiamo considerare con indifferenza la morte di taluni uomini. Possiamo considerare con tutto il cuore la loro vittoria, ma ciò non c'impedisce di capire che essa era possibile solo in presenza di certe determinate condizioni sociali, mentre era impossibile in loro assenza. In generale la contrapposizione tra il desiderabile e il necessario non regge alla critica e costituisce soltanto un caso particolare di quel dualismo che taglia ogni collegamento tra soggetto e oggetto, dualismo che, tra l'altro, era stato condannato anche da Feuerbach, maestro di Chernyshevsky.

Ogni *filosofia monista* – e quella di Chernyshevsky non senza fondamento si dichiarava tale – è tenuta a cercare di spiegare il desiderabile come necessario, a capire *l'insorgere di determinati desideri in un determinato uomo sociale come un processo conforme a legge e quindi necessario*. Chernyshevsky – come anche Feuerbach – accettò un tale obbligo per la sua filosofia in quanto il compito da noi indicato gli si presentava nella *sua formulazione generale e astratta*; ma né Feuerbach, né Chernyshevsky compresero che tale compito si pone inevitabilmente a tutti coloro che vogliono comprendere la storia umana in generale e quella delle ideologie in particolare. Con ciò si spiega il carattere insoddisfacente della concezione del tragico esposta nella dissertazione di Chernyshevsky. Hegel, considerando la sorte di Socrate come un drammatico episodio nella storia dell'evoluzione interna della società ateniese, comprese il tragico più profondamente di Chernyshevsky, per il quale invece il destino di Socrate doveva evidentemente costituire semplicemente un tragico caso.

Chernyshevsky avrebbe potuto eguagliare Hegel solo se – come il grande idealista tedesco – avesse fatto suo il punto di vista dell'evoluzione, punto di vista che invece è quasi completamente assente nella sua dissertazione. Il lato debole della spiegazione hegeliana del destino di Socrate sta nel tentativo di convincerci che la morte del saggio ateniese fosse necessaria per la riconciliazione di qualcuno con qualcosa, e per soddisfare le esigenze di una giustizia superiore che sarebbe stata in parte violata da Socrate. Ma questa spiegazione non ha nulla a che fare con la dialettica, essendogli invece suggerita da quell'elemento metafisico proprio della sua filosofia e che gli imprimeva un'impronta di conservatorismo così inevitabile. Compito di Feuerbach e dei suoi seguaci era appunto l'implacabile lotta contro questo elemento metafisico, la cui eliminazione doveva fare della filosofia hegeliana *l'algebra del progresso storico*.

Se si fosse attenuto coerentemente al punto di vista dell'evoluzione, Chernyshevsky avrebbe saputo da un lato comprendere la tragica situazione di Socrate come risultato di una frattura nella vita interna di Atene, e dall'altro avrebbe potuto svelare il lato debole della teoria del tragico presentataci da Hegel – e cioè la spiegazione della morte dell'eroe come una condizione necessaria della riconciliazione a noi già nota – e mostrarci da dove esattamente tale teoria avesse origine, cioè applicare lo strumento della critica dialettica all'esame della stessa filosofia hegeliana. Ma né Chernyshevsky, né il suo maestro Feuerbach furono in condizione di farlo; ci riuscirono soltanto Marx ed Engels.

Nella sua visione del comico il nostro autore differiva poco dal «sistema estetico prevalente». Lo si evince dal fatto che fu in grado di rimuovere ogni traccia d'idealismo dalla definizione accettata dagli idealisti, «*il comico è la prevalenza dell'immagine sull'idea*», senza nessun grande sforzo dialettico. Egli dice che il comico è «il vuoto e l'irrelevanza interiore che rivendicano contenuto e importanza reali». Aggiunge che gli estetici idealisti hanno limitato eccessivamente il concetto del comico contrapponendolo solo al concetto del sublime: «la meschinità comica e la stupidità comica o ottusità sono ovviamente l'opposto del sublime; ma la mostruosità comica, la bruttezza comica sono l'opposto della bellezza, non del sublime».

VIII

In termini di bellezza un'opera d'arte è di gran lunga inferiore alle creazioni della natura. L'arte non è sorta dallo sforzo delle persone di rimuovere i difetti del bello esistente nella realtà. Chernyshevsky ne è fermamente convinto, ma se ammettiamo la sua ragione, ci troviamo necessariamente di fronte alla domanda dell'origine dell'idea della superiorità delle opere d'arte sulle creazioni della natura. Egli prevede quest'inevitabile domanda e cerca di rispondere. In generale l'uomo è incline ad apprezzare compiti difficili e cose rare. Così, per esempio, noi russi non siamo affatto sorpresi quando i francesi parlano bene il francese: non è difficile per loro farlo. Siamo però sorpresi da uno straniero che parla bene quella lingua. In realtà lo straniero probabilmente non si è mai confrontato al riguardo con i francesi, ma siamo ben disposti a perdonare i suoi errori di francese e a ignorarli. Neanche in questo caso siamo giudici imparziali, siamo conquistati dalla consapevolezza delle difficoltà superate dallo straniero.

Riscontriamo lo stesso nel rapporto dell'estetica con le creazioni della natura e l'arte; il minimo difetto, vero o apparente, in un'opera della natura e gli estetici balzano su di esso, ne sono scioccati e pronti a dimenticare tutti i suoi meriti, tutta la sua bellezza: e in effetti dovrebbero essere valutati anche quando sono comparsi senza il minimo sforzo! Un'opera d'arte può avere lo stesso difetto ingrandito centinaia di volte, più rozzo e circondato da centinaia di altri difetti, e non lo vediamo affatto, o se lo vediamo lo perdoniamo esclamando: ci sono macchie anche sul sole! ... Chernyshevsky ritiene che facciamo bene ad apprezzare le difficoltà di un compito, ma esige giustizia.

«Non dobbiamo inoltre dimenticare il merito intrinseco, essenziale, che è indipendente dalla difficoltà; diventiamo ingiusti quando preferiamo la difficoltà dell'esecuzione al merito dell'esecuzione». Al fine di mostrare quanto sia altamente apprezzata la difficoltà d'esecuzione e quanto poco il merito, il nostro autore fa riferimento ai ritratti degherrotipo. «Ve ne troviamo molti che non soltanto sono veri, ma che trasmettono perfettamente anche l'espressione del viso. Li valutiamo? E' strano sentire qualcuno apprezzare i ritratti degherrotipo». Un altro elemento che ci fa preferire le opere d'arte è che sono prodotte dall'uomo, ne dimostrano le capacità e quindi le apprezziamo molto.

«Tutti i popoli eccetto i Francesi sono consapevoli della grande distanza che c'è fra Corneille o Racine e Shakespeare, ma i Francesi ancor oggi li comparano; è difficile arrivare al punto di ammettere che "il nostro non vale poi tanto". Ci sono moltissimi russi che ritengono Pushkin uno dei più grandi poeti al mondo; ci sono anche persone che lo stimano migliore di Byron: un uomo si auto-stima a tal punto. Come un popolo esagera il merito dei suoi poeti, così l'uomo in generale esagera il merito della poesia in generale».

La terza causa della nostra preferenza per *l'arte* risiede nel fatto che essa lusinga i nostri gusti artificiali. Oggi ci rendiamo conto di quanto fossero artificiali i costumi, le abitudini e il modo di pensare del XVII secolo; oggi siamo più vicini alla natura, la comprendiamo e l'apprezziamo di più, ma ne siamo ancora molto distanti e anche infetti di artificiosità. Tutto di noi è artificiale, dal nostro abbigliamento al cibo, condito con ogni sorta di spezie che ne cambiano totalmente il sapore naturale. Le opere d'arte lusingano il nostro amore per l'artificiosità, per questo motivo le preferiamo alle creazioni della natura. Le prime due ragioni della nostra preferenza per le opere d'arte meritano rispetto, secondo Chernyshevsky, perché sono naturali: «come si può non rispettare il lavoro umano, come si può non amare l'uomo, non apprezzare quelle opere che testimoniano l'intelligenza e la forza umana?». Ma rispetto alla terza ragione, la ritiene riprovevole, opponendosi al fatto che le opere

d'arte lusingano le nostre meschine esigenze che derivano dall'amore per l'artificiosità. Egli non vuole esaminare quanto siamo ancora appassionati della natura «pulita»; dice che lo coinvolgerebbe in discussioni eccessivamente lunghe su ciò che è «sporco» e in che misura sia lecito nelle opere d'arte.

«Ma fino a oggi è prevalso nelle opere d'arte il piccolo dettaglio (finale), il loro scopo non è quello dell'armonia dei dettagli con lo spirito d'insieme, ma soltanto rendere ognuno di essi più interessante e bello quasi sempre a scapito dell'impressione generale dell'opera, della sua autenticità e naturalezza. Vi prevale una piccola lotta per condizionare in singole parole, in singole frasi e interi episodi la rappresentazione di persone ed eventi in caratteri impressionanti, ma non del tutto naturali. Un'opera d'arte è di minore rilevanza di quella che vediamo nella vita e nella natura, e allo stesso tempo più spettacolare. Allora come si può accettare l'idea che sia più bella della natura reale e della vita, in cui c'è così poca artificiosità e non si cerca di suscitare il nostro interesse?».

Una persona che si sviluppa artificialmente, ha molte richieste meschine e spesso fantasiosamente distorte, che sarebbe più corretto chiamare capricci. Assecondarli non significa affatto soddisfare i suoi bisogni, tra i quali il primato spetta al bisogno di verità. Chernyshevsky indica diverse altre cause che fanno preferire l'arte alla realtà, che qui non elencheremo, per limitarci a notare che tutte queste spiegano soltanto ma non giustificano tale preferenza. In disaccordo con l'idea che l'arte dev'essere preferita alla realtà, egli ovviamente contesta la visione idealistica, allora prevalente, dei bisogni che hanno dato origine all'arte e del suo scopo. Gli idealisti dicevano che l'uomo aveva un'irresistibile tendenza al bello, ma non era in grado di vedere nella realtà oggettiva ciò che era veramente bello: l'idea del bello non percepita nella realtà oggettiva veniva realizzata nelle opere d'arte. Chernyshevsky obietta che se per bello intendiamo l'armonia perfetta tra idea e forma, dobbiamo dedurre dalla tendenza alla bellezza non l'arte in particolare, ma l'intera attività umana in generale, il cui principio fondamentale è la completa realizzazione di una certa idea.

«Lo sforzo per l'unità fra concetto e immagine è la base formale della tecnica, il desiderio di comprendere e migliorare le opere o gli articoli». Il nostro autore sostiene che con il bello si deve intendere il modo in cui l'uomo vede la vita. Ne deriva l'ovvia conclusione che la lotta per il bello conduce all'amore gioioso per tutto ciò che è vivo, e che questa lotta è pienamente soddisfatta dalla viva realtà.

«Se le opere d'arte sono sorte in conseguenza della nostra lotta per la perfezione e del nostro disprezzo per tutto ciò che è imperfetto, l'uomo da tempo avrebbe dovuto abbandonare l'arte come futilità, perché nelle opere d'arte non c'è perfezione; chi è insoddisfatto della bellezza reale può esserlo ancor meno dalla bellezza artistica».

Anche se in disaccordo con la spiegazione idealistica della finalità dell'arte, Chernyshevsky crede nondimeno che essa contenga accenni alla corretta interpretazione della questione. Hanno ragione gli idealisti nel dire che l'uomo non è soddisfatto dalla bellezza della realtà, ma sbagliano nella loro indicazione delle cause che generano la sua insoddisfazione. Egli intende questo problema in modo del tutto diverso. Quando ammiriamo il mare non si desidera completare o modificare il quadro che ci si presenta. «Ma non tutti vivono vicino al mare; molti non hanno la possibilità di vederlo neanche una volta nella vita ma vorrebbero deliziare i loro occhi su di esso, ed è per costoro che appaiono le immagini del mare». Lo scopo della maggior parte delle opere d'arte è quello di dare l'opportunità di conoscere la realtà a quelle persone che per qualche ragione non la conoscono. L'arte riproduce la natura e la vita allo stesso modo in cui l'incisione riproduce un quadro.

«L'incisione non reclama d'essere più bella del quadro, artisticamente gli è molto inferiore. Allo stesso modo un'opera d'arte non raggiunge mai la bellezza e la maestosità della realtà; ma c'è solo un quadro, e può essere ammirato solo da coloro che vanno nella galleria che lo ospita; l'incisione viene venduta in centinaia di copie in tutto il mondo, e la si può ammirare dappertutto, senza uscire dalla stanza, senza alzarsi dal letto, senza togliersi la vestaglia; allo stesso modo un oggetto bello nella realtà non è sempre accessibile, e non a tutti; riprodotto (debolmente, rozzamente, tenuemente, certo, ma riprodotto) dall'arte, è accessibile a tutti in ogni momento».

Chernyshevsky comunque si affretta a notare che le parole «l'arte è la riproduzione della realtà» definiscono solo il principio formale dell'arte. Per definirne il contenuto essenziale egli ci ricorda che esso non è affatto limitato alla sfera del bello. L'arte abbraccia «nella realtà (nella natura come nella vita) quanto interessa all'uomo non come studioso ma come persona comune». Il bello, il tragico e il comico sono soltanto i tre elementi più precisi di una quantità di elementi da cui dipende l'interesse per la vita umana. Ma allora perché il bello è considerato l'unico contenuto dell'arte? Solo perché esso è confuso con la bellezza della forma che è una qualità essenziale di ogni opera d'arte. La bellezza della forma è il prodotto dell'armonia, dell'unità del concetto e dell'immagine. Ma questa bellezza formale non costituisce, secondo Chernyshevsky, il carattere distintivo delle opere d'arte dagli altri rami dell'attività umana.

«Le azioni di un uomo hanno sempre uno scopo che costituisce l'essenza del suo lavoro; il merito del lavoro stesso è valutato secondo il grado in cui il lavoro corrisponde allo scopo desiderato; tutti i lavori dell'uomo sono giudicati secondo il grado di perfezione ottenuto nella loro esecuzione. Questa è la legge generale dell'artigianato, dell'industria, dell'attività scientifica, ecc. La si applica anche alle opere d'arte».

Il significato delle parole «armonia del concetto e dell'immagine» sta nella semplice idea che ogni lavoro dev'essere fatto bene. Abbiamo detto sopra che, oltre a riprodurre la vita, l'arte ha, secondo Chernyshevsky, un altro scopo: la spiegazione della vita. L'uomo interessato ai fenomeni della vita non può non giudicarli in qualche modo. Pertanto neanche l'artista può astenersi dal pronunciare un giudizio sui fenomeni che riproduce. Sta qui lo scopo profondo dell'arte, grazie al quale «l'arte diventa una delle forze morali di fondo dell'uomo». Più l'atteggiamento dell'artista è consapevole dei fenomeni che riproduce, più diventa un pensatore, e più le sue opere, pur restando nella sfera dell'arte, acquisiscono importanza scientifica. Riassumendo tutto ciò che ha detto in proposito, Chernyshevsky formula infine come segue la sua idea dell'arte: «Lo scopo fondamentale dell'arte è riprodurre tutto ciò che interessa l'uomo nella vita reale; molto spesso, specialmente nelle opere poetiche, giunge in primo piano anche la spiegazione della vita, il giudizio sui suoi fenomeni».

IX

In che misura il nostro autore ha ragione? Per rispondere a questa domanda consideriamo dapprima la sua definizione del bello. Il bello è la vita – dice – e fondandosi su questa definizione cerca di spiegarci perché amiamo, per esempio, una pianta in fiore. «Nelle piante ci piace la freschezza del colore e le forme ricche e lussureggianti che rivelano una vita sana e vigorosa. Una pianta appassita non è bella; una pianta in cui scarseggiano i succhi vitali non è bella». Ciò è detto molto acutamente, ed entro certi limiti è assolutamente giusto. Ma ecco dove sta la difficoltà. E' noto che delle tribù primitive, a esempio i Boscimani, gli indigeni australiani e altri «selvaggi» che si trovano al loro stesso

grado di sviluppo, non si adornano mai di fiori, sebbene vivano in luoghi che ne sono molto ricchi. L'etnologia contemporanea ha ormai assodato il fatto che le suddette tribù prendono i motivi dei loro ornamenti esclusivamente dal mondo animale. Ne risulta quindi che questi selvaggi non s'interessano affatto alle piante, e che alla loro psicologia non sono affatto applicabili quelle considerazioni di Chernyshevsky che abbiamo qui sopra riportato.

Perché sono inapplicabili? Si potrebbe rispondere che i selvaggi non hanno ancora i gusti propri di un uomo normalmente sviluppato, ma non è una vera risposta, solo una petizione di principio. Qual è il criterio in base al quale stabiliamo se i gusti degli uomini siano normali o anomali? Chernyshevsky avrebbe probabilmente risposto che un tale criterio va cercato nella natura umana. Ma la stessa natura umana si trasforma assieme alla marcia dell'evoluzione culturale: la natura di un cacciatore primitivo è completamente diversa da quella di un parigino del XVII secolo, e la natura di costui presentava delle peculiarità sostanziali che cercheremmo in vano nei tedeschi contemporanei, e così via. E non è tutto. In ogni determinata epoca la natura degli uomini appartenenti a una certa classe sociale è dissimile, sotto molti aspetti, alla natura delle persone appartenenti a un'altra classe. Allora come si fa? Dove trovare una soluzione? Cerchiamola anzitutto nella dissertazione da noi analizzata. Chernyshevsky dice:

«Per il popolo semplice l'espressione "una vita bella", "una vita quale dovrebbe essere" significa una vita in cui vi sia da mangiare in abbondanza, si possa abitare in una buona casa e dormire a sufficienza; ma assieme a tutto ciò la concezione della vita del contadino comprende sempre anche l'idea del lavoro: non è possibile vivere senza lavorare, oltretutto sarebbe noioso. Come conseguenza di una vita agiata e laboriosa – ma non di lavoro estenuante – una giovane contadina o una ragazza di villaggio avrà una pelle straordinariamente fresca e il colorito roseo delle guance; questa è la prima condizione della bellezza secondo l'opinione del popolo semplice. Lavorando molto ed essendo pertanto ben piantata, la ragazza di villaggio diverrà formosa se avrà abbastanza da mangiare, e anche questa è una condizione imprescindibile della bellezza campagnola: l'eterea bellezza del bel mondo sembra al contadino decisamente "sparuta" e gli produce un'impressione addirittura sgradevole, giacché abituato a considerare la "magrezza" come conseguenza della malattia o di un "destino infelice".

Il lavoro non fa ingrassare, pertanto se una campagnola sarà decisamente grassa, si dovrà attribuirlo alla cattiva salute, sarà segno di una costituzione "floscia", e il popolo considera la pinguedine un difetto. Giacché lavora molto, una bellezza di villaggio non può avere mani e piedi piccoli, infatti tali attributi della bellezza non vengono citati nelle nostre canzoni. In una parola, nelle descrizioni della bellezza ricorrenti nelle canzoni popolari non si trova neppure un attributo che non sia espressione di una salute fiorente e di un equilibrio tra le forze dell'organismo, conseguenze costanti di una vita condotta nell'agiatazza e nel lavoro continuo e pesante, ma non eccessivo.

Il discorso è completamente diverso per una bellezza della buona società: già da varie generazioni i suoi antenati non svolgono lavoro manuale, e in chi conduce una vita oziosa affluisce poco sangue alle estremità; di generazione in generazione i muscoli delle mani e dei piedi s'indeboliscono progressivamente e le ossa diventano più sottili; conseguenza necessaria di tutto ciò saranno le mani e i piedi piccoli, ed essi pertanto sono il segno di quella vita che è la sola ad apparire degna di questo nome alle alte sfere della società, una vita cioè che sia esente dal lavoro fisico. Se una donna della buona società ha mani e piedi grandi, ciò avviene perché è fatta male, o perché non discende da una famiglia veramente buona e antica ... E' vero che la salute non può mai perdere il suo pregio agli occhi dell'uomo, dato che senza salute si vive male anche nel lusso e nell'abbondanza, di conseguenza le guance rosee mantengono pur sempre la loro

attraente anche nella buona società; ma la salute cagionevole, la debolezza, la mollezza, il languore possiedono anch'essi – agli occhi dell'alta società – la prerogativa della bellezza non appena appaiono come conseguenza di una vita lussuosa e inattiva. Il pallore, il languore, la salute cagionevole hanno anche un altro significato per la gente del bel mondo: se il campagnolo cerca il riposo e la tranquillità, coloro invece che appartengono alla società colta, che non si stancano mai fisicamente e che non sono preoccupati dal bisogno materiale, ricercano le “sensazioni violente, le emozioni, le passioni” che possono dare colorito, varietà e attrattiva alla vita della buona società, altrimenti monotona e incolore. Ma l'uomo è ben presto logorato dalle sensazioni violente, dalle ardenti passioni: come si può quindi non restare ammalati dal pallore, dal languore di una bella donna, se quel pallore e quel languore sono il segno che ella ha molto vissuto?».

Che ne risulta? Che l'arte riproduce la vita, ma la «vita bella, la vita quale dovrebbe essere» varia per le varie classi. Ma perché varia? Il lungo passo qui citato non lascia nessun dubbio al riguardo: la vita è diversa perché diversa è la situazione economica di queste classi; Chernyshevsky lo ha chiarito molto bene. Dunque abbiamo il diritto d'affermare che le concezioni della vita degli uomini – e pertanto anche i loro concetti di bellezza – cambiano in corrispondenza con il corso dell'evoluzione economica della società. Ma se le cose stanno così, ci si domanda: aveva ragione Chernyshevsky di confutare così decisamente il punto di vista degli estetici idealisti i quali affermavano che il bello che s'incontra nella realtà lascia insoddisfatto l'uomo, e che proprio in tale insoddisfazione vanno cercate le cause che spingono a occuparsi della creazione artistica? A questi estetici il nostro autore obiettava che il bello della realtà supera il bello dell'arte.

In un certo senso questa è una verità indiscutibile, ma solo in un certo senso. L'arte riproduce la vita, questo è vero. Ma abbiamo visto che, secondo Chernyshevsky, l'ideale della vita, di una «vita bella, di una vita quale dovrebbe essere», non è lo stesso presso persone che appartengono a diverse classi sociali. Quale sarà l'atteggiamento di un individuo che appartiene a una classe sociale inferiore nei confronti del tipo di vita condotta dalla classe superiore e nei confronti dell'arte che riproduce la vita della classe superiore? Bisogna supporre che egli – se in lui ha già cominciato ad agire l'idea corrispondente alla propria posizione di classe – assumerà un atteggiamento negativo nei confronti di questa vita e di quest'arte. Se egli ha un qualche rapporto con la creazione letteraria, vorrà certo riformare le concezioni dominanti sull'arte – e le concezioni che generalmente dominano sono temporaneamente quelle della classe dominante – e comincerà a «creare» a modo suo. E allora si vedrà che la sua opera artistica deve l'origine alla circostanza che egli non è soddisfatto del bello che incontra nella realtà. Si può naturalmente dire che la sua stessa opera si limiterà a riprodurre la vita e la realtà che è buona secondo le concezioni della propria classe. Ma il fatto è che non sono quella vita e quella realtà a regnare, ma la vita e la realtà che sono create dalla classe superiore e che si riflettono nella scuola artistica dominante.

Dunque se Chernyshevsky ha ragione, non ha del tutto torto nemmeno la scuola idealistica da lui combattuta. Facciamo un esempio. Nella società francese dell'epoca di Luigi XV erano predominanti certe concezioni della vita quale dovrebbe essere che trovavano la loro espressione in vari campi dell'attività artistica. Tali concezioni erano quelle dell'aristocrazia che si avviava alla decadenza. Esse non erano condivise dai rappresentanti del ceto medio che aspirava all'emancipazione; al contrario, tali rappresentanti sottoponevano quelle concezioni a una critica aspra e implacabile. E quando questi stessi rappresentanti del ceto medio si accinsero all'attività artistica, quando crearono delle proprie scuole artistiche, lo fecero perché non erano soddisfatti del bello che s'incontrava in quella realtà che venne creata, rappresentata e difesa dalla classe superiore. Dunque la faccenda in questo caso si

svolse esattamente come era stato prefigurato dagli estetici idealisti nelle loro teorie. Non solo, ma perfino gli artisti che appartenevano alla classe superiore potevano non essere soddisfatti del bello che incontravano nella realtà, giacché la vita non sta ferma ma si evolve, e quindi la sua evoluzione può determinare un contrasto tra ciò che è e ciò che – secondo gli uomini – dovrebbe essere.

Dunque sotto questo rapporto gli estetici idealisti sostanzialmente non sbagliavano. Il loro errore consisteva in qualcos'altro. Per loro il bello era espressione dell'idea assoluta, la cui evoluzione – secondo loro – si trovava alla base di tutto il processo dell'evoluzione universale, e di conseguenza anche sociale. Quando Feuerbach insorse contro l'idealismo aveva perfettamente ragione. Allo stesso modo quando il suo allievo Chernyshevsky insorse contro la dottrina idealistica dell'arte, non sbagliava affatto. Affermava una sacrosanta verità quando diceva che il bello è la vita «come dovrebbe essere», e che l'arte s'impegna generalmente nella riproduzione di una «vita bella». Il suo errore consisteva nel fatto che non aveva chiarito a sufficienza in che modo si sviluppano nella storia le idee dell'uomo sulla «vita». «La visione dell'arte da noi accettata – egli dice – discende dalle concezioni accettate da recenti estetici tedeschi; essa ne deriva attraverso il processo dialettico la cui direzione viene determinata dalle idee generali della scienza contemporanea». E' proprio così, ma le concezioni estetiche di Chernyshevsky contenevano *soltanto in germe* quella giusta concezione dell'arte che, facendo proprio e perfezionando il metodo dialettico della vecchia filosofia, allo stesso tempo ne nega il fondamento metafisico e s'appella alla vita sociale concreta e non all'astratta idea assoluta.

Chernyshevsky non ha saputo attenersi fermamente al punto di vista dialettico; per questa ragione s'insinuò nella sua concezione della vita e dell'arte un forte elemento metafisico. Egli distingueva le esigenze umane in naturali e artificiali, di conseguenza anche la «vita» gli appariva in parte normale – nella misura in cui corrispondeva ad esigenze naturali – e in parte, anzi per la maggior parte, anormale – nella misura in cui la sua struttura era condizionata dalle esigenze artificiali dell'uomo. Fondandosi su tale criterio, non era difficile giungere alla conclusione che la vita di tutte le classi superiori della società era anormale. Da qui non era che un passo per concludere che l'arte, che nelle varie epoche aveva rappresentato questa vita anormale, era un'arte menzognera. Ma la società era divisa in classi già nell'epoca lontana in cui cominciò a uscire dallo stato selvaggio. Dunque per Chernyshevsky era indispensabile riconoscere come errata e anormale tutta la vita storica dell'umanità, e dichiarare più o meno false tutte quelle concezioni della vita che nel corso di questo lungo periodo erano sorte da tale terreno anomalo.

Una simile visione della storia e dell'evoluzione delle concezioni umane poteva essere – ed effettivamente fu – una possente *arma di lotta* nelle epoche di trasformazione sociale, nelle epoche di *negazione*. E non c'è da stupirsi che i nostri illuministi degli anni '60 s'attenessero saldamente a una tale visione, che però non poteva servire da strumento per la *spiegazione scientifica del processo storico*. Per la stessa ragione essa non poteva essere posta alla base di quell'estetica scientifica a cui un tempo aveva pensato Belinsky, un'estetica che non *condanni* – infatti non è questo il compito della «ragione teorica» - bensì *spieghi*. Chernyshevsky definiva giustamente l'arte riproduzione della «vita»; ma proprio per questo l'estetica scientifica – o, per meglio dire, una giusta dottrina estetica - poteva fondarsi su un solido terreno solo quando fosse sorta una giusta teoria della «vita». La filosofia di Feuerbach conteneva soltanto alcuni accenni di una tale teoria. Pertanto anche una teoria dell'arte fondata su di essa era priva di una solida base scientifica.

Sono queste le osservazioni generali che abbiamo voluto fare alla teoria estetica di Chernyshevsky. Per quanto riguarda i dettagli, qui citiamo solo i seguenti. Nella letteratura russa c'è stata molta critica indignata del paragone sopra citato secondo cui l'arte sta alla vita come l'incisione sta alla pittura, che

Chernyshevsky fece per spiegare la sua idea che le persone valutano le creazioni artistiche non perché il bello della realtà non le soddisfa più, ma perché per qualche ragione non vi hanno accesso. Ma quest'idea non è affatto infondata, come ritenevano invece i critici del nostro autore. Nella pittura si possono indicare molte creazioni artistiche il cui scopo è di dare alle persone l'opportunità di godere anche di una *copia* della realtà che le attrae. Chernyshevsky faceva riferimento alle rappresentazioni dei paesaggi marini e in larga misura aveva ragione. Molte di queste rappresentazioni dovettero la loro esistenza al fatto che quella popolazione, per esempio gli Olandesi, amava il mare e voleva goderne la vista anche quando ne era lontana. Troviamo qualcosa del genere anche in Svizzera.

Gli Svizzeri amano le loro montagne, ma non possono godere i veri panorami alpini per tutto il tempo: la stragrande maggioranza della popolazione vive nelle valli e nelle colline pedemontane; per questa ragione molti pittori – Lugardon e altri – riproducono questi panorami. Non occorre che queste opere d'arte siano più belle della realtà, ma che la ricordino, ed è sufficiente per farle amare dal pubblico, per farle apprezzare. Così vediamo alcuni fatti incontestabili che parlano chiaramente a favore di Chernyshevsky, benché altri ne parlino contro e meritino la nostra attenzione. Il famoso pittore romantico francese Delacroix nota nel suo diario che i dipinti dell'altrettanto famoso David sono una singolare miscela di realismo e idealismo²⁰. Questo è vero, e – ciò che per noi è più importante – è vero non solo rispetto a David. E' vero in generale in tutta l'arte che esprime le aspirazioni di nuovi strati sociali che lottano per la loro emancipazione. La vita della classe dominante appare anomala, meritevole di condanna da parte della nuova classe emergente e insoddisfatta. Pertanto i tratti degli artisti che riproducono questa vita non la soddisfa più e gli sembrano *artificiali*. La nuova classe schiera i suoi nuovi artisti che, nella lotta contro la vecchia scuola, s'appellano alla vita, agiscono come realisti.

Ma la vita cui s'appellano è «la vita bella, la vita come dovrebbe essere» ... secondo le idee della nuova classe. Comunque questa vita non è ancora pienamente stabilita, perché la nuova classe sta ancora solo cercando la propria emancipazione; in larga misura essa è solo un *ideale*. Quindi anche l'arte creata dai rappresentanti della nuova classe sarà «un singolare miscuglio di realismo e idealismo». Ma non si può dire che tale miscuglio cerca di riprodurre il bello che esiste nella realtà. No, tali artisti non sono e non possono essere soddisfatti dalla realtà; come l'intera classe che rappresentano, vogliono in parte *modificare* e in parte *aggiungere* secondo il loro *ideale*. Rispetto a *questi* artisti e a *quest'arte* l'idea di Chernyshevsky era sbagliata. Ma è interessante che anche l'arte russa, durante quel periodo, fosse una singolare miscela molto interessante di realismo e idealismo. Questo fatto spiega perché, applicata a quest'arte, la teoria di Chernyshevsky che richiedeva il rigoroso realismo, era *troppo ristretta*. Anche lui era figlio – un grande figlio! - del suo tempo; non solo non stava lontano dagli ideali progressisti, ma ne era il campione più devoto e fedele. Pertanto la sua teoria, mentre difendeva il rigoroso *realismo*, assegnava comunque un posto anche all'*idealista*. Non solo dice che l'arte riproduce la vita, ma la interpreta anche, e nei suoi articoli critici si prefissa lo scopo di aiutare gli artisti a interpretare i fenomeni della vita.

Il suo seguace letterario, Dobrolyubov, agì allo stesso modo; è sufficiente ricordare il suo famoso ed eccellente articolo «*Quando verrà il giorno della verità?*», scritto in relazione al racconto di Turgenev *Alla vigilia*. In quest'articolo Dobrolyubov dice:

«Lo scrittore, pur non preoccupandosi delle conclusioni generali allo stato del pensiero e della morale sociale, è comunque sempre in grado d'afferrarne le caratteristiche più importanti, di chiarirle in modo brillante e di porle davanti alle persone pensanti. E' per questo che diamo per

20 Vedi il *Diario d'Eugene Delacroix*, Parigi 1893, vol. III, p. 382.

scontato che il talento di uno scrittore, cioè l'abilità di sentire e riprodurre la verità vivente dei fenomeni, venga riconosciuto al più presto; in virtù di questo riconoscimento le sue opere forniscono una ragione legittima per discutere dell'ambiente e del periodo che hanno ispirato nello scrittore questa o quell'opera. In tal caso il talento dello scrittore sarà misurato dall'ampiezza con cui avrà compreso la vita, dalla forza e dalla diversità delle immagini che avrà creato».

In base a questo Dobrolyubov considerò compito principale della critica letteraria «spiegare quei fenomeni della realtà che hanno prodotto una data opera letteraria». Ma la teoria estetica di Chernyshevsky e di Dobrolyubov era essa stessa un singolare miscuglio di realismo e idealismo. Nello spiegare i fenomeni della vita non s'accontentava di notare ciò che è, ma anche, e in primo luogo, indicava ciò che *dovrebbe essere*. Essa rigettava la realtà esistente e in questo senso serviva a esprimere la tendenza «negativa» di quel periodo; ma non fu in grado di «sviluppare l'idea di negazione», come disse una volta Belinsky riferendosi a se stesso, non fu in grado di connettere quest'idea con il corso oggettivo dello sviluppo della vita sociale russa, in breve, non fu in grado di dargli una base sociologica. Qui si trova il suo principale punto debole. Per quanto aderissero al punto di vista di Feuerbach, non riuscirono a rimediare e neanche a notare questa lacuna, che divenne evidente solo dal punto di vista della dottrina di Marx.

La tirannia dello spazio non ci permette di sottoporre a critica le singole tesi di Chernyshevsky, ci limitiamo pertanto a una sola osservazione. Egli rifiutò decisamente la definizione idealistica del sublime quale espressione dell'idea dell'infinito. Aveva ragione, giacché sotto l'idea dell'infinito gli idealisti intendevano l'idea assoluta, per la quale non c'era posto nella dottrina di Feuerbach e nella sua. Si sbagliava però quando diceva che, se è vero che il contenuto del sublime può far sorgere in noi varie idee che rafforzano l'impressione che ne riceviamo, tuttavia l'oggetto che determina in noi tale impressione rimane sublime di per sé, indipendentemente da tali pensieri. Da ciò discende logicamente la conclusione che il sublime esiste di per sé, indipendentemente dai nostri pensieri su di esso. Secondo Chernyshevsky, ci appare sublime l'oggetto stesso e non l'impressione che evoca; ma in ciò egli viene confutato dagli esempi portati da lui stesso: dice che il Monte Bianco e il Kazbek sono dei monti grandiosi, ma nessuno dirà mai che sono infinitamente grandi. E' proprio così; nessuno dirà nemmeno che sono maestosi di per sé, indipendentemente dall'impressione che producono su di noi. Si deve dire la stessa cosa del bello. Stando a quanto dice Chernyshevsky, risulterebbe da una parte che il bello della realtà è bello di per sé, mentre d'altra parte egli stesso chiarisce che ci appare bello soltanto ciò che si accorda con la nostra concezione di una «vita bella», di una «vita come dovrebbe essere». Dunque gli oggetti non sono belli di per se stessi.

Questi errori del nostro autore si spiegano – per dirla in breve – con l'assenza, già rilevata in lui, di una visione dialettica delle cose. Non fu in grado di trovare un autentico collegamento tra oggetto e soggetto, non seppe spiegare il corso delle idee in base al corso delle cose. Pertanto giunse necessariamente alla contraddizione con se stesso e – contro tutto lo spirito della sua filosofia – attribuì un valore oggettivo a certe idee. Un tale errore poteva essere notato solo quando la filosofia di Feuerbach fosse diventata ormai uno «stadio superato». Per la sua epoca la dissertazione del nostro autore fu un'opera al più alto grado seria e notevole.

INDICE DEI NOMI

Nome	Pagina
Alessandro II	7
Apollo Belvedere	15
Aristotele	1
Bauer B.	8
Belinsky	1,3,4,5,25,27
Boscimani	23
Büchner	8
Byron	20
Casanova	15
Chernyshevsky	1,2,3,4,5,7,8,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27
Corneille	20
David	26
de Born	6
Delacroix	26
Dezamy	9
Dobrolyubov	26,27
Dubyszhkin	8
Engels	10n,19
Erodoto	17
Feuerbach	8,9,10,11,12,16,19,25,27
Francesi	20
Galilei	10n
Godunov	15
Goethe	2
Gracchi	19
Greci	17
Gustavo Adolfo	18
Hegel	2,8,9,10,11,16,17,19
Helvetius	9n
Hobbes	12
Holbach	9,10,11
Hume	10n
Kant	7,8,9n,12
La Mettrie	11
Lange	9,10,12
Laoconte	7

La teoria estetica di Chernyshevsky

Nome	Pagina
Lessing	2,5,7,8
Leverrier	10n
Lugardon	26
Luigi XV	25
Macbeth	18
Marx	10n,19,27
Matteo	6n
Medici	25
Milo	25
Moleschott	8,11,12
Nekrasov	7n
N-on	6
Novoe slovo	1
Olandesi	26
Ordynsky	1,5
Otechestvenniye Zapiski	1
Pisarev	1,2,3,4,7
Plekhanov	9n
Pushkin	6n,15n,20
Racine	20
Raffaello	15
Schiller	2,8
Semiramide	7
Shakespeare	18,20
Shcheddrin	6n
Socrate	17,19
Sovremennik	1,8
Stirner M.	8
Strakhov	9n
Thackeray	2
Toland	12
Tolstoi L.	4n
Venere	25
Virgilio	7
Vischer	13,16
Vogt	8,12
Voltaire	7
Yeryomushka	7n