

GEORGI PLEKHANOV

## LE IDEE LETTERARIE DI BELINSKY

1897

Quest'articolo è stato pubblicato per la prima volta sulla rivista «*Novoie slovo*», nei fascicoli 1 e 2 di ottobre e novembre 1897, con lo pseudonimo di «N. Kamensky».

### PARTE II

#### I

Come ha influito la riconciliazione di Belinsky con la «realtà razionale» sulle sue opinioni letterarie?

«Trascinato dalle interpretazioni della filosofia di Hegel che “tutto ciò che è reale è razionale”, Belinsky predicò la riconciliazione nella vita e nell'arte» – dice Panayev. «Egli raggiunse il punto (gli estremi erano nella sua natura) in cui ogni protesta sociale gli sembrava un crimine. Parlò con disprezzo degli Enciclopedisti francesi<sup>1</sup> del XVIII secolo, dei critici che non riconoscevano la teoria dell' “arte per l'arte”, degli scrittori che cercavano una nuova vita, la rinascita sociale. Fu particolarmente arrabbiato e pungente nelle osservazioni su George Sand. Per lui l'arte era una specie di mondo superiore, separato, chiuso in sé, interessato solo alle verità eterne e che non aveva alcun rapporto con le nostre inezie e preoccupazioni quotidiane, con l'ignobile mondo in cui ci muoviamo. Considerava veri artisti solo coloro che creavano *inconsapevolmente*. A costoro appartenevano Omero, Shakespeare e Goethe ... Schiller non condivideva quest'idea, e Belinsky, che un tempo lo aveva ammirato appassionatamente, divenne freddo verso di lui con il delinearsi della sua nuova teoria. In Schiller non trovava la calma che era una condizione essenziale per la libera creatività ... La chiara visione di Belinsky diventò sempre più confusa, il suo innato senso estetico venne soffocato dall'implacabile teoria. Impercettibilmente Belinsky vi si avviluppò».

Nel citare questo passaggio dei ricordi di Panayev, il sig. Pypin si è limitato alla laconica osservazione: «Fu già a San Pietroburgo che Belinsky trovò la via d'uscita da questa situazione». Così, il nostro stimato studioso accettava senza riserve la concezione di Panayev sul significato delle aspirazioni riconciliatorie delle idee letterarie di Belinsky. Ora questa concezione è ampiamente diffusa. Si può dire che essa abbia raggiunto persino i testi scolastici. Ecco cosa leggiamo, per esempio nella *Storia della letteratura russa* del sig. N. Polevoi:

«Questo periodo dell'attività di Belinsky, dal 1838 al 1841, consiste negli anni più tristi e meno fecondi della sua carriera letteraria. Certo, ha reso sevizi alla letteratura russa anche in questo

---

<sup>1</sup> *Enciclopedisti* – un gruppo di illuministi francesi del XVIII secolo – filosofi, scienziati e scrittori – che si unirono per pubblicare l'*Enciclopedia o dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri* (1751-80). Diderot ne fu l'organizzatore e lo spirito guida. Holbach, Helvetius, Voltaire ed altri ebbero parte attiva nella pubblicazione. Furono tutti ideologi della borghesia rivoluzionaria e svolsero un ruolo decisivo nella preparazione ideologica della rivoluzione borghese della fine del XVIII secolo.

periodo introducendo al pubblico la filosofia di Hegel, ma allo stesso tempo, avendola assimilata in modo estremamente unilaterale, astratto e libresco, introdusse l'unilateralità e l'eccesso anche nei concetti estetici. Così, basandosi sulla proposizione che la persona davvero razionale dovrebbe adottare un atteggiamento di calma imparzialità verso tutte le avversità della vita, e tenendo in mente che tutto ciò che è reale è razionale, deve riconciliare tutte le contraddizioni con la sua ragione. Belinsky iniziò a considerare veramente artistiche solo quelle opere in cui vi scorgeva un'obiettiva, olimpica, calma contemplazione della vita ... Chiedendo che la poesia, nel contemplare impassibilmente la vita, esistesse di per sé, senza curarsi di null'altro se non dell'arte delle sue forme, e dichiarando che la vera poesia era quella della forma, mentre la poesia del contenuto, al di là della nobiltà delle sue idee, era una parodia della poesia e dell'eloquenza, Belinsky escluse dalla sfera della poesia anche tutti quei lavori in cui scorgeva un interesse del poeta per le questioni della vita sociale. Da questo punto di vista egli mostrò violenza e asprezza particolari nei suoi attacchi alla moderna letteratura francese e allo stesso tempo al carattere nazionale francese».

E' quasi la stessa affermazione di Panayev. Secondo Polevoi, la rivolta di Belinsky contro Hegel e la «realtà razionale» segnò un punto di svolta nelle concezioni estetiche di Belinsky. Quest'opinione consegue logicamente dall'idea di Panayev sopra citata sul «periodo triste» dell'attività letteraria del nostro autore, e a sua volta conduce logicamente alla conclusione che il suo entusiasmo per la filosofia di Hegel non fece che danneggiare il nostro brillante critico. Ma è davvero così? E' vero che l'entusiasmo di Belinsky per Hegel ebbe un effetto dannoso sullo sviluppo delle sue idee estetiche e letterarie in generale? Per rispondere a questa domanda troviamo utile ricordare le concezioni estetiche di Belinsky nel periodo della riconciliazione con la realtà, cioè quando scrisse l'articolo *Saggi sulla battaglia di Borodino*. A conclusione di quest'articolo vi è questo passaggio estremamente interessante e istruttivo:

«Pensiamo e crediamo fermamente che nella nostra letteratura sia passato il tempo dei punti esclamativi e dei puntini sospensivi per esprimere il pensiero profondo dove non esiste; che sia passato il tempo in cui le grandi verità vengono dichiarate con pomposità dittatoriale, ma senza alcun fondamento o sostegno che non siano l'opinione personale e le concezioni astratte di uno pseudo pensatore. Il pubblico sta iniziando a chiedere pensiero, non opinioni. Un'opinione è un concetto arbitrario basato sulla locuzione "così mi sembra"; cosa importa al pubblico cosa e come sembra a questo o quel signore? ... Una stessa cosa sembrerà così a una persona, in altro modo a un'altra, e per la maggior parte di solito sottosopra. Il problema non è cosa sembra essere, ma cos'è in realtà, ed esso non può essere risolto dall'opinione ma dal pensiero. L'opinione riposa sulla convinzione di una possibilità individuale, che in sé è una cosa insignificante, di nessun interesse; il pensiero riposa su se stesso, sul suo sviluppo interno secondo le leggi della logica».

Nell'articolo «*Menzel critico di Goethe*» leggiamo:

«L'arte è la riproduzione della realtà; di conseguenza il suo compito non è di correggere e di abbellire la vita, ma mostrarla così com'è. Solo a questa condizione la poesia e la morale sono identiche. Le opere della tempestosa letteratura francese sono immorali non perché presentano rivoltanti immagini di adulterio, incesto, parricidio e filicidio, ma perché si soffermano con gusto su di esse, e astraendo dalla pienezza e dalla totalità della vita, ne diventano aspetti esclusivi, che pur gli appartengono. Dal momento che in questa scelta, che è falsa già in virtù della sua unilaterale, i sanculotti letterari sono guidati non da esigenze artistiche, che esistono di per sé, ma dal desiderio di confermare le loro convinzioni personali, le loro rappresentazioni non hanno il merito della probabilità e della verità, tanto più perché calunniano intenzionalmente il cuore

umano. Anche in Shakespeare troviamo gli stessi aspetti della vita che la letteratura tempestosa coglie in modo così esclusivo, ma in lui essi non offendono né il nostro senso artistico né il nostro senso morale, perché con essi egli ci mostra il loro opposto e in particolare perché non cerca di sviluppare o provare alcunché ma semplicemente mostra la vita così com'è».

Ancora un altro passaggio, questa volta dall'articolo su *Che disgrazia l'ingegno*:

«La poesia è la verità in forma di contemplazione; le sue creazioni sono idee incarnate, visibili, tangibili. Di conseguenza, la poesia è la filosofia stessa, il pensiero stesso, perché il contenuto è lo stesso, la verità assoluta, non solo nella forma dello sviluppo dialettico dell'idea in sé, ma nella forma della comparsa diretta dell'idea in un'immagine. Il poeta pensa per immagini; non tenta di provare la verità, ma la mostra. La poesia non possiede un fine al di fuori di sé, è fine a se stessa; di conseguenza l'immagine poetica non è qualcosa d'esterno o di secondario per il poeta, non è un mezzo, ma un fine: altrimenti non sarebbe un'immagine ma un simbolo. Il poeta vede le immagini e non l'idea, che gli è nascosta dalle immagini e che, quando l'opera è conclusa, è più accessibile al pensatore che allo stesso creatore. Quindi il poeta non si propone mai di sviluppare questa o quell'idea, non si pone mai un compito; le immagini sorgono nella sua immaginazione senza la conoscenza e la volontà e, affascinato da esse, si sforza di trasferirle dalla sfera delle idee possibilmente nella realtà, cioè rendere visibile agli altri ciò che è visibile solo a lui. La realtà più elevata è la verità; e poiché il contenuto della poesia è la verità, anche le opere poetiche sono la realtà più elevata. Il poeta non abbellisce la realtà, non mostra le persone come dovrebbero essere, ma come sono».

Le citazioni sono sufficienti; ora vediamo cosa mostrano. Se non erriamo mostrano in primo luogo che, nel periodo del suo entusiasmo per la filosofia di Hegel, Belinsky di fatto sosteneva la cosiddetta teoria dell'arte per l'arte. In secondo luogo mostrano che il sig. Polevoi non aveva alcun motivo per attribuire a Belinsky, che era riconciliato con la realtà, una passione esclusiva per «la poesia della forma» e un «atteggiamento negativo verso la poesia del contenuto». In terzo luogo mostrano che il Belinsky riconciliato con la realtà era estremamente sprezzante del metodo *soggettivo* [come diremmo oggi] nella critica letteraria e credeva fermamente nella possibilità di trovare per essa una base *oggettiva*. In quarto luogo mostrano anche qualcos'altro, ma non in modo chiaro, quindi non porremo attenzione a questo qualcos'altro fin quando non si riveli da solo nei capitoli seguenti. Per il momento vediamo dove il nostro critico cercava una base oggettiva per la valutazione delle opere letterarie.

## II

Al riguardo l'incompiuto articolo di Belinsky su Fonvizin e Zagoskin, pubblicato nel *Moskovsky Nablyudatel*<sup>2</sup> già nel 1838 è molto istruttivo. In esso Belinsky attacca la critica francese. «Per i Francesi – dice – l'opera di uno scrittore non è l'espressione del suo spirito, il frutto della sua vita interiore; no, essa è frutto delle circostanze esterne della sua vita». Contrappone alla critica francese la critica filosofica tedesca. Cos'è la critica filosofica? Belinsky risponde esponendo le idee di Rotscher, il cui articolo sulla critica era stato pubblicato non molto tempo prima nel *Moskovsky Nablyudatel*. Non bisogna dimenticare che abbiamo a che fare con un idealista per il quale tutto ciò

---

2 N.r. *Moskovsky Nablyudatel* (*L'osservatore di Mosca*) – una rivista pubblicata a Mosca dal 1835 al 1839. Belinsky ne fu responsabile nel 1838-39.

che esiste, «tutto il meraviglioso mondo sconfinato di Dio», è solo l'incarnazione dell'idea assoluta che si manifesta in forme infinite, «come un grande spettacolo di assoluta unità nella varietà infinita». Da questo punto di vista idealistico comprendere la verità significa comprendere l'idea assoluta che forma l'essenza di ogni fenomeno, e comprendere l'idea assoluta è scoprire le leggi del suo auto sviluppo. La scoperta di queste leggi è una faccenda della ragione, che vi riconosce le proprie leggi. La filosofia si occupa di verità ed esiste per la ragione.

Eppure non solo la filosofia tratta della verità, ma anche la religione e l'arte. Sappiamo già che, secondo la definizione di Belinsky, la poesia è verità in forma di contemplazione e che il suo soggetto è lo stesso della filosofia, cioè l'idea assoluta, che nell'arte appare come immagine. Ma in tal caso è facile vedere qual è il compito della critica filosofica. Questa critica traduce la verità dal linguaggio dell'arte in quello della filosofia, dal linguaggio delle immagini in quello della logica. Il critico filosofo dovrebbe in primo luogo comprendere l'idea che è incarnata in una data opera letteraria e valutarla. L'idea espressa nell'opera letteraria dev'essere concreta. Un'idea concreta abbraccia il soggetto da ogni lato e nella sua totalità. In questo si differenzia dall'idea non-concreta, che esprime solo una parte di verità, solo un singolo aspetto del soggetto. Un'idea non-concreta non può essere incarnata in una vera opera letteraria: un'immagine che esprime un'idea unilaterale mancherà necessariamente di pienezza artistica e integrità, cioè di vita. Belinsky come Rolscher [contrariamente al sig. Polevoi] dice che la forma dev'essere giustificata dal contenuto, «perché come è impossibile per un'idea non-concreta essere incarnata in forma letteraria, così è impossibile per un'idea concreta formare la base di un'opera non-letteraria».

Ora proseguiamo. Quando il critico filosofo ha trovato l'idea che ha ispirato l'artista deve accertare che essa abbia infuso tutte le parti dell'opera in esame. In un'opera letteraria non c'è niente di superfluo; ogni sua parte forma un tutto indissolubile, e anche quella che sembra essere estranea all'idea di fondo esiste solo per esprimere più completamente quest'idea. Belinsky cita l'esempio di *Otello*, in cui solo il personaggio principale esprime l'idea della gelosia, e tutti gli altri sono mossi da passioni e interessi diversi. Nonostante questo, tutti i personaggi secondari del dramma servono a esprimere l'idea principale. Così, «il secondo atto del processo della critica filosofica consiste nel mostrare l'idea di una creazione artistica nella sua manifestazione concreta, nell'indagarla nelle immagini e nel trovare nei dettagli il tutto il singolo». La comprensione piena e perfetta di un'opera letteraria è possibile solo attraverso la critica filosofica, il cui scopo è trovare una manifestazione del generale e infinito nel particolare e finito. Ovviamente tale critica non è facile. «Nella stessa Germania tale critica è solo appena iniziata come risultato della filosofia più recente». Dobbiamo ancora attendere molto, ma per noi è utile tenerla presente come ideale.

La critica filosofica dev'essere spietata verso quei lavori che non hanno meriti artistici e molto attenta verso quelli che ne mancano solo in parte. A questo secondo tipo appartiene, per esempio, le più belle opere di Schiller, «quello strano semi-artista e semi-filosofo». Belinsky vi include anche *Yuri Miloslavsky* che, a suo parere, non manca di grande poetica se non di merito artistico, ed è inoltre di rilevante significato storico. Il tema del significato storico di una data opera artistica è il più importante per la critica filosofica. Le sculture dell'antica Grecia o di stile ieratico non hanno valore di opere artistiche, ma sono importanti in senso storico come passaggio dall'arte simbolica orientale all'arte greca. A parere di Belinsky, che, come osserva, in nessun modo contraddice l'idea di Rolscher,

«ci sono anche opere che possono essere importanti come caratteristiche nello sviluppo non dell'arte in generale, ma dell'arte di un certo popolo, e inoltre, come caratteristiche [dello sviluppo storico] di un popolo [e] dello sviluppo del suo pubblico. Da questo punto di vista *Il minore* e *Il*

### *Le idee letterarie di Belinsky*

*generale di brigata* di Fonvizin e *Chicaner* di Kapnist acquisiscono considerevole significato, così come persone straordinarie quali Kantemir, Sumarkov, Kheraskov, Bogdanovich, ecc».

Da questo punto di vista anche la critica storica francese acquisisce un merito relativo. Il suo principale difetto, che allo stesso tempo costituisce la principale differenza dalla critica tedesca, è che non riconosce le leggi della bellezza e non s'interessa del merito artistico dell'opera.

«Ci vuole un'opera che, per così dire, sia considerata una vera opera d'arte, e si cominci a cercarvi il segno dell'età come una caratteristica storica nello sviluppo assoluto dell'umanità o anche di un singolo popolo, come caratteristica civica e politica». «Si ispezioni il carattere individuale dello scrittore, le circostanze esterne della sua vita, la sua posizione sociale, l'influenza dei vari aspetti della vita sociale su di lui, e sulla base di tutto ciò si cerchi di spiegare perché egli scrive così e non altrimenti».

Belinsky dice che questa non è la critica di un'opera letteraria, ma un suo commento, il cui valore più o meno grande dipende soltanto dalla qualità del commento. Egli crede che i dettagli della vita di un poeta non spieghino affatto la sua opera. Non conosciamo quasi niente della vita di Shakespeare, ma ciò non c'impedisce la chiara comprensione della sua opera. Non abbiamo bisogno di conoscere l'atteggiamento di Eschilo e Sofocle verso il governo e i cittadini e cosa accadde in Grecia nella loro vita.

«Per comprendere le loro tragedie dobbiamo conoscere il significato del popolo greco nella vita del genere umano; dobbiamo sapere che i greci esprimevano uno dei periodi più belli della consapevolezza vivente, concreta della verità nell'arte. Eventi politici e inezie non sono di alcun interesse per noi»

La critica storica francese non spiega alcunché nelle opere letterarie, ma è preziosa nel caso di opere che, come per esempio gli scritti di Voltaire, sono di significato soltanto storico e non artistico. Anche qui, ovviamente, essa non è in grado di esaurire a fondo la questione, ma può essere inclusa come elemento molto utile «nella vera critica, che, al di là del suo carattere, manifesta uno sforzo costante a spiegare il particolare dal generale e a confermare dai fatti la realtà dei suoi principi, ma non a dedurre dai fatti i suoi principi e le sue prove».

### III

L'atteggiamento di Belinsky verso la critica storica francese è ingiusto. Nel periodo dell'articolo in esame, il più eminente rappresentante di questa critica era Sainte-Beuve. Si può dire che egli non riconoscesse le leggi della bellezza e non ponesse attenzione ai meriti artistici di un'opera? Ovviamente no. Le idee letterarie di Sainte-Beuve erano sotto molti aspetti vicine a quelle di Belinsky. Per lui, come per il nostro critico, la letteratura era l'espressione dell'auto consapevolezza del popolo<sup>3</sup>.

---

3 Notiamo qui di passaggio un dettaglio piuttosto caratteristico. Nelle sue *Fantasticherie letterarie*, Belinsky dice che in Francia la letteratura è sempre stata il vero riflesso dell'alta società e ha sempre ignorato la massa popolare. Non è così in altri paesi, dove la letteratura ha sempre riflesso lo spirito del popolo, «perché non c'è un solo popolo la cui vita si manifesti principalmente nell'alta società, e si può dire con certezza che in tal caso la Francia sia l'unica eccezione». Non occorre indicare che quest'idea della letteratura francese è estremamente unilaterale e quindi totalmente scorretta. Sfortunatamente non abbiamo informazioni che ci indicano come Belinsky considerasse questa letteratura durante il periodo della sua infatuazione della filosofia di Fichte; al riguardo il suo atteggiamento sembra essere stato ingiusto fin dagli inizi della sua attività letteraria, cioè molto prima dell'infatuazione per Hegel.

Ma Sainte-Beuve non era un seguace dell'idealismo assoluto; cercava la causa ultima dei movimenti letterari non nelle leggi immanenti dello sviluppo dell'idea assoluta, ma nei rapporti sociali.

«Con ogni grande rivoluzione sociale e politica – diceva – c'è anche una rivoluzione nell'arte, che è uno degli aspetti più importanti della vita sociale; questa rivoluzione non riguarda il suo principio interno, che è eterno, ma le condizioni della sua esistenza, i suoi mezzi d'espressione, i suoi atteggiamenti verso gli oggetti e i fenomeni circostanti, i sentimenti e le idee che la condizionano, così come le fonti che la ispirano»<sup>4</sup>.

Avendo adottato questo punto di vista, Sainte-Beuve era ovviamente costretto a tener conto delle condizioni storiche della vita degli artisti. Doveva conoscere gli eventi greci durante la vita di Eschilo e di Sofocle e l'atteggiamento di questi drammaturghi tragici verso il governo e gli altri cittadini. Non poteva considerare gli eventi politici come «inezie», e la sua critica se ne avvantaggiò. Certo, egli attribuiva importanza eccessiva al carattere individuale degli scrittori e alle circostanze esterne della loro vita privata. Questo era un indiscutibile e importante difetto della sua critica, che non nasceva dal fatto che Sainte-Beuve «deduceva dai fatti i suoi principi e le prove», ma perché ciò che deduceva dai fatti non sempre era corretto. Nell'aprile del 1829, dando una descrizione di Boileau, scriveva:

«Oggi le persone hanno iniziato ad applicare un metodo altamente filosofico in tutti i rami della storia. Per valutare la vita, l'attività e le opere di una persona famosa, cercano di studiare e descrivere l'epoca precedente la sua comparsa, la società in cui nacque, il movimento intellettuale che aveva luogo in questa società, in breve, il grande palcoscenico sul quale egli doveva recitare la sua parte ... Questo metodo è particolarmente proficuo dove si tratti di uomini di Stato e conquistatori, di teologi e filosofi. Ma dove si tratti di poeti e artisti, che spesso conducono una vita solitaria e appartata, lo si deve applicare con grande cautela perché qui le eccezioni sono molto frequenti».

Nella sfera dell'attività artistica e letteraria «l'iniziativa umana viene alla ribalta ed è meno soggetta alle influenze generali». L'unico argomento che Sainte-Beuve usava a sostegno di quest'idea era che l'artista poteva, trovando qualche angolo dimenticato e ritirandovisi, sfuggire dal movimento sociale in atto attorno a lui<sup>5</sup>. Quest'argomento è molto debole. Anche i filosofi e i teologi possono ritirarsi in «angoli dimenticati», ma la loro «iniziativa» non sfugge dalla soggezione alle cause generali. Perché? Evidentemente Sainte-Beuve non lo sapeva e ne parlò raramente. La contraddizione tra l'iniziativa personale e le leggi generali restava per lui irrisolta<sup>6</sup>. Nei suoi ritratti letterari pone attenzione soprattutto su un lato dell'antinomia: all'iniziativa, che a suo avviso era legata in primo luogo al carattere individuale e alla vita privata dello scrittore. Ecco perché i suoi *Ritratti* sono interessanti solo da quest'aspetto psicologico, mentre il significato storico degli scrittori vi è spiegato piuttosto male. Ma, lo ripetiamo, l'errore di Sainte-Beuve sorse non perché egli si basasse sui fatti, ma perché il significato filosofico di questi fatti non gli fu del tutto chiaro. Come allievo di Hegel, Belinsky non subì la stessa confusione di Sainte-Beuve da parte dell'antinomia; credeva che il generale non contraddicesse l'individuale e che il concetto di libertà fosse pienamente conciliabile con il concetto di

4 Vedi l'articolo «*Speranza e vuoto del movimento letterario e poetico dopo la rivoluzione del 1830*», pubblicato ne *Le Globe*\*, nello stesso anno e ristampato nel primo volume dei *Premiers Lundis*.

\* N.r. *Le Globe* – un quotidiano pubblicato a Parigi dal 1824 al 1832; dal 1831 fu organo dei saint-simonisti.

5 *Ritratti letterari*, pubblicato dai fratelli Gamier, vol. I, pp. 6-7.

6 Egli si occupò di queste leggi proprio all'inizio della sua attività letteraria, come si può vedere dai suoi articoli scritti nel 1825 e 1826 [vedi *Premiers Lundis*, vol. I, gli articoli sulle opere di Thiers e Mignet sulla storia della Rivoluzione francese]. In quel periodo Sainte-Beuve era incline ad assegnare eccessiva importanza all'«iniziativa personale» non soltanto nei poeti e negli artisti, ma anche nelle figure politiche.

necessità. Qui egli esprimeva l'aspetto forte delle sue opinioni. Ma quando diceva che il significato della storia politica della Grecia e il comportamento dei drammaturghi tragici greci verso i loro concittadini [cioè la conoscenza della vita sociale dei Greci] non erano importanti per la comprensione della tragedia greca, e che occorreva comprendere solo l'importanza del popolo greco nella vita assoluta del genere umano, egli manifestava l'aspetto debole delle sue opinioni. L'idealismo assoluto spiegava il movimento storico del genere umano attraverso le leggi logiche dello sviluppo dell'idea. Per esso la storia era qualcosa nella natura della logica applicata.

Hegel pose grande attenzione agli eventi e ai fenomeni della storia sociale e mostrò spesso straordinario intuito anche nelle questioni di storia ed economia politica, ma il punto di vista idealistico gli impedì di usare tutte le potenzialità del suo metodo. Per quanto riguarda i suoi seguaci, l'idea della storia come logica applicata li rese di tanto in tanto disattenti alle «inezie» storiche. Un esempio viene fornito da Belinsky quando sosteneva che il «significato del popolo greco nella vita assoluta del genere umano» si può spiegare senza uno studio attento della storia socio-politica della Grecia. Lo stesso Hegel avrebbe detto che Belinsky qui si sbagliava e lo avrebbe indirizzato alla sua *Filosofia della storia*. In generale durante il periodo del suo stato d'animo riconciliatorio Belinsky abusava di costruzioni logiche aprioristiche ignorando i fatti. Ciò è comprensibile. Sappiamo già da un precedente articolo<sup>7</sup> che in quel periodo egli ammirava Hegel non come *dialettico*, ma come annunciatore della *verità assoluta*. Questo fatto estremamente importante lascia il suo segno in tutta la sua attività letteraria di quel periodo. In una recensione della *Breve storia della Francia* di Michelet, egli attaccava appassionatamente Lermnier che «dichiarò che i Francesi, come ogni altro popolo, dovevano avere la loro filosofia». Quest'idea gli sembra un errore grossolano:

«Secondo la sua [di Lermnier] teoria, ci sono tante menti quanti uomini – egli dice – e tutte queste menti sono occhiali di colore diverso attraverso cui il mondo e la verità appaiono in colori differenti; non c'è nessuna verità assoluta, e tutte le verità sono relative, anche se non si riferiscono a nulla».

*C'è una sola verità, la verità assoluta*; è questo il punto di vista da cui ora Belinsky considera la letteratura.

«Il compito della vera critica – dice nella recensione ai *Saggi sulla letteratura russa* di Polevoi – è cercare, nelle creazioni di un poeta, il generale non il particolare, l'umano non il mondano, l'eterno non il temporale, il necessario non l'accidentale, e determinare sulla base del generale, cioè dell'idea, il valore del poeta, il merito, il posto e l'importanza».

Così la vera critica non si occupa del «temporale». Ma ignorandolo, la critica volge le spalle a tutto ciò che è storico. Dal punto di vista della «*verità assoluta*» la storia stessa, *contrariamente al vero significato dell'idealismo assoluto*, a volte appare una combinazione di incidenti insensati. Belinsky vede la scuola romantica francese come un fenomeno «perfettamente casuale», arbitrario e quindi insignificante. Tutta la storia della letteratura francese in generale era, ai suoi occhi, di poca importanza.

«L'epoca della poesia di Ronsard e dei romanzi sentimentali allegorici di Madeleine de Scudery, poi l'epoca brillante di Luigi XIV dopo quella del XVIII secolo, e infine l'epoca dell'ideale e del tempestoso [come egli chiama il Romanticismo]. E allora? Nonostante la differenza esteriore, questi quattro periodi della letteratura sono strettamente connessi da un'unità interna, condividono la medesima idea di fondo che possiamo definire in questo modo: gonfiata,

---

<sup>7</sup> N.r. Il riferimento è all'articolo di Plekhanov «*Belinsky e la realtà razionale*» pubblicato nel vol. IV di questa edizione.

stucchevole idealità e sincerità nell'incredulità, come espressione dell'intelletto finito che costituisce l'essenza dei Francesi di cui sono solennemente orgogliosi, chiamandolo buon senso».

Belinsky non vede nessun'altra idea nella storia della letteratura francese, eccetto quella dell'idealità e della stucchevole sincerità nell'incredulità. Hegel era molto distante da una tale idea della letteratura francese. Egli simpatizzò fortemente col movimento sociale francese del secolo scorso.

«E' stata un'alba magnifica – disse. Tutti gli esseri pensanti hanno salutato con gioia l'avvento della nuova epoca. Regnava allora un umore festivo, e tutto un mondo era permeato dall'entusiasmo dello spirito, come se per la prima volta fosse avvenuta la riconciliazione con la divinità»<sup>8</sup>.

Confrontare con il seguente commento di Belinsky sull'attività letteraria di Voltaire:

«Voltaire nel suo potere satanico, sotto l'insegna dell'intelletto finito, si ribellò contro la ragione eterna, inveendo contro la sua incapacità di comprendere con il proprio intelletto ciò che è comprensibile solo dalla ragione, che è nello stesso tempo amore, beatitudine e rivelazione».

Che differenza colossale! In considerazione di ciò è perfettamente giustificato supporre che Belinsky non avesse affatto compreso Hegel. Ma il lettore sa già che Hegel il dialettico era del tutto diverso da Hegel il proclamatore della verità assoluta. Il commento di simpatia verso il movimento sociale francese appartiene a Hegel il dialettico. Mentre la simpatia per l'ordine in Germania, la cui perpetuazione avrebbe fermato ogni sviluppo sociale, appartiene a Hegel il proclamatore della verità assoluta.

Era questo Hegel che Belinsky conosceva nel periodo del suo stato d'animo riconciliatorio e giustamente notò in seguito che egli «si sentì sincero, quando si riconciliò con la realtà russa»<sup>9</sup>. Il sig.Pypin sostiene che dalla fine del 1842 o l'inizio del 1843 Belinsky «aveva finalmente respinto il romanticismo idealistico e le sue idee cominciarono a essere dominate da un atteggiamento critico verso la realtà, dal punto di vista storico e sociale». Questo è allo stesso tempo vago e scorretto. Abbiamo già detto in un precedente articolo che la rivolta di Belinsky contro il «berretto filosofico» di Hegel non significava la rottura con l'idealismo filosofico. Dopo questa rivolta, nelle sue idee cominciò a prevalere l'elemento sociale e storico, ma ciò accadde solo perché abbandonò il punto di vista «assoluto» per quello *dialettico*. Poiché qui ci occupiamo delle concezioni letterarie di Belinsky, ora dobbiamo investigare l'effetto di questo cambiamento su di esse. Per tutto il periodo del suo sviluppo filosofico Belinsky credeva che nelle opere di un poeta il critico dovesse trovare il «generale» e il necessario, e non occuparsi di ciò che è temporale e accidentale. Nell'articolo «*Uno sguardo alla letteratura russa nel 1847*», cioè poco prima della sua morte, dice: «Il poeta non deve esprimere il particolare e l'accidentale ma il generale e il necessario». Sembrerebbe la stessa idea, ma quest'idea

---

<sup>8</sup> N.r. Hegel, *Lezioni sulla filosofia della storia*, nelle *Opere di Hegel* nona edizione, Berlino 1837, p. 441.

<sup>9</sup> Come persona con una forte mente logica, Belinsky non poté fare a meno di notare le singole contraddizioni in cui incappò Hegel come risultato di questa contraddizione principale. Le risolse sviluppando la tendenza «assoluta» del suo maestro fino alla conclusione estrema. E' del tutto errato credere che, dopo esser caduto sotto l'influenza di Hegel, Belinsky rinunciasse alla sua indipendenza di giudizio. In una delle sue lettere del 1838 dice: «Quando è un problema d'arte e in particolare dell'interpretazione diretta dell'arte ... sono coraggioso e audace, e il mio coraggio e la mia audacia a questo proposito trascendono l'autorità di Hegel stesso ... Comprendo il rispetto mistico dell'allievo per il suo maestro, ma non mi ritengo obbligato, non essendo un allievo nel pieno senso della parola, a svolgere il ruolo di Seyit. Rispetto profondamente Hegel e la sua filosofia, ma ciò non m'impedisce di pensare ... che non tutti i giudizi in suo nome siano inviolabilmente sacri e indiscutibili».

è radicalmente cambiata con l'introduzione dell'elemento dialettico. Belinsky non fa più la contrapposizione tra il «generale» e il «temporale» e non identifica il temporale con l'«accidentale». *Il generale si sviluppa nel tempo, dando ai fenomeni temporali il loro significato e il loro contenuto.* Il temporale è necessario proprio perché è necessario lo sviluppo dialettico del generale. Solo ciò che è casuale non ha significato nel corso di questo sviluppo, non vi gioca alcun ruolo. Una lettura un po' più attenta delle opere di Belinsky mostra chiaramente che è proprio quest'importante cambiamento delle sue idee filosofiche, cioè l'introduzione dell'elemento dialettico al loro interno, che determina quasi ogni cambiamento nelle sue idee letterarie dopo la rottura con Hegel. Nell'abbandonare il punto di vista assoluto comincia a considerare in modo diverso lo sviluppo storico dell'arte.

«Nulla emerge improvvisamente, nulla nasce bello e pronto – dice nel suo articolo su Derzhavin – tutto ciò che ha un inizio si sviluppa momento per momento, muovendosi dialetticamente dallo stadio inferiore a quello superiore. Osserviamo questa legge immutabile nella natura, nell'uomo, nell'umanità. Anche per l'arte è vera la stessa legge. Pure l'arte attraversa diverse fasi di sviluppo. Così, in India essa è al primo stadio di sviluppo, lì essa ha un carattere simbolico; le sue immagini esprimono idee in modo convenzionale, non direttamente. In Egitto fa un passo avanti, giunge un po' più vicina alla natura. In Grecia rinuncia completamente al simbolismo e le sue immagini sono avvolte nella semplicità e nella verità, che è il più alto ideale di bellezza».

Poiché il contenuto dell'arte è proprio l'idea eterna che con il suo movimento dialettico determina l'intero movimento storico dell'umanità e, di conseguenza, lo sviluppo dello spirito umano, è ovvio che l'arte si sviluppa sempre con lo sviluppo della vita sociale e dei diversi aspetti della coscienza umana. Ai primi stadi del suo sviluppo essa esprime, in misura maggiore o minore, idee religiose; poi diventa espressione di concetti filosofici. Dove l'arte esprime idee religiose, la sua dinamica ovviamente è determinata dallo sviluppo di queste ultime. «L'arte indiana non poteva dar luogo alla rappresentazione della bellezza umana perché nella religione panteistica degli Indù, dio è la natura, e l'uomo è soltanto il suo servo, sacerdote e sacrificio». La mitologia egizia si trova fra quella indiana e quella greca: fra le sue divinità si riscontrano già immagini umane, ma è solo in Grecia che gli dei sono immagini umane ideali, solo qui l'immagine umana è radiosa e sublime, esprime il più alto ideale di bellezza. In Grecia l'arte, per la prima volta, diventa arte nel vero senso della parola perché ora è libera dal simbolismo e dall'allegoria. «La spiegazione la si deve cercare nella religione greca, nel significato profondo, sviluppato e consolidato dei suoi miti universali», osserva Belinsky. Lo sviluppo e il carattere dell'arte è influenzato anche dalla natura:

«La grandezza degli edifici architettonici, le dimensioni colossali delle statue indiane sono un ovvio riflesso dell'immensità della natura nel paese dell'Himalaya, degli elefanti e dei serpenti boa. La nudità delle statue greche è connessa in misura più o meno grande al gradevole clima ellenico ... La campagna povera e maestosamente selvaggia della Scandinavia fu per i Normanni la rivelazione della loro cupa religione e della loro poesia severamente maestosa».

Belinsky attacca ancora i critici che cercano di spiegare la natura e la storia dell'opera del poeta attraverso la sua vita privata. Ora li chiama empiristi. Secondo lui i critici empirici vedono il particolare e non il generale, i rami e non il tronco. Avendo appreso dalla biografia che qualche poeta era infelice, immaginano d'aver trovato la chiave per comprendere le sue opere tristi. Con l'aiuto di questo strumento è molto facile spiegare per esempio, la natura cupa della poetica di Byron. I critici empirici indicheranno che Byron era irritabile e soggetto all'ipocondria; altri forse aggiungeranno che soffriva d'indigestione, «bonariamente ignari, in base della semplicità delle loro opinioni gastriche, che tali banali cause non potevano tradursi in fenomeni come la poetica di Byron». Di fatto un grande poeta è

grande solo perché è l'organo e il portavoce del suo tempo, della sua società, e di conseguenza dell'umanità.

«Per risolvere l'enigma della poetica di un colosso come Byron, bisogna in primo luogo risolvere il mistero dell'epoca da lui espressa, e per farlo occorre far luce con la torcia della filosofia sul labirinto storico degli eventi che l'umanità ha attraversato lungo la strada del suo grande destino – essere l'incarnazione dell'eterna ragione – e si deve determinare filosoficamente la latitudine e la longitudine del punto in cui il poeta ha trovato l'uomo sul sentiero del suo movimento storico. Senza di ciò, tutti i riferimenti agli eventi, ogni analisi della morale e dei costumi, dei rapporti della società verso il poeta [e del poeta verso la società] e verso se stesso non spiegano assolutamente niente».

Il lettore è già a conoscenza che in precedenza Belinsky era stato ingiusto verso la letteratura francese. Per lui Corneille e Racine erano mostri poetici<sup>10</sup>. Dall'adozione del nuovo punto di vista – *dialettico* – ha un atteggiamento diverso verso questi scrittori.

«Le tragedie di Corneille sono, è vero, molto brutte in termini di forma classica, e i teorici hanno ogni diritto d'attaccare questa forma cinese che il genio maestoso e potente di Corneille ha prodotto come risultato dell'influenza coercitiva di Richelieu, che voleva essere anche cancelliere della letteratura. Ma i teorici sbaglierebbero davvero se trascurassero, dietro la brutta forma pseudo classica delle tragedie di Corneille, l'enorme forza interiore del loro pathos».

Egli continua a considerare Racine rigido e costretto, ma osserva che nell'antica Grecia questo Racine rigido e costretto sarebbe stato un Euripide appassionato e profondo. In generale Belinsky si convince sempre più che lo sviluppo del talento sia determinato totalmente dall'influenza dell'ambiente sociale circostante. Quindi la sua critica diventa sempre più *storica*. Come, per esempio, nei suoi articoli su Pushkin, dove la penetrante visione storica di Belinsky è offuscata da un altro elemento di critica, pure molto importante, che discuteremo di seguito.

#### IV

Tutte queste opinioni di Belinsky sono puro hegelismo, tratte dal suo aspetto dialettico, e, francamente, si dovrebbe essere particolarmente ignoranti sulla storia della filosofia moderna per non vederlo. Ovviamente la transizione dal punto di vista assoluto a quello dialettico era destinata a influenzare alcuni giudizi estetici di Belinsky che, in generale, restavano gli stessi. Prendiamo a esempio *Che disgrazia l'ingegno*. In una lettera a Botkin del 10-11 dicembre 1840, Belinsky si rammarica ardentemente per aver espresso una cattiva opinione su questa commedia, che egli «aveva condannato dal punto di vista artistico» e di cui aveva parlato in modo sprezzante, senza rendersi conto che era un'opera fra le più nobili e umane, un'energica protesta [la prima, del resto] contro la realtà di fondo russa, contro le tangenti ai funzionari, contro i signori dissoluti, contro ... l'alta società, contro l'ignoranza, il servilismo volontario e così via<sup>11</sup>. Questa dura e onesta autocritica dà a Belinsky grande credito, ma non è garanzia dell'adeguata valutazione del proprio giudizio sulla commedia di Griboyedov. Pertanto ricordiamo quanto disse in proposito nel lungo articolo scritto durante il periodo della sua tregua con la realtà.

<sup>10</sup> Questo ricorda gli estremi della scuola «tempestosa» [cioè Romantica], i cui rappresentanti più ardenti consideravano Racine nulla più di un *polisson* [furfante].

<sup>11</sup> Pypin, *Belinsky, ecc.*, vol. II, pp. 77-78.

Diceva che questa commedia è un fenomeno insolito, l'opera di un talento sorprendente, vivace, fresca, forte e potente; che nei dettagli è eccellente; che Natalia Dmitriyevna e suo marito, i loro rapporti reciproci, il principe Tugoukhovsky e la principessa con sei figlie, la contessa Khryumina, la nonna e il nonno, Zagoretsky, sono tutti tipi creati dalla mano di un vero artista, e i loro discorsi, parole, scambi e buone maniere, il modo di pensare che egli mostra attraverso loro sono disegnati in modo brillante e stupiscono per la loro obiettività creativa, accurata e vera; *Che disgrazia l'ingegno* è un edificio costruito in prezioso marmo pario, con decorazioni in oro, mirabili intagli ed eleganti colonne; ma che per tutto questo manca di *integrità* artistica, perché non c'è obiettività, per cui il magnifico edificio risulta essere insignificante rispetto allo scopo, come una sorta di stalla, e il critico deve riconoscere che questa commedia di Griboyedov in realtà non è una commedia, ma semplicemente una satira. Belinsky sostiene la sua idea sulla mancanza d'integrità artistica in questa famosa opera con un'analisi piuttosto dettagliata del gioco sulla base «delle *leggi del bello*». Da quest'analisi emerge che i caratteri dei personaggi principali non sono coerenti, e che questi personaggi inconsistenti, con i loro rapporti reciproci non formano una commedia. I personaggi parlano molto e fanno davvero poco.

Naturalmente il carattere si svela nella conversazione, ma le conversazioni non sono uno scopo in sé. In un'opera veramente artistica i personaggi non parlano perché il lettore o lo spettatore debba farsi un'idea dei loro caratteri, ma perché non possono partecipare alla discussione e al corso dell'azione in virtù della loro posizione reale. Parlano in questo modo, per esempio ne *L'ispettore generale*<sup>12</sup>, ma non in *Che disgrazia l'ingegno*, dove i personaggi proferiscono discorsi che sono molto strani in bocca loro e che possiamo comprendere solo se ricordiamo che in realtà non sono loro che stanno parlando, ma lo stesso Griboyedov. Belinsky crede che i difetti di questa commedia siano causati dalla sua mancanza d'oggettività. In un altro passaggio del suo articolo egli si esprime ancor più decisamente: «La commedia manca di completezza, perché manca di un'idea». Lo scontro di Charsky con la società circostante non poteva fornire la base per una vera opera artistica. Le cose sono due: o nella società russa non c'erano circoli superiori a quello dei Famusov, Tugoukhovsky, Zagoretsky ecc., oppure tali circoli esistevano. Nel primo caso la società aveva fatto bene a bandire un uomo a essa estraneo: «La società è sempre più giusta e superiore alla singola persona, e l'individualità è realtà e non illusione solo nella misura in cui esprime la società». Nel secondo caso si può solo chiedere perché Chatsky cercò d'entrare nel circolo dei Famusov e non in altri circoli più vicini e più affini a lui. Ecco perché lo scontro di Chatsky con la società sembra a Belinsky casuale e non reale. «E' ovvio che l'idea di Griboyedov era incoerente e poco chiara a lui stesso, ed è per questo che ha assunto una forma così immatura». Ora si pone la questione di come Belinsky considerasse Griboyedov quando era passato il suo entusiasmo per Hegel e il «berretto filosofico» del pensatore tedesco aveva iniziato a suscitare anche il suo disgusto. Nell'articolo «*La letteratura russa nel 1841*» dice quanto segue:

«Il contenuto di questa commedia è tratto dalla vita russa: il suo spirito è la rabbia verso la realtà che porta il sigillo del passato. L'autenticità dei personaggi in essa dà spesso luogo all'elemento satirico. La pienezza della sua arte è stata compromessa dalla vaghezza dell'idea non ancora pienamente maturata nella mente dell'autore; giustamente nel prendere le armi contro l'insensata imitazione di tutto ciò che è straniero, egli esorta la società a pendere per l'altro estremo: l'ignoranza cinese per gli stranieri. Non essendo riuscito a rendersi conto che il vuoto e la banalità della società da lui rappresentata derivano dall'assenza in essa di ogni convinzione, di

---

12 N.r. *L'ispettore generale* – commedia di Gogol molto apprezzata da Belinsky.

ogni contenuto razionale, egli dà la colpa al ridicolo, ai menti rasati, ai cappotti con la coda sul retro e tagliati sul davanti, e si entusiasma per le vesti maestose dei vecchi tempi. Ma questo mostra soltanto l'immaturità e la giovinezza del talento di Griboyedov: *Che disgrazia l'ingegno*, a dispetto di tutti i suoi difetti, è ricco delle forze brillanti dell'ispirazione e della creatività. Griboyedov non era ancora in condizione di comandare queste forze gigantesche. Se avesse avuto tempo di scrivere un'altra commedia, avrebbe superato certamente *Che disgrazia l'ingegno*; lo si deduce dalla stessa commedia, che lascia molto sperare in un ampio sviluppo poetico».

Ciò che qui Belinsky dice sull'idea di Griboyedov è del tutto diverso da quanto detto in precedenza; c'è una vasta differenza, ma non riguarda la sua valutazione dei meriti artistici di *Che disgrazia l'ingegno*, che resta la stessa fatta nel suo periodo di riconciliazione. Eppure, la rassegna della letteratura russa nel 1841 venne probabilmente scritta circa un anno dopo il rammarico di Belinsky per il suo atteggiamento ingiusto verso Griboyedov nella lettera a Botkin. Ma nel 1841 le nuove idee letterarie di Belinsky non erano ancora pienamente determinate, e pertanto le opinioni espresse in quel periodo circa questa o quell'opera letteraria non possono essere considerate come opinioni definitive. Quindi indichiamo l'articolo «*Pensieri e osservazioni sulla letteratura russa*» che egli scrisse per il *Peterburgsky Sbornik*, pubblicato nel 1846. Qui egli chiama la commedia di Griboyedov uno splendido esempio di talento, intelletto, arguzia, genio e ispirazione arrabbiata e biliosa, ma nello stesso tempo lo riconosce solo a metà<sup>13</sup>. Neanche sulla poetica di Schiller si può vedere alcun cambiamento radicale nelle opinioni di Belinsky, anche se, a prima vista, senza dubbio le cose sembrerebbero anche qui del tutto diverse. Ricordiamo la storia dei suoi atteggiamenti verso le opere drammatiche di Schiller. In un primo momento le ammirò molto e ne fu totalmente influenzato. Poi scrisse:

«Forse mi sbaglio, ma davvero Poshlyopkina<sup>14</sup>, la moglie del fabbro, (come creazione letteraria) mi appare superiore a Thecla, che nella decima, ultima, migliorata, riveduta e corretta edizione di Schiller è sempre la stessa donna. Per quanto riguarda la ragazza d'Orleans non c'è niente da dire! - a eccezione di alcuni passaggi puramente lirici che hanno un significato particolare - per me non è altro che pura spazzatura!».

In questo periodo egli sentiva quasi odio, per lo meno grande irritazione, per lo «strano semi-artista, semi-filosofo». Dopo la sua rottura con il «berretto» dichiarò Schiller il Tiberio Gracco del nostro tempo ed esclamò estaticamente: «Viva il grande Schiller, nobile avvocato del genere umano, la stella brillante della salvezza, l'emancipatore della società dai pregiudizi sanguinari della tradizione!». Sembra impossibile cambiare in modo più drastico il proprio atteggiamento verso uno scrittore. Ma la stessa lettera da cui abbiamo mutuato queste righe contiene una spiegazione del nuovo atteggiamento verso Schiller: «Ora per me l'individuo è superiore alla storia, superiore alla società, superiore al genere umano». E' l'esatto opposto di quanto Belinsky dice del rapporto del singolo verso la società rispetto a *Che disgrazia l'ingegno*. Va da sé che questo cambiamento radicale sulla persona era destinato a produrre un cambiamento radicale nelle sue opinioni sugli scrittori che davano espressione poetica alle aspirazioni e alle sofferenze dell'individuo in lotta contro il pregiudizio sociale, in primo luogo su Schiller.

Belinsky non è più irritato dalle sue opere drammatiche, le giustifica pienamente e persino le ammira, ma lo fa da un punto di vista particolare. Dice che la caratteristica dominante dei drammi di Schiller è il lirismo puro e che «essi non hanno niente in comune col prototipo del dramma che rappresenta la

<sup>13</sup> Espresse un'opinione simile nel suo articolo su Pushkin.

<sup>14</sup> N.r. *Poshlyopkina* – un personaggio della commedia di Gogol *L'ispettore generale*.

realtà, col dramma di Shakespeare». Chiama quelli di Schiller grandi drammi, creazioni eterne «nel proprio ambito», ma aggiunge immediatamente che non devono essere confusi con il vero dramma del mondo moderno, e nota:

«Bisogna essere un poeta lirico troppo grande per essere in grado di camminare liberamente indossando i costumi del dramma di Schiller: un puro talento che indossa il suo costume è destinato a cadere nel fango. Ecco perché tutti gli imitatori di Schiller sono così stucchevoli, filistei e insopportabili».

Ciò significa che i drammi di Schiller sono brutti come drammi ed eccellenti come opere liriche<sup>15</sup>. Nella sostanza questo giudizio si differenzia poco da quello pronunciato e ripetuto così appassionatamente nel periodo «triste» della sua attività. Il sig. M. Polevoi dice che col tempo, grazie alle sue concezioni estetiche di quel periodo, egli «fu costretto a escludere tutto il lirismo soggettivo dall'ambito della poesia». Ma il lirismo è soggettivo; almeno così la pensava Belinsky: «Nella poesia epica – egli diceva – il soggetto è divorato dall'oggetto; nella poesia lirica il soggetto non solo trasferisce l'oggetto in se stesso, lo dissolve e lo infonde di sé, ma estrae anche dalle proprie profondità interiori tutte le sensazioni che il confronto con l'oggetto gli ha suscitato».

In breve, il contenuto dell'opera lirica è il soggetto stesso e tutto ciò che in lui ha luogo. Pertanto escludere il lirismo soggettivo dall'ambito della poesia è escludere tutto il lirismo in generale. Ma nel periodo di riconciliazione Belinsky era molto appassionato della poesia lirica di Goethe, e il *Moskovsky Nablyudatel* pubblicò diverse eccellenti traduzioni dei poemi lirici di Goethe. Anche la poesia di Koltsov è lirica, e Belinsky ne ebbe sempre un'alta opinione, risultando così che egli non escluse mai il lirismo dalla poesia. Nel periodo della sua riconciliazione s'oppose solo al lirismo che esprimeva il malcontento del poeta con la «realtà razionale», di conseguenza fu solo questo lirismo che dovette riabilitare in seguito. Ma i nostri critici e storici della letteratura di solito dimenticano o non sanno che, ammettendo la legittimità dell'elemento di riflessione nella poesia, Belinsky stava assimilando pienamente la teoria estetica di Hegel, e lo sapeva fin troppo bene. Nel condannare la poesia riflessiva si rese conto d'essere in disaccordo con il pensatore tedesco. In seguito, nel difenderla, citò dall'*Estetica* di Hegel<sup>16</sup>. Non è tutto. Egli restò sul terreno dell'*Estetica* di Hegel in una certa misura anche quando attaccò la cosiddetta teoria dell'arte per l'arte.

Nella sua rassegna della letteratura russa del 1847 dice: «In generale il carattere dell'arte moderna è che l'importanza del contenuto sovrasta l'importanza della forma, mentre il carattere dell'arte antica è un equilibrio di contenuto e forma». Questo è preso completamente da Hegel. L'atteggiamento di Belinsky verso George Sand ricorda il suo atteggiamento verso Schiller. All'inizio egli non vuol neanche sentir parlare dei suoi racconti, ma in seguito li loda, si potrebbe dire, fino al cielo<sup>17</sup>. Ma per cosa li loda? In primo luogo per la nobile rabbia della loro autrice contro la falsità «legittimata dalla violenza e dall'ignoranza». Simpatizzando ardentemente con la nobile rabbia della scrittrice francese, Belinsky ne analizza i racconti dal punto di vista di quelle stesse «leggi del bello» che costituivano il proprio immutabile codice estetico. Non è affatto cieco alle carenze artistiche di questi romanzi. Basti

<sup>15</sup> Belinsky vedeva solo nel *Wallenstein* lo stimolo alla creazione diretta.

<sup>16</sup> Nell'*Estetica* Hegel considera un grande merito di Schiller la predominanza dell'elemento riflessivo nelle sue opere, e chiama questa predominanza «un'espressione dello spirito della nuova epoca». Una spiegazione su una spiegazione relativa al poema di Gogol, *Anime morte*.

<sup>17</sup> In una lettera a Panayev del dicembre 1842, scritta immediatamente dopo aver letto *Melchior*, esclama: «Noi ... siamo felici, i nostri occhi hanno visto la salvezza, e il Signore ci ha permesso di partire in pace, abbiamo atteso i nostri profeti e li abbiamo riconosciuti, abbiamo atteso i segni e li abbiamo capiti (e compresi)», ecc. Questo è davvero entusiasmo sconfinato.

ricordare l'atteggiamento negativo verso *Isidora*, *Le Meunier d'Angibault*, e *Le peche de Monsieur Antoine*.

Non sappiamo se abbiamo bisogno di citare ulteriori prove della notevole fermezza dei giudizi estetici di Belinsky, che si è manifestata più chiaramente nel suo atteggiamento verso Gogol. In ogni caso facciamo riferimento agli articoli su Lermontov. Certo, essi furono scritti nel periodo della transizione di Belinsky dal punto di vista «assoluto» a quello dialettico, ma nel primo articolo l'influenza di questa transizione è appena percettibile. Belinsky vi dichiara categoricamente che l'arte del nostro tempo è il prodotto della realtà razionale. Il sig. Pypin direbbe che questo è puro idealismo romantico. Ma l'idealismo romantico non impedì a Belinsky di comprendere molto bene con che tipo di poeta aveva a che fare. In seguito, dopo il completo passaggio al punto di vista dialettico, comprese meglio il significato delle opere di Lermontov, ma continuò a considerare il loro aspetto *artistico* come in precedenza<sup>18</sup>.

«La critica di Belinsky si sviluppò coerentemente e gradualmente, dice l'autore dei *Saggi sul periodo gogoliano della letteratura russa*<sup>19</sup>, l'articolo sui *Saggi sulla battaglia di Borodino* contrasta con quello dei *Brani scelti* [vale a dire i *Brani scelti della corrispondenza con gli amici*, di Gogol], perché sono due estremi della strada percorsa dalla critica di Belinsky; ma se rileggiamo i suoi articoli in ordine cronologico non notiamo affatto un brusco cambiamento o rottura, ogni articolo successivo è strettamente connesso al precedente, e per tutta la sua smisuratezza il progresso avviene in modo graduale e perfettamente logico».

Questo è vero. Si dovrebbe semplicemente aggiungere che l'articolo sui *Saggi sulla battaglia di Borodino* contrasta con l'articolo sui *Brani scelti*, soprattutto nell'ambito pubblicitario.

## V

Quali leggi costituivano l'immutabile codice estetico di Belinsky? Sono poche, cinque in tutto, e il critico le espose già nei suoi articoli relativi al periodo *di riconciliazione con la realtà*. In seguito egli non fece altro che chiarirle e illustrarle con nuovi esempi.

*La prima* di queste leggi, e per così dire la fondamentale, è quella secondo cui il poeta deve *mostrare*, e non *dimostrare*; «pensare per immagini e rappresentazioni, e non per allusioni e dilemmi». Questa legge deriva dalla stessa definizione della poesia, la quale – come sappiamo – è immediata contemplazione della verità, o pensiero in immagini. Là dove questa legge non è osservata non si ha poesia ma solo simbolo o allegoria. Dato che l'oggetto della poesia è la verità, la massima bellezza consiste appunto nella verità e nella semplicità; la veridicità e la naturalezza costituiscono una condizione necessaria di un'opera autenticamente artistica. Il poeta deve raffigurare la vita così come essa è, senza abbellirla né deformarla. *Questa è la seconda legge* del codice estetico di Belinsky. Egli insistette su tale legge con pari energia in tutti i periodo della sua attività letteraria. Le opere di Gogol

18 Secondo lui Lermontov mostra meglio di ogni altra cosa che il suo entusiasmo per uno scrittore non gli impediva d'essere molto severo sulle carenze artistiche delle sue opere. Così, in una delle sue lettere a Botkin scritta nel 1842, descrive quanto fosse entusiasta de *Il boiardo Orsha*: «ci sono alcuni passaggi assolutamente buoni, e il tono del tutto è terribile, il godimento selvaggio. Per me è troppo, sono ubriaco e delirante. Tale verso inebria meglio del vino». Ma nello stesso anno Belinsky scrisse a Botkin che artisticamente parlando *Orsha* era un'opera da bambini e che da questo punto di vista Lermontov era inferiore non solo a Pushkin, ma anche a Maikov nei suoi poemi antologici.

19 N.r. Cioè Chernyshevsky.

e della scuola naturale gli piacevano – tra l'altro – per la loro assoluta veridicità e semplicità, in cui egli vedeva un consolante segno di maturità.

«L'ultimo periodo della letteratura russa, un periodo prosaico, si distingue nettamente dal periodo romantico per una certa virile maturità - scrive nella sua *Rassegna della letteratura russa dell'anno 1842* - Se si vuole, questo periodo non è ricco per numero di opere, ma in compenso tutto ciò che di ordinario vi è apparso non ha avuto nessun successo o solo temporaneo; mentre tutto ciò che oltrepassa i limiti della produzione corrente porta impresso il marchio di una forza virile, è ormai acquisito per sempre e nella sua marcia trionfale e vittoriosa, acquisendo gradualmente sempre maggiore influenza, traccia dei profondi solchi nel terreno della letteratura e della società. L'accostamento alla vita e alla realtà costituisce la causa diretta della virile maturità dell'ultimo periodo della nostra letteratura».

Qualche anno più tardi egli ripete: «Se ci si chiedesse in che consista il carattere distintivo della letteratura russa contemporanea, risponderemmo nell'accostamento sempre più stretto alla vita e alla realtà, nella sua sempre maggiore maturità e virilità». *La terza legge* del bello dichiara che l'idea che si trova alla base dell'opera artistica dev'essere un'idea concreta, che abbracci tutto l'oggetto e non soltanto un suo aspetto. Quest'idea concreta deve distinguersi per la sua unità. Se invece essa «passa in un'altra idea che pure si trovi in relazione con la prima, ecco che viene violata l'unità dell'opera d'arte e di conseguenza anche l'unità e la forza dell'impressione prodotta sul lettore. Leggendo una tale opera ti senti inquieto, ma non soddisfatto». Secondo la *quarta legge*, la forma dell'opera d'arte deve corrispondere alla sua idea, e l'idea alla forma.

Infine, all'unità dell'idea deve corrispondere l'unità della forma. In altre parole, tutte le parti dell'opera d'arte devono costituire un tutto armonico. Questa è la *quinta* e ultima *legge* del codice belinskiano. Tale codice costituisce quel fondamento oggettivo su cui si basava Belinsky nei suoi giudizi critici. Dal momento che il poeta pensa per immagini e non per sillogismi, è naturale che scorgendo chiaramente l'immagine, non sempre scorga chiaramente l'idea che in essa si esprime. In questo senso la sua opera può essere definita inconscia. Nei primi due periodi della sua attività [cioè nel periodo del suo entusiasmo per la filosofia assoluta di Hegel e nel periodo precedente] egli pensava che il carattere inconscio dell'opera d'arte costituisse il carattere distintivo essenziale e la condizione indispensabile di ogni opera poetica; in seguito non si esprime più altrettanto recisamente a questo proposito, pur tuttavia non cessò mai d'attribuire al carattere inconscio una grande importanza nell'attività dei vari artisti.

«Ora molti sono attratti dalla magica parola "tendenza" – scrive nella sua *Rassegna della letteratura nel 1847* – pensano che l'essenziale sia tutto lì, e non capiscono che nella sfera dell'arte, in primo luogo nessuna tendenza può valere un soldo senza il talento e, in secondo luogo, che la stessa tendenza deve trovarsi non soltanto alla testa ma anzitutto nel cuore e nel sangue di chi scrive; per prima cosa essa dev'essere sentimento, istinto, e soltanto dopo, se si vuole [sic!], può farsi anche convinzione cosciente; per una tale tendenza è altrettanto necessario essere nati come per l'arte stessa».

In questa rassegna, difendendo la scuola naturale dal rimprovero d'aver inondato la letteratura di contadini, Belinsky osserva che lo scrittore [e cioè lo scrittore-artista] non è un artigiano, e nella scelta degli argomenti non può lasciarsi guidare da una volontà a lui estranea e neppure dal proprio arbitrio, bensì deve restare fedele al proprio talento e alla propria fantasia. Abbiamo considerato necessario ricordare qui questa sua opinione perché negli anni '60 i nostri critici illuministi, e specialmente Pisarev, hanno negato ogni elemento inconscio dell'opera d'arte. La rivolta contro la realtà russa mutò

le concezioni estetiche fondamentali di Belinsky solo sotto un aspetto, e cioè egli prese a *interpretare* diversamente quella legge del suo codice estetico secondo la quale l'idea dell'opera dev'essere concreta, e cioè deve abbracciare l'oggetto sotto tutti i suoi aspetti. Che significa abbracciare l'oggetto sotto tutti i suoi aspetti? Nel periodo della riconciliazione con la realtà ciò per Belinsky significava che l'opera poetica doveva rappresentare la razionalità della realtà che circondava il poeta. Ma se l'opera invece non raggiunge il suo scopo, se essa determina in noi l'eterna convinzione che la realtà non è pienamente razionale, ciò significa che in essa è rappresentato soltanto un aspetto dell'oggetto, e cioè che non è artistica.

Una tale interpretazione è angusta e pertanto assolutamente errata. Il concetto della gelosia non comprende affatto tutti i rapporti esistenti fra uomo e donna nella società civile, eppure ciò non impedì a Shakespeare di darcene una rappresentazione pienamente artistica. Un'idea concreta che abbracci assolutamente tutti i lati della vita sociale non può esistere: la vita è troppo complessa. Perché l'idea sia concreta è sufficiente che comprenda pienamente un qualche fenomeno. Se a Hugo fosse venuto in mente di scrivere *Otello*, probabilmente ci avrebbe dato un dramma sfarzoso, non artistico. Perché? Ma perché avrebbe compreso l'idea della gelosia allo stesso modo di come comprendeva tutto, e cioè in modo astratto e innaturale. La critica avrebbe avuto tutto il diritto di rimproverarlo per questo; ma essa avrebbe avuto completamente torto se gli avesse fatto una colpa d'aver rappresentato un caso disgraziato e patologico dei rapporti amorosi, e di non averne dato una rappresentazione in tutti i suoi aspetti.

Abbandonando il punto di vista assoluto Belinsky comprese quanto fosse errata la sua interpretazione della legge che c'interessa, ma continuò ad attribuire sia alla legge che al suo codice estetico la stessa grande importanza di prima. Tuttavia, se la rivolta contro la realtà mutò ben poco nelle concezioni propriamente *estetiche* di Belinsky, determinò però un completo capovolgimento delle sue concezioni *sociali*. Non è sorprendente, pertanto, che mutasse anche la sua considerazione del ruolo che l'arte deve svolgere nella vita sociale, nonché la sua considerazione dei compiti della critica. Prima egli diceva che la poesia costituisce un fine in sé; ora invece contesta la cosiddetta teoria dell'arte pura. Egli dimostra che l'idea di un'arte distaccata dalla vita, che non abbia nulla in comune con gli altri suoi aspetti «è un pensiero astratto, fantastico», che poteva nascere soltanto in Germania, cioè in un popolo dedito al pensiero e alla fantasticheria, ma estraneo a un'ampia e viva attività sociale.

Un'arte pura non c'è mai stata in nessun luogo. Il poeta è cittadino della sua patria e figlio del suo tempo. Lo spirito del tempo agisce su di lui non meno che sui suoi concittadini. Ecco perché una critica esclusivamente estetica, che intenda analizzare l'opera del poeta senza considerare il particolare carattere storico della sua epoca e le circostanze che hanno esercitato un'influenza sulla sua opera, perderebbe qualsiasi credito e diventerebbe impossibile.

«Di solito si cita Shakespeare e specialmente Goethe come rappresentanti della libera arte pura, ma questa è una delle citazioni meno felici – dice Belinsky. - Shakespeare trasmette ogni contenuto per mezzo della poesia, ma ciò che egli trasmette è ben lontano dall'appartenere alla poesia».

Il riferimento a Goethe gli sembra ancor meno felice. Il *Faust* viene ideato come un'opera d'arte pura, sottomessa soltanto alle sue leggi. Ma il *Faust* è una completa rappresentazione di tutta la vita della società tedesca a lui contemporanea; vi trovò espressione tutto il movimento filosofico nella Germania alla fine del secolo scorso. «Dov'è qui l'arte pura?», si chiede Belinsky. Ritiene che all'ideale di arte pura si accosti più d'ogni altra l'arte greca. Ma anch'essa derivò il proprio contenuto dalla religione e

dalla vita civile. «Dunque persino l'arte greca fu soltanto più vicina delle altre all'ideale di arte pura, ma non la si può chiamare assoluta, e cioè indipendente dagli altri aspetti della vita nazionale».

L'arte più recente è sempre stata lontana da un tale ideale e anzi vi si allontana sempre più giacché si trova al servizio di altri interessi, più importanti per l'umanità. E sarebbe ingiusto fargliene una colpa: toglierle il diritto di mettersi al servizio degli interessi sociali non significherebbe innalzarla, ma umiliarla, privarla di una forza viva, e cioè del *pensiero*, e farne «l'oggetto di un piacere quasi sibaritico, un vano gioco di menti oziose». Prima a Belinsky piaceva l'idea della nota poesia di Pushkin *La plebe*, mentre ora invece ne è indignato; ora è convinto che, giacché ogni autentica poesia ha origine dal terreno nazionale, il poeta non ha motivo né diritto di disprezzare la folla intesa come la massa del popolo. Anzi, noi abbiamo il diritto di esigere che nell'opera del poeta si riflettano le grandi questioni nazionali contemporanee. «Chi è poeta solo per sé e disprezza la folla rischia di essere l'unico lettore delle proprie opere», dice nel quinto articolo della sua opera su Pushkin.

Nelle sue conversazioni con gli amici – come possiamo vedere dai ricordi di Turgenev – egli si esprimeva ancor più recisamente. Specialmente i due versi seguenti ridestavano la sua indignazione:

*La pentola ti è più cara:  
Tu ti ci cuoci il cibo.*

«Ma certo – confermava Belinsky misurando a grandi passi la stanza da un angolo all'altro, con gli occhi fiammeggianti – certo che mi è cara. Ci cuocio il cibo non soltanto per me, ma anche per la mia famiglia e per qualche altro poveraccio; e prima d'ammirare la bellezza di un idolo – fosse pure superfluo come l'Apollo di Fidia – è mio diritto e mio dovere nutrire i miei e me stesso, anche se ciò non piace a certi sdegnosi signorini imbrattacarte».

Ora Belinsky giudica completamente erronea anche l'idea che sta alla base de *Il poeta* di Pushkin. Il poeta dev'essere puro e mobile non soltanto quando Apollo lo chiama al santo sacrificio, ma sempre, nel corso di tutta la sua vita.

«Il nostro tempo s'inchinerà soltanto davanti a quell'artista la cui vita sia il miglior commento della sua opera, e la cui opera sia la migliore giustificazione della sua vita. Goethe non appartiene certo al novero dei volgari mercanti d'idee, di sentimenti e di poesia; ma il suo indifferentismo pratico e storico non gli permetterebbe mai di diventare il dominatore dei pensieri del nostro tempo, nonostante tutta la vastità del suo genio universale».

## VI

L'atteggiamento nettamente negativo verso la teoria dell'arte per l'arte è il legame più ampio e forte che unisce la critica di Belinsky a quella della seconda metà degli anni '50 e la prima metà degli anni '60. Ecco perché merita un'attenzione particolare. I nostri illuministi non potevano perdonare Pushkin per il suo disprezzo per i «*vers de terre*», la «*folla*»; Già questo sarebbe stato sufficiente a porli contro il grande poeta. Ma capirono correttamente Pushkin? Di quale folla egli parla nella sua poesia? Belinsky credeva che questa parola significasse le *masse popolari*. Per Pisarev quest'opinione era diventata una convinzione incrollabile. Per questo motivo egli rispose al poeta con tale passione violenta:

«Bene, e tu, il critico esaltato, il figlio celestiale, in cosa cucini il tuo cibo: pentole e padelle o un idolo Belvedere? ... Un *ver de terre* vive sempre semi-affamato, *ma un figlio celestiale* acquisisce

### *Le idee letterarie di Belinsky*

un buono strato di grasso che gli rende possibile creare dèi di marmo per sé e sputare sfacciatamente nelle pentole dei suoi connazionali indigenti».

Ma cosa suggerisce qui che in Pushkin, il poeta si scagli contro i suoi «connazionali indigenti», precisamente le persone povere semi affamate? Nulla che possa suggerirlo. Negli articoli e nelle lettere dello stesso Belinsky s'incontrano di frequente attacchi alla «folla», alla «marmaglia» che non capisce niente di sublime. Ma sarebbe strano accusarlo per questi motivi di disprezzare i *poveri*. Nella sua *Risposta a un autore anonimo* Pushkin esclama:

*Quanto è stolto chi pensa che il mondo offrirà  
A lui simpatia! ... Freddamente la folla considera un poeta; troppo spesso  
E' egli un clown per essa ...*

Anche qui la parola «folla» dev'essere intesa nel significato di masse popolari? In una lettera al principe P.A. Vyazemsky [1825] egli parla della folla come segue:

«La folla legge avidamente confessioni, diari, ecc., perché nella sua bassezza si compiace nell'umiliazione di ciò che è nobile, nella debolezza del forte. Scoprendo qualcosa di vile essa esulta: lui è piccolo come noi, è vile come noi! Mentite, furfanti: lui è piccolo e vile, ma non come voi, in modo diverso!».

Questa folla che legge avidamente le confessioni e i diari dei nobili, è il popolo? Non si può negare che in Pushkin la folla indifferente sia la stessa del popolo arrogante e freddo, dell'ottusa plebaglia, ecc. In *Eugene Onegin* dice che la vita nell'alta società significa vivere

*In mezzo al vano e il senz'anima  
L'astuto, il vile, l'inane,  
Fra gli sciocchi che ancora aspirano a brillare,  
Fra pazzi vezzeggiati dal debito  
E furfanti e malvagi vagamente comici,  
Fra i molesti che ci annoiano  
Con la loro riserva di opinioni trite,  
Fra pii zerbinotti e servitori zelanti,  
Fra atteggiamenti alla moda tra  
Tradimenti garbati accuratamente nascosti  
Dietro maschere cerimoniose tra i vizi,  
Sogghigni gelidi della vanità crudele ,  
La freddezza e la vacuità  
Del pensiero prudente e del parlare giudizioso ...*

Cosa pensi lettore? Questi pii zerbinotti, vani e senz'anima, questi sciocchi che ancora aspirano a brillare attribuiscono grande valore all'idolo Belvedere? Pensiamo che siano assolutamente indifferenti per l'arte e per tutti gli idoli a eccezione del vitello d'oro. Da dove quest'indifferenza? Dopo tutto, gli sciocchi che ancora aspirano a brillare difficilmente possono invocare a difesa la povertà oppressiva e il duro lavoro che non lascia tempo alle delizie spirituali. Ovviamente qui non è una questione di povertà. Con Pushkin la preferenza per le pentole e padelle all'Apollo Belvedere significa semplicemente l'irrilevanza degli interessi spirituali rispetto a quelli materiali. Pushkin ha in mente non solo il valore d'uso, ma anche il valore di scambio delle pentole e padelle. Il suo valore di scambio è praticamente nulla, ma gli sciocchi che ancora aspirano a brillare, la marmaglia aristocratica arrogante e fredda, cresciuta in mezzo a un sacco di delizie materiali di ogni tipo, vi è ancora molto più

affezionata che alle grandi opere d'arte. Questa gente può trovare utile le pentole e le padelle, tuttavia non sa perché esistono queste opere. Ma è davvero giusto, e sbaglia il poeta che la rimprovera per il disinteresse generale a eccezione del profitto?

L'idea nel poema *La plebe* è ovviamente la stessa di quella del dramma di Alfred de Vigny, *Chatterton*, in cui il poeta impoverito si uccide convinto che non avrà mai alcuna simpatia dalla folla fredda e arrogante che lo circonda. E questa folla non consiste affatto di povera gente: giovani signori che vivono una vita dissoluta, un proprietario di fabbrica che sprema il sangue dei suoi lavoratori, e il sindaco di Londra. Anche il riverito borghese, come possiamo vedere, valuta le pentole e le padelle più dell'idolo Belvedere; consiglia prudentemente Chatterton d'abbandonare la non redditizia attività di scrivere poesie e svolgere qualche lavoro utile: diventare un lacchè. E' davvero un'offesa se l'umanità che lavora accusa il ben nutrito e compiacente sindaco di Londra di ottusità?<sup>20</sup> Cosa vuol dire vivere fra gli sciocchi e aspirare ancora a brillare, lo si può vedere dall'esempio dello stesso Pushkin:

*... gli presero la sua precedente corona  
E gli fecero indossare una corona di spine  
Avvota in allori;  
Le spine nascoste con malizia  
S'infilarono crudelmente nella fronte che cingevano ...*<sup>21</sup>

Quanto conosciamo della vita di Pushkin, nel periodo successivo ai suoi *Wanderjahre*<sup>22</sup> durante i quali si formarono le sue idee sull'arte, mostra che non c'è nessuna esagerazione nelle righe citate da Lermontov. La vita per Pushkin fu terribilmente difficile nell'ambiente sociale che lo circondava. «La bassezza e la stupidità delle nostre due capitali è la stessa, anche se di carattere diverso», protesta in una lettera a P.A. Osipova nella primavera del 1827. Nel gennaio del 1828 le scrive di nuovo: «Confesso che il rumore e la frenesia di San Pietroburgo mi sono diventati estranei, li sopporto con difficoltà». Nello stesso periodo scrisse il poema «*La vita, dono vano della fortuna ...*» pieno di disperazione e le tristi righe seguenti, che Belinsky ripeteva così spesso nei dolorosi momenti d'insoddisfazione con se stesso e con la vita circostante:

*Nel deserto del mondo doloroso e sconfinato,  
Sono misteriosamente spuntate tre sorgenti:  
La sorgente della giovinezza, sorgente rapida e tumultuosa,  
Bolle, corre via, splendidamente e gorgogliante.  
La sorgente della Castalia con il crescendo d'ispirazione  
Nel deserto del mondo placa la sete degli esuli.  
L'ultima sorgente, la sorgente fredda dell'oblio,  
Spegne il calore febbrile del cuore ancor più dolcemente.*

Belinsky dice che il poeta non può e non deve cantare per sé e di sé. Ma per chi può cantare quando nessuno lo ascolta e quando le persone preferiscono gli stornelli popolari alle sue canzoni? In una tale società egli si trova davanti alla scelta o di rifiutare il vano e casuale dono della vita e di placare la febbre del suo cuore nella sorgente dell'oblio, cioè agendo come fece Chatterton, o di cantare per sé e per i pochi eletti che apprezzano l'arte come arte e non come mezzo per conquistare il favore di un protettore di alto rango o come argomento per il vuoto chiacchiericcio da salone. Pisarev è irritato dal fatto che il poeta Pushkin rifiuta sdegnosamente l'invito della folla a cantare per la sua riforma morale,

20 Secondo Pisarev, Pushkin rifiutava e respingeva tutta l'umanità lavoratrice.

21 N.r. Un estratto dal poema di Lermontov «*Morte del Poeta*», scritto in occasione della morte di Pushkin.

22 N.r. Anni di peregrinazione.

a predicargli la morale, ma c'è morale e morale. Come faceva Pisarev a conoscere la morale della folla parlando al poeta? Anche il succitato signor sindaco e il proprietario di fabbrica dal «*Chatterton*» avrebbero approvato molto un poeta che avesse predicato la *loro* morale, ma prima di farlo avrebbe dovuto soffocare le migliori aspirazioni del suo cuore. Pertanto, confessiamo, non ci avrebbe minimamente sconvolto se avesse risposto loro con orgoglio:

*Andatevene, voi farisei! Cosa importa  
Al poeta tranquillo del vostro destino?  
Andate, immergetevi spavalamente nel peccato:  
Con voi la lira non avrà alcun peso*<sup>23</sup>.

Pushkin fu spesso invitato a scrivere opere edificanti intese a esaltare il suo paese. Preferì, l'arte «pura», mostrandosi, pertanto, al di sopra della banale morale del suo tempo. La gente si chiede perché Pushkin dovesse andare alla ricerca di un ambiente con cui non aveva nulla in comune. E' la stessa domanda che Belinsky mise in connessione con Chatsky. Rispondiamo a essa partendo da un'altra domanda: quale strato sociale di allora era superiore, nel suo sviluppo morale e intellettuale, all'alta società? Pushkin, ovviamente, avrebbe potuto formare una piccola cerchia di nobili colti e *raznochintsi* attorno a sé e rifugiarsi. L'educazione e l'abitudine gli impedirono di farlo. Venne attratto verso l'alta società nello stesso modo, per esempio, del suo amico Chaadayev, che, secondo l'autore de *Il mio passato e pensieri*<sup>24</sup>, che lo conosceva bene, era una protesta vivente contro il turbinio di volti rotanti senza senso attorno a lui, era irritabile e divenne strano ed estraneo alla società, benché non potesse abbandonarla. Come Chaadayev, Pushkin, mentre si distraeva nello strato superiore della società, conservava per sé i suoi pensieri migliori.

Belinsky riteneva che Chatsky non avrebbe mai dovuto unirsi al circolo dei Famusov, dei principi Tugoukhovsky, delle contesse Khryumina, ecc. E' interessante che i commenti di Pushkin a *Che disgrazia l'ingegno* esprimano un'opinione diversa. Egli non è sorpreso che Chatsky si muova nell'alta società, ma ritiene imperdonabile pronunciare il tipo di discorsi che questi vi faceva. «Il primo segno di una persona intelligente è sapere al primo sguardo con chi si ha a che fare e non gettare le perle davanti a un Repelitov, ecc.». Ciò va bene se aggiungiamo dopo l'epiteto «*intelligente*», «*e non privo di esperienza del mondo*». Ma non è questo il punto ... La cosa importante è che *in certi periodi storici la mancanza di volontà di gettare le perle davanti la fredda folla arretrata è destinato a condurre le persone intelligenti e talentuose alla teoria dell'arte per l'arte*. L'idea del poema *Il poeta* venne fraintesa da Belinsky. Qui Pushkin non permette ai poeti di fare da supporto, finché Apollo non li convochi per il santo sacrificio. Egli non parla di ciò che il poeta dovrebbe essere, ma mostra ciò che è, e cosa significa per lui l'ispirazione. Nelle *Notti egiziane* il compositore italiano è la persona più antipatica: è ineducata, vuota, non contraria al servilismo e avida. Ma questo stesso compositore si rigenera sotto l'influenza dell'ispirazione. Ci si chiede se questo succede veramente o se Pushkin faccia un'ingiustizia alla psicologia del talento attribuendogli una caratteristica che gli è incompatibile. Crediamo che qui non ci sia ingiustizia; la caratteristica indicata da Pushkin la si può trovare in qualsiasi momento; ma ci sono periodi in cui quasi tutte le persone talentuose in una certa classe sociale assomigliano al compositore italiano di Pushkin. Questi sono i periodi d'indifferentismo sociale e di declino della morale civica. Essi corrispondono a una fase di sviluppo sociale in cui la data classe dominante si sta preparando ad abbandonare la scena storica, ma non l'ha ancora fatto perché la classe che deve porre fine al suo dominio non è ancora pienamente matura. In tali periodi le persone

23 N.r. Dalla tragedia di Pushkin «*Mozart e Salieri*».

24 N.r. A.I. Herzen.

della classe dominante seguono il principio «Dopo di noi il diluvio» e ognuno pensa solo a sé, abbandonando il bene pubblico in balia del cieco caso. E' ovvio che in tali periodi anche i poeti non sfuggono al destino comune: la loro anima cade in un «sonno freddo», il loro livello morale sprofonda. Allora non si chiedono se la causa sia giusta o se l'ordine che stanno servendo con il loro talento sia un buon compromesso. Cercano solo ricchi protettori, si occupano solo della vendita profittevole delle loro opere. Ma l'effetto magico del talento influenza anche loro, e nei momenti d'ispirazione diventano più nobili e più morali. In tali momenti il poeta di talento pensa solo al suo lavoro, sperimenta la gioia disinteressata della creazione e diventa più puro perché dimentica le passioni di fondo che lo muovevano in altri momenti! Ed era questa influenza nobilitante della creazione poetica che Pushkin desiderava indicare. Egli non si addentrò in considerazioni storico-filosofiche ma ovviamente era molto interessato alla psicologia dell'artista<sup>25</sup>. Era confortante per lui pensare che per quanto il destino potesse opprimerlo, qualunque umiliazione gli avesse tenuto in serbo, non avrebbe potuto togliergli le delizie sublimi della creazione.

## VII

In generale, le obiezioni mosse da Belinsky ai partigiani dell'arte pura sono poco convincenti. Egli dice che, sebbene Shakespeare trasmettesse ogni contenuto attraverso la poesia, tuttavia i contenuti da lui trasmessi non appartengono alla sola poesia. Come bisogna intenderlo? Forse esiste un campo che sia specifico della poesia? Ma ci è stato detto che il suo contenuto coincide con quello della filosofia, e che tra il poeta e il filosofo la differenza sta solo nel fatto che l'uno pensa per immagini e l'altro per sillogismi. Oppure le cose non stanno così? Dalle parole di Belinsky risulta che in effetti le cose non stanno così. Ma ecco che con piena convinzione egli ripete la tesi dell'identità del contenuto della poesia con quello della filosofia nello stesso articolo in cui si trova l'allusione a Shakespeare che c'interessa. E' chiaro che egli non ha portato alle ultime conseguenze la sua argomentazione.

Belinsky si confonde anche quando dice che il *Faust* rifletteva tutta la vita sociale e tutto il movimento filosofico in Germania contemporaneo al suo autore. I suoi avversari avrebbero potuto chiedergli: cosa ne consegue? L'arte è espressione della vita sociale e del pensiero filosofico per la semplice ragione che essa non può esprimere nient'altro, giacché il suo contenuto è identico a quello della filosofia. Ma ciò non confuta minimamente la teoria secondo la quale l'arte deve costituire un fine di per sé, anzi non presenta neppure un rapporto diretto con tale teoria. Si può dire la stessa cosa delle considerazioni di Belinsky sull'arte greca: è naturale che essa abbia preso a prestito le proprie idee dalla religione e dalla vita civile. Ma il problema sta nel sapere *in che modo quest'arte concepisse* l'espressione di tali idee in immagini derivanti dalla natura stessa dell'arte. Se per gli artisti greci l'arte era un fine in sé, è chiaro che professavano l'arte per l'arte; ma se invece l'espressione delle idee in immagini era per loro soltanto un mezzo per raggiungere altri fini – qualunque fossero – ciò era contrario all'ideale dell'arte.

Proseguiamo. Riferendoci alla tesi secondo cui nell'arte moderna il contenuto generalmente predomina sulla forma, Belinsky attribuisce a quest'idea di Hegel un senso diverso da quello che essa aveva per il pensatore tedesco. In Hegel tale tesi equivale soltanto a dire che nell'arte greca la bellezza costituiva l'elemento essenziale, mentre nell'arte più recente cedeva spesso il posto ad altri

---

25 Ricordiamo che il suo Mozart dice: «La malvagità e il genio sono incompatibili»\*.

\* N.r. Dalla tragedia di Pushkin «Mozart e Salieri».

elementi. E' un'idea giusta, su cui torneremo ancora. Ma non ne consegue affatto che nella società moderna l'arte svolga – o debba svolgere – un ruolo ausiliario, e che oggi non possa costituire un fine in sé. Ripetiamo che Belinsky s'imbrogia nelle sue argomentazioni. Ma negli uomini geniali anche gli errori sono talora straordinariamente istruttivi. Perché il nostro critico si è sbagliato? La questione se l'arte possa o non possa costituire un fine in sé è stata risolta in modo diverso nelle varie epoche storiche. Prendiamo per esempio la Francia. Voltaire, Diderot e i cosiddetti enciclopedisti in genere non dubitavano minimamente del fatto che l'arte dovesse servire la «virtù».

Alla fine del XVIII secolo si diffuse tra le personalità progressiste di Francia la convinzione che l'arte dovesse mettersi al servizio della «virtù e della libertà». Marie Joseph Chénier, che mise in scena nel 1789 la sua tragedia «*Carlo IX o la scuola dei re*», voleva che il teatro francese ispirasse ai cittadini l'avversione per la superstizione, l'odio contro gli oppressori, l'amore per la libertà, il rispetto per le leggi, e così via<sup>26</sup>. Negli anni successivi, il teatro – come in genere tutta l'arte francese - diventa semplicemente uno strumento di propaganda politica. All'inizio del XIX secolo anche il nascente romanticismo persegue in modo assolutamente cosciente degli «scopi sociali e politici». «La storia è poetica – dice Hugo – solo quando la guardiamo dall'alto delle idee monarchiche e delle credenze». La rivista *La muse française* si rallegrava del fatto che la letteratura, come la politica e la religione, aveva il suo credo. Verso il 1824, dopo la guerra di Spagna, si riscontra un notevole mutamento nell'atteggiamento dei romantici verso l'elemento politico-sociale in poesia. Questo elemento viene respinto in secondo piano, l'arte diventa «disinteressata». Negli anni trenta una parte dei romantici, con Théophile Gautier in testa, predica con foga la teoria dell'arte per l'arte. Théophile Gautier diceva che l'arte non solo non deve dimostrare, ma neppure raccontare nulla. Per lui tutta la poesia si riduceva a musica e ritmo. Dopo il 1848 alcuni scrittori francesi – come Gustave Flaubert – continuano ad attenersi alla teoria dell'arte per l'arte, mentre altri – come Dumas figlio – dichiarano che queste tre parole [*l'art pour l'art*] non hanno il minimo significato, e sostengono che la letteratura deve assolutamente avere di mira l'utile sociale. Chi aveva ragione, Chénier o Gautier, Flaubert o Dumas figlio?

Riteniamo che tutti avessero ragione giacché ognuno esprimeva una verità *relativa*. Voltaire, Diderot, Chénier e gli altri rappresentanti letterari del terzo stato in lotta contro l'aristocrazia e il clero non potevano essere partigiani dell'arte per l'arte, giacché per essi rinunciare a fare della propaganda politico-sociale per mezzo delle loro opere più o meno artistiche avrebbe significato indebolire volontariamente le probabilità di successo della loro stessa causa. *Quali rappresentanti del terzo stato giunto a un certo grado della sua evoluzione storica, avevano ragione*. Hugo, che trovava poetici soltanto quegli avvenimenti storici che comportavano il trionfo della monarchia e del cattolicesimo, fu in quell'epoca della sua vita il rappresentante dei ceti superiori che tentavano di restaurare *l'ancien régime*. *Egli aveva ragione nel senso che la propaganda politico-sociale svolta per mezzo della poesia e dell'arte era molto utile per le classi suddette*. Ma le fila degli adepti del romanticismo francese cominciarono sempre più a riempirsi di colti figli della borghesia che aveva – naturalmente – aspirazioni completamente diverse. Alcuni dei partigiani del romanticismo che avevano prima esaltato l'antico regime, passarono in seguito dalla parte della borghesia. Fece così Hugo. In conformità di ciò, si trasformò anche il «simbolo di fede» romantico. Dopo il 1830 alcuni romantici, senza indulgere a considerazioni sul ruolo sociale dell'arte, si fanno portavoce di certi ideali piuttosto indeterminati della piccola borghesia, mentre altri predicano la teoria dell'arte per l'arte, dimenticandosi talora completamente del contenuto per amore della forma.

---

26 Vedi i suoi *Discorsi preliminari* del 22 agosto 1788.

A loro modo tutti hanno ragione. *La piccola borghesia era rimasta insoddisfatta; era pertanto naturale che esprimesse una tale insoddisfazione in letteratura.* D'altra parte, avevano ragione anche i partigiani dell'arte pura. Le loro teorie significavano, in primo luogo, una reazione contro le tendenze politico-sociali del vecchio romanticismo, e in secondo luogo esprimevano *il disaccordo tra la prosa di un'esistenza dedita al commercio e le tempestose aspirazioni della gioventù borghese, sconvolta dal frastuono non ancora placatosi della lotta impegnata dalla borghesia per la sua emancipazione.* In molte famiglie borghesi dell'epoca si svolgeva una singolare lotta fra *padri e figli*. I padri dicevano: stattenne in negozio, fa soldi e diventerai un uomo; i figli rispondevano: noi vogliamo studiare, vogliamo dipingere quadri come Delacroix o scrivere versi come Hugo. I padri facevano presente che l'arte di rado arricchisce i suoi adepti; i figli replicavano che non avevano bisogno di nulla, che l'arte è superiore agli onori e alla ricchezza, e che essa non deve costituire *un fine in se stessa*.

Oggi i borghesi francesi, fin dalla più tenera età, ridono dell'infantile disprezzo dei romantici per il denaro. Oggi si adattano – fin dalle fasce, si può dire – alle loro prosaiche condizioni d'esistenza. Ma allora un tale adattamento si svolgeva molto più lentamente e così venne creata la teoria dell'arte per l'arte. All'epoca del suo sorgere tale teoria esprimeva soltanto l'aspirazione a servire l'arte in maniera disinteressata, cioè esprimeva *la preminenza, in un certo strato della borghesia francese, degli interessi spirituali su quelli materiali.* Ma dietro la borghesia veniva la classe lavoratrice. La difesa degli interessi di tale classe venne assunta da Saint-Simon, Fourier, e dopo di loro anche da altri scrittori che appartenevano a varie scuole ma a indirizzo unico. Gli uomini appartenenti a tale indirizzo invitarono l'arte a mettersi al servizio del progresso, contribuendo al miglioramento della sorte delle masse lavoratrici. Allora la teoria dell'arte per l'arte assunse improvvisamente un nuovo significato: *cominciò a esprimere la reazione contro le nuove aspirazioni progressiste della Francia.* Questo suo nuovo significato si era già abbastanza chiaramente delineato nella prefazione a *Mademoiselle de Maupin*, sebbene i conservatori francesi di allora, spaventati dall'appartenenza pseudo rivoluzionaria dei procedimenti letterari di Théophile Gautier, non apprezzassero questi suoi meriti nei confronti della borghesia francese. Quando Alessandro Dumas figlio insorse contro la formula dell'arte per l'arte, lo fece *negli interessi dell'antico regime*, che – a quanto egli diceva – crollava da tutte le parti. Naturalmente le sue scadenti opere drammatiche come *Il figlio naturale*, *Il padre prodigo* e così via, non poterono far molto per il consolidamento del regime borghese. Ma Dumas figlio naturalmente aveva ragione.

Dopo il 1848 la società borghese aveva effettivamente bisogno di pezze e rattoppi e la teoria dell'arte per l'arte non s'adattava più a una tale situazione; essa aveva bisogno di apologie in versi e in prosa, sui palcoscenici e sulle tele dei pittori. Se Flaubert non condivideva una tale opinione, ciò dipendeva unicamente dal fatto che egli si preoccupava troppo poco degli interessi della borghesia. Anche da noi in Russia la teoria dell'arte per l'arte ha sempre avuto lo stesso significato. Durante la vita di Pushkin, dopo la rovina delle speranze dei nostri intellettuali degli anni venti, tale teoria esprimeva l'aspirazione degli spiriti migliori a evadere dall'angosciosa realtà nell'unica sfera d'interessi superiori a loro accessibile in quel momento. Ma quando Belinsky insorse contro di essa con le parole e con gli scritti, *cominciava a significare qualcosa di completamente diverso.* La massa lavoratrice, i contadini servi della gleba non esistevano per Pushkin come scrittore. All'epoca di Pushkin in letteratura non vi fu, né vi poteva essere, alcun posto per la massa lavoratrice. Ma negli anni '40 la scuola naturale «inondò la letteratura di contadini». Quando gli avversari di questa scuola le opposero la teoria dell'arte pura, fecero di tale teoria uno *strumento di lotta contro le aspirazioni liberatrici dell'epoca.* L'autorità di Pushkin e i suoi meravigliosi versi rappresentarono per loro una vera trovata in questa lotta.

Quando, in nome del Belvedere, abbozzavano delle smorfie sprezzanti all'indirizzo dell'umile pentola,

non facevano altro che svelare il loro timore che il crescente interesse sociale per la situazione del contadino si riflettesse svantaggiosamente sul contenuto delle proprie pentole. Questo nuovo significato della teoria dell'arte per l'arte fu colto con puntualità da Belinsky e dagli illuministi degli anni '60, perciò l'attaccarono con ardore e del tutto giustamente. Non s'accorsero però che in Pushkin quella teoria aveva un significato completamente diverso, ritenendolo responsabile dei peccati altrui. Era un errore, anche se inevitabile. Esso fu determinato dalla loro incapacità d'adottare il punto di vista storico nella discussione con i loro avversari. Ma allora non v'era tempo di parlare della storia; allora era indispensabile difendere a qualunque costo le note aspirazioni progressiste e ottenere la soddisfazione delle necessità sociali. I nostri illuministi, così come gli illuministi francesi del XVIII secolo, combattevano con le armi della «ragione» e del «buonsenso», e cioè, per dirla in altre parole, si fondavano su *considerazioni completamente astratte*. Il punto di vista astratto costituisce il tratto distintivo di tutte le epoche illuministiche che ci sono note.

## VIII

Dal punto di vista astratto c'è solo una differenza fra verità ed errore, fra bene e male, fra ciò che è e ciò che dovrebbe essere. Nella lotta contro un regime sopravvissuto a se stesso, quest'idea astratta e di conseguenza unilaterale delle cose a volte è persino molto utile, ma impedisce lo studio completo del soggetto. Grazie a essa la critica letteraria si trasforma in pubblicistica. Il critico si preoccupa non di ciò che viene detto in un'opera, ma di ciò che avrebbe potuto esservi detto se l'autore avesse adottato le idee sociali del critico. L'elemento pubblicistico è molto evidente in parecchie osservazioni di Belinsky su Pushkin. Ma Pushkin è in primo luogo un tipo di poeta che non si può comprendere senza abbandonare il punto di vista astratto degli illuministi. Un illuminista trova difficile comprendere Pushkin. Ecco perché Belinsky, nonostante tutta la sua notevole sensibilità artistica, è spesso ingiusto con lui. Aleko, l'eroe del poema *Gli zingari*, in un impeto di gelosia uccide la ragazza zingara Zemfira, che egli ama. Belinsky lo attacca aspramente per questo e dà anche una frecciata ai liberali insinceri di cui D. Davydov dice:

*Date uno sguardo – il nostro Lafayette,  
Bruto o Fabrizio  
Mette i suoi contadini sotto pressione  
Come barbabetole, freddo e feroce.*

La propagazione ardente della vera morale che prende la forma di fatti e non solo di parole, e l'ardente protesta contro la gelosia quale sentimento indegno di una persona moralmente sviluppata, empie la maggior parte delle pagine dell'analisi di Belinsky de *Gli zingari*. In sé tutto è molto sensibile, tutto espresso molto bene, come sempre accade con Belinsky, e tutto è estremamente importante per stabilire e studiare i legami che lo connettono con la successiva generazione di illuministi. Ma ciò non spiega il vero significato del poema. Secondo Belinsky, Pushkin ne *Gli zingari* voleva rappresentare una persona che valutava molto la dignità umana e quindi si staccò da una società che degradava ogni volta questa dignità, ma in realtà scrisse una dura satira su Aleko e su quelli come lui. Il poema di Pushkin, però, non è affatto una semplice satira sull'egoismo e l'incoerenza. Va molto più in profondità nelle cose, spiega la psicologia di un intero periodo storico.

Aleko attacca le convenzioni sociali di allora ma, trovandosi nell'ambiente quasi primitivo degli zingari, continua a essere guidato, nei suoi rapporti con le donne che ama, dalle idee che prevalgono nella

società che ha abbandonato. Cerca di ristabilire quello che voleva distruggere. La sua psicologia è quella dei romantici francesi, anche loro incapaci di rompere con quegli stessi rapporti sociali contro cui si erano rivoltati. «Sto attaccando i mariti, non il matrimonio», scrisse George Sand. Ciò è estremamente caratteristico. I romantici a volte volevano attaccare i capitalisti, ma non avevano niente contro il capitalismo, simpatizzavano con i poveri, ma erano pronti a prendere le armi in difesa dell'ordine sociale basato sullo sfruttamento dei poveri. Il nostro romanticismo, sotto molti aspetti imitazione di quello francese, fu colpevole dello stesso peccato ma in misura persino maggiore. Il Narodismo di oggi, che si lamenta a voce alta e tristemente del capitalismo, ma che di fatto coltiva il piccolo capitalismo, mostra chiaramente che non ci siamo ancora emancipati dal romanticismo.

Pushkin era ben consapevole della contraddizione fondamentale dei romantici, anche se ovviamente non era in grado di comprenderla storicamente. Inoltre, al tempo del poema, egli stesso non si era completamente separato dal romanticismo. *Gli zingari* è un poema romantico che svela il tallone d'Achille del romanticismo. Non c'è niente d'incoerente nel carattere di Aleko: Aleko è ciò che egli sarebbe secondo la sua origine. Piuttosto sono i caratteri dei personaggi secondari del poema che sono incoerenti. Così, per esempio, il carattere di Zemfira non è coerente nel rapporto con suo marito. Lei ammette che lui abbia certi diritti su di lei, ma da dove provengono? Perché è ovvio che l'ambiente di Zemfira non li riconosce. Dice un vecchio zingaro:

*Il titano Freer è un uccello dell'amore: cerca  
Di metterlo in gabbia, e se ne volerà via.*

Lo stesso Pushkin non fu chiaro su come avrebbero dovuto essere i rapporti fra Aleko e Zemfira. Da qui l'incoerenza dei loro ritratti. Ma Belinsky non ha notato quest'incoerenza perché la sua attenzione era concentrata su come le persone veramente sviluppate avrebbero considerato l'emozione della gelosia. Anche molti passaggi dell'analisi di Belinsky sull'*Onegin* si spiegano dal medesimo punto di vista astratto. Non consideriamo i passaggi in cui egli discute della natura umana in generale, o di ciò per cui è nato l'uomo, per il bene o per il male. Lì è un puro illuminista. Indichiamo il suo atteggiamento verso Tatyana. Egli ne condivide fortemente i sentimenti, ma non può perdonarle la sua conversazione con Onegin. Lui non concepisce la fedeltà eterna senza l'amore.

«Fedeltà eterna a chi e in cosa? - egli chiede – fedeltà ai rapporti che sono una profanazione del sentimento e della purezza di una donna, perché certi rapporti, non sanciti dall'amore, sono molto immorali. Ma nel nostro paese tutto ciò è molto confuso: poesia e vita, amore e matrimonio di convenienza, la vita del cuore e il rigoroso adempimento degli obblighi esterni violati in ogni momento nella persona».

Il carattere di Tatyana gli sembra un miscuglio di sogni rurali e prudenza urbana, si trova più a suo agio con il personaggio di Maria in *Poltava*, che secondo lui è il più bello mai ritratto dalla penna di Pushkin. Come sappiamo l'atteggiamento di Pisarev verso Tatyana era del tutto negativo, e non comprese come Belinsky potesse aver sentito simpatia per l'arretrata «ragazza sognante». La differenza d'atteggiamento dei due illuministi verso lo stesso tipo di donna è estremamente interessante. Il fatto è che l'idea di donna di Belinsky era diversa da quella degli illuministi degli anni '60. Tatyana lo conquistò con la forza del suo amore, ed egli continuò a pensare che lo scopo principale di una donna fosse l'amore. Negli anni '60 le persone non lo credevano più e quindi la circostanza attenuante, che in larga misura riconciliava Belinsky con Tatyana, aveva cessato d'esistere per gli illuministi di quel periodo. In connessione con la *Genealogia del mio eroe* Belinsky rimprovera aspramente Pushkin per le sue predilezioni aristocratiche. Dice:

## *Le idee letterarie di Belinsky*

«Il poeta accusa le persone altolocate dei nostri giorni di disprezzare i loro antenati, la loro fama, i loro diritti e l'onore, un'accusa tanto limitata quanto infondata. Se una persona non si vanta di discendere direttamente da qualche grande uomo, ciò significa necessariamente che disprezza il suo grande antenato, la sua fama e le sue grandi opere? Una tale conclusione sarebbe del tutto arbitraria. Disprezzare gli antenati, anche se non hanno fatto niente di buono, è assurdo e sciocco: non c'è bisogno di rispettarli se non c'è nulla da rispettare, ma allo stesso tempo non li si deve disprezzare se non c'è niente da disprezzare. Dove non c'è posto per il rispetto, non sempre c'è posto per il disprezzo; si rispetta ciò che è buono e si disprezza ciò che è cattivo; ma l'assenza di qualcosa di buono non sempre presuppone la presenza di qualcosa di cattivo e viceversa. E' persino più assurdo inorgogliersi dell'altrui grandezza che vergognarsi dell'altrui bassezza. La prima idea è ben spiegata dall'eccellente favola di Krylov *Le oche*; la seconda è chiara in sé».

In un altro passaggio dell'articolo nota:

«Come discendente di una vecchia famiglia Pushkin sarebbe stato noto solo al suo circolo di amici e non alla Russia, che non avrebbe trovato nulla d'interessante in questo fatto; ma come poeta egli divenne noto all'intera Russia che ne è ora orgogliosa come un figlio lo è della madre ... Chi desidera sapere che un povero nobile, che esiste per le sue opere letterarie, è di discendenza ricca quasi sconosciuta nella storia? E' molto più interessante quali ulteriori opere scriverà questo brillante poeta».

Questo è vero, ma nondimeno la questione delle predilezioni aristocratiche di Pushkin è molto più complessa di quanto credesse Belinsky. In queste predilezioni si trova più di una semplice imitazione di Byron e degli scrittori dell'Europa occidentale in generale.. Esse contenevano molto di originale, russo, che non potrebbe essere trovato in Francia o in Inghilterra nel XIX secolo. Per spiegarci, chiediamo al lettore d'immaginare quel Molchalin, che striscia davanti ai Famusov e altre persone di rango, che ha raggiunto un «rango piuttosto elevato», come prevedeva Chatsky. Si può essere certi che in questo caso avrebbe alzato orgogliosamente la testa all'aria senza mostrare traccia della sua precedente umiltà. E i suoi figli sarebbero diventati insopportabilmente arroganti fin da piccoli e molto probabilmente si sarebbero considerati grandi aristocratici. Non abbiamo nessuna simpatia per le pretese aristocratiche, ma la falsa aristocrazia dei parvenus di alto rango è di gran lunga più insopportabile dell'aristocrazia di un nobile d'alto lignaggio, se si decide di scorticare il presuntuoso parvenu con un epigramma malizioso, se si dice, come fa Pushkin:

*Mio nonno non cacciò mai il bliny<sup>27</sup> con il falco,  
Gli stivali dello zar egli non ha mai pulito,  
Né ha cantato salmi con i lettori, né  
Al principe ha scalato anche se moujik è nato  
E non era un disertore  
Le coorti tedesche polverizzò anche ...  
Un sangue blu? No, non io! ... Grazie al cielo,  
E' dal terzo stato che vengo!*

In attesa del momento benedetto che farà di lui un gentiluomo, Malchalin poteva mostrare la sua neonata arroganza in un tipo particolare di democratismo che si esprime in sortite impotenti contro persone di alta origine a condizione che fossero lungi dall'autorità. Tale democratismo è simile a quello del ricco borghese che, invidioso, attacca l'aristocrazia sognando allo stesso tempo di maritare

---

27 Ndt. *Bliny* – piccola frittella lievitata fatta con grano saraceno, tipica della tradizione russa.

sua figlia a un principe o almeno a un barone. Pushkin si scagliò spesso contro il patetico e vile democratismo a la Molchalin, ridicolizzando il suo *zoccolo d'asino*. E allora? A modo suo aveva ragione. In confronto al democratismo della Cina anche le caste indiane sono un gran passo avanti: dal confronto con l'ultimo tipo di democratismo di Molchalin, vale a dire il democratismo dei Vorontsov, dei Hofstetter e compagni, anche il più puro manchesterismo<sup>28</sup> è un fenomeno progressivo. Tutto è relativo. Gli illuministi lo hanno sempre dimenticato, ma nei diversi periodi dello sviluppo sociale lo hanno dimenticato in diversi modi. Pisarev, come Belinsky, considerava il carattere di Onegin con gli occhi di un illuminista, anche se lo condannava senza riserve e con estrema asprezza, mentre Belinsky era molto indulgente. Onegin conquistò Belinsky per la sobrietà delle sue opinioni e la mancanza d'enfasi nei suoi discorsi. Citando il passaggio in cui Pushkin descrive la sua conoscenza di Onegin Belinsky osserva:

«Da queste righe almeno vediamo chiaramente che Onegin non era freddo, ottuso e insensibile, che nella sua anima vi risiedeva la poesia e che in generale non era una persona comune. La sua naturale propensione al sogno, la sua sensibilità e la gioia nella contemplazione delle bellezze della natura e il ricordo di storie d'amore degli anni precedenti, tutto ciò parla più della poesia e del sentimento che della freddezza e dell'indifferenza. Il punto è che Onegin non si lasciava portar via dai sogni, sentiva più di quanto diceva, e non si fidava in modo indiscriminato. Una mente amareggiata è anche il segno di una natura nobile, perché un tal tipo di persona è insoddisfatta non soltanto degli altri ma anche di sé».

I discorsi roboanti non piacevano neanche a Pisarev, ma non poteva essere soddisfatto della sobrietà e dell'intelletto di Onegin; non lo considerava neanche una persona intelligente, perché tutta la vita di Onegin era in contraddizione con quanto gli illuministi degli anni '60 richiedevano a una persona intelligente. Belinsky dice che Pushkin ebbe ragione di scegliere un eroe dalla classe sociale superiore. Agli occhi di Pisarev Onegin era colpevole semplicemente in quanto appartenente alla classe superiore, di cui condivideva i costumi e i pregiudizi. Qui ovviamente Belinsky aveva ragione e Pisarev torto. Ma tra gli articoli di Belinsky su Pushkin e quelli di Pisarev si trova il 1861<sup>29</sup>, che fissava gli interesse della nobiltà contro gli interessi delle altre classi, cioè di quasi tutta la Russia. Non comprendiamo gli articoli di Pisarev se non consideriamo questo fatto, e viceversa: tutto, anche l'ultima parola in essi diventa chiara se li consideriamo dal punto di vista storico. Comunque parleremo in seguito di Pisarev, ora lo abbiamo citato solo per mettere in risalto certe idee di Belinsky.

## IX

Nelle sue discussioni con i partigiani dell'arte pura Belinsky abbandona il punto di vista *della dialettica* per adottare quello *illuministico*. Ma abbiamo già visto che in molti altri casi egli rimase assolutamente fedele all'idealismo dialettico, considerando la storia della letteratura e dell'arte come una manifestazione di una legge universale di evoluzione dialettica. Analizziamo alcune opinioni espresse da Belinsky in questi casi. Egli diceva che lo sviluppo della letteratura e dell'arte è strettamente collegato allo sviluppo degli altri aspetti della coscienza nazionale e che, a seconda dei vari gradini di sviluppo in cui si trova, l'arte deriva le proprie idee da varie fonti: dapprima dalla religione, poi dalla

---

28 N.r. *Manchesterismo* – tendenza del pensiero economico che sostiene il libero scambio e il non intervento dello Stato negli affari economici. Il centro del suo movimento era Manchester.

29 N.r. *1861* – anno dell'abolizione della servitù della gleba in Russia.

filosofia. Questo è assolutamente giusto. Ai partigiani del materialismo dialettico, che ha preso il posto dell'idealismo dialettico di Hegel e seguaci, viene generalmente attribuita l'idea che l'evoluzione di tutti gli aspetti della coscienza nazionale si compia sotto l'esclusiva influenza del «fattore economico». Sarebbe difficile interpretare in maniera più errata le loro idee: essi sostengono qualcosa di completamente diverso.

Loro dicono che nella letteratura, nell'arte, nella filosofia, ecc. si riflette la psicologia sociale, e che il carattere della psicologia sociale viene determinato dalla natura dei reciproci rapporti in cui si trovano gli uomini che costituiscono una certa società. Tali rapporti dipendono, in ultima analisi, dal grado di sviluppo delle forze produttive sociali. Ogni significativo passo avanti nello sviluppo di tali forze porta con sé un mutamento nei rapporti sociali tra gli uomini e di conseguenza anche nella psicologia sociale. I mutamenti che si compiono nella psicologia sociale si riflettono immancabilmente – con maggiore o minore evidenza – anche nella letteratura, nell'arte, nella filosofia, ecc. Ma il mutamento dei rapporti sociali pone in movimento i «fattori» più diversi, e la determinazione del fattore che, in un certo momento, eserciterà una più forte influenza sulla letteratura, sull'arte e così via, dipenderà da una serie di cause di secondo o terzo ordine che non si trovano affatto in diretto rapporto con l'economia della società.

Un'influenza immediata dell'economia sull'arte e sulle altre ideologie generalmente la si può rilevare in casi estremamente rari. Per lo più sono altri fattori a esercitare una tale influenza: la politica, la filosofia e altri. Talora l'azione di uno di essi si fa più evidente di quella degli altri. Così, nella Germania del secolo scorso fu la critica, e cioè la filosofia, a esercitare una forte influenza sull'evoluzione dell'arte. Nella Francia dell'epoca della Restaurazione la letteratura si trovava sotto la forte influenza della politica. E nella Francia della fine del XVIII secolo si fa molto rilevante l'influenza della letteratura sullo sviluppo dell'eloquenza politica. A quell'epoca gli oratori politici parlavano come gli eroi di Corneille. Ecco dunque la *tragedia quale fattore che agisce sulla politica*. Non è possibile neppure enumerare tutte le varie combinazioni in cui i vari «fattori» vengono a trovarsi nei vari paesi e nelle varie epoche d'evoluzione sociale. I materialisti dialettici lo sanno benissimo, ma non si arrestano alla superficie e non si accontentano di riferirsi alla reciproca interazione dei diversi fattori.

Quando si dice: in questo caso specifico è il fattore politico che influisce, ciò significa che i rapporti reciproci tra gli uomini all'interno del processo sociale di produzione si sono espressi nel modo più evidente per mezzo della politica; quando si mette in evidenza il fattore filosofico o religioso, anche in questo caso si cerca di definire quella combinazione di forze sociali da cui è stata in ultima analisi determinata la preminenza di questo fattore. Ecco tutto. Belinsky era vicino ai materialisti dialettici nel senso che, come hegeliano, non s'accontentava del riferimento all'interazione dei vari aspetti della vita e della coscienza sociale.

Nel novero delle cause secondarie che esercitavano un'influenza sull'arte egli fece entrare anche l'*ambiente geografico*. Senza perdersi in prolisse considerazioni in proposito, osserviamo che l'ambiente geografico esercita un'influenza sullo sviluppo dell'arte in maniera *mediata*, e ciò attraverso i rapporti sociali sorti sulla base delle forze produttive, il cui sviluppo dipende sempre – in misura maggiore o minore – dall'ambiente geografico. E' molto improbabile che possa darsi un'influenza *immediata* – anche se in un grado appena rilevabile – dell'ambiente geografico sull'arte. Sembrerebbe molto naturale supporre che l'evoluzione della pittura paesaggistica si trovi nel più stretto legame con l'ambiente geografico, ma invece in realtà tale legame è assolutamente irrilevante, e la storia della suddetta pittura viene invece determinata dal mutamento delle correnti sociali d'opinione, che a loro volta dipendono dal mutamento dei rapporti sociali.

Non staremo qui ad analizzare il codice estetico di Belinsky giacché dovremo occuparcene di nuovo

nel corso dell'analisi della dissertazione *Il rapporto estetico fra arte e realtà*. Diciamo soltanto che il problema dell'esistenza o meno di certe leggi immutabili del bello può essere risolto soltanto sulla base di un attento studio della storia dell'arte e non in base a ragionamenti astratti. Ancora nell'articolo su Derzhavin, Belinsky diceva:

«Compito della vera estetica non è decidere *ciò che l'arte dovrebbe essere, ma chiarire ciò che è*. In altre parole, l'estetica non dovrebbe discutere dell'arte come qualcosa di presupposto, come una specie d'ideale che può essere realizzato solo in sintonia con la sua teoria. No, dovrebbe esaminare l'arte come un soggetto a essa preesistente e alla cui esistenza deve la propria».

Ciò è proprio quanto vogliamo dire. Ma elaborando il suo codice estetico Belinsky non sempre si ricordò di questa regola aurea; talora la dimenticava così come la dimenticava Hegel. Se il ricercatore considera la storia in generale e quella dell'arte in particolare come logica applicata, è naturale che spesso in lui nasca il desiderio di costituire a priori ciò che dovrebbe risultare solo come conclusione ricavata dai fatti. Belinsky, e anche Hegel, andava soggetto a una tale tentazione. Ecco perché il suo codice estetico è *angusto*. A norma di questo codice, per esempio, non si può non condannare la tragedia francese, e Belinsky effettivamente la considerava *brutta*. Egli pensava che i «teorici» avessero perfettamente ragione di criticare la sua forma e che, attenendosi alla regola delle tre unità, il possente genio di Corneille cedesse alla prepotente influenza di Richelieu. Ma una certa forma letteraria potrebbe mai sorgere e fiorire per il capriccio di un singolo, fosse pure questi un onnipotente ministro?

In un'altra occasione lo stesso Belinsky avrebbe considerato ingenua una tale opinione. In realtà la tragedia francese doveva la propria forma a tutta una serie di cause che avevano il loro fondamento nell'evoluzione sociale e letteraria della Francia. A suo tempo questa forma costituì un trionfo del realismo sulle sopravvivenze teatrali dell'ingenua fantasia medievale. Ciò che Belinsky considerava convenzionale e inverosimile, in realtà era stato originato dall'aspirazione a ridurre al minimo la convenzionalità e l'inverosimiglianza scenica. Naturalmente nella tragedia francese molto resta di convenzionale e d'inverosimile, ma giacché l'elemento convenzionale era stato definito una volta per tutte ed era noto al pubblico, esso non impediva di *vedere la verità*. Bisogna inoltre tener presente che molto di ciò che oggi ci appare convenzionale e forzato, appariva semplice e naturale nel XVII secolo. In considerazione di ciò sarebbe strano misurare le opere artistiche di quel secolo col metro delle nostre attuali concezioni estetiche.

Del resto lo stesso Belinsky sentiva che in favore della tragedia francese si potevano citare una quantità di circostanze attenuanti. Nel suo articolo sul *Boris Godunov*, osservando che Pushkin aveva notevolmente idealizzato Pimen nel suo primo monologo, egli dice:

«Dunque queste belle frasi sono una menzogna, ma una menzogna che vale una verità, tanto sono piene di verità e tanto è il fascino con cui agiscono sull'intelligenza e sul sentimento! Quanta falsità di questo genere è stata pronunciata da Corneille e Racine, eppure la nazione d'Europa più illuminata e colta applaude ancora a questa falsità [poetica]! E non c'è da stupirsi: in questa che è una menzogna per quel particolare periodo, quel luogo e quei costumi, vi è una verità per il cuore e per la natura umana».

Da parte nostra diremo che la «menzogna» di Corneille e Racine era una verità non tanto per il cuore umano in generale, quanto piuttosto per il cuore del colto pubblico francese di allora. Comunque stiano le cose, è indubitabile che per una tale «menzogna» *sui generis* bisogna trovare un posticino in un codice estetico fondato su un'ampia base storica. L'opinione di Belinsky sul ruolo delle grandi

individualità nella storia della letteratura è giusta pure per il momento attuale. Anche oggi è indispensabile ammettere che il grande poeta è grande solo in quanto esprime uno stadio elevato dell'evoluzione storica della società. Giudicando un grande scrittore – come del resto giudicando ogni altra grande figura storica – è anzitutto necessario – secondo la bellissima espressione di Belinsky – determinare il punto preciso in cui egli incontrò il cammino dell'umanità. Molti ancora oggi pensano che una tale opinione sul ruolo dell'individuo nella storia lasci troppo poco spazio all'individualità umana. Ma questo modo di pensare è privo di qualsiasi fondamento.

L'individuo non cessa d'essere tale per il fatto che esprime le aspirazioni generali del suo tempo. Ma ecco qual è la giusta soluzione: soltanto con l'ausilio della teoria del materialismo storico è possibile confermare in modo assolutamente soddisfacente l'opinione hegeliana di Belinsky sul ruolo dei grandi uomini nella storia dell'arte e in generale nella storia dell'umanità. In effetti ricordiamoci di ciò che scrive Belinsky nell'articolo su *Che disgrazia l'ingegno*: «La società è sempre più nel giusto e sempre più in alto del singolo individuo, e la singola individualità è una realtà e non un'ombra solo fin quando esprime in se stessa la società». In qual senso l'individualità deve esprimere in se stessa la società? Quando Socrate cominciò a predicare in Atene la propria filosofia egli indubbiamente non esprimeva le *opinioni* a cui s'atteneva la maggioranza dei suoi concittadini. Quindi la questione non sta nelle opinioni. E se non sta lì, dove sta? La maggioranza costituisce effettivamente quella «comunità» cui l'individualità deve sottomettersi e servire? A queste domande Belinsky non ha risposto né nei suoi articoli, né nelle sue lettere. Abbandonando in seguito il punto di vista «assoluto», egli semplicemente dichiarò che per lui l'individuo era al di sopra della storia, della società e dell'umanità. Ma questa non è una soluzione filosofica del problema.

Per Hegel, Socrate è un eroe perché la sua filosofia esprime un nuovo passo nell'evoluzione storica di Atene. Ma qual è il criterio per giudicare un tale passo? Giacché per Hegel la storia è in fin dei conti soltanto logica applicata, è chiaro che il criterio va cercato nelle leggi dell'evoluzione dialettica dell'idea assoluta. Ciò è per lo meno oscuro. Le cose stanno in modo completamente diverso per i nuovi materialisti: a seconda di come si sviluppano le forze produttive della società, si trasformano anche i rapporti sociali tra gli uomini all'interno di essa. Tuttavia i nuovi rapporti sociali non nascono all'improvviso, come funghi, sulla base delle nuove forze produttive. Un tale andamento dev'essere *opera degli uomini*, il risultato di una lotta tra conservatori e innovatori. Qui appunto si apre un vasto campo per l'iniziativa individuale. Un uomo politico geniale prevede prima e meglio degli altri le trasformazioni che dovranno prodursi nei rapporti sociali. Una così notevole preveggenza lo pone in contraddizione con le opinioni dei suoi concittadini, ed egli può trovarsi in minoranza anche fino alla morte; ma ciò non gli impedisce d'esprimere l'elemento *comune*, d'essere il rappresentante e il pioniere dei futuri cambiamenti nell'assetto sociale. Appunto questo elemento *comune* costituisce la sua forza, forza che non potranno togliergli né gli scherni, né le offese, né l'ostracismo, né la cicuta. Per una valutazione di tale elemento comune i nuovi materialisti si riferiscono allo stato delle forze produttive della società. E queste forze si prestano alla valutazione molto meglio dello spirito universale di Hegel.

Il grande poeta è tale perché esprime un grande passo avanti nell'evoluzione sociale, ma esprimendo questo passo non cessa per ciò di essere un *individuo*. Nel suo carattere e nella sua vita vi sono probabilmente molti tratti e molte circostanze che non si trovano affatto in rapporto con la sua attività storica e che non esercitano su di essa la minima influenza. Ma vi sono, probabilmente, anche tratti tali che, senza mutare affatto il carattere storico generale di una tale attività, gli conferiscono una *sfumatura individuale*. Questi tratti possono e debbono venir chiariti mediante un esame particolareggiato del carattere individuale e delle circostanze peculiari della vita del poeta. Appunto

questi tratti vennero studiati da quella critica «empirica» contro la quale insorse Belinsky. Tale critica la si può condannare solo quando pretenda che i tratti particolari da essa studiati spieghino il carattere *generale* dell'attività del grand'uomo. Ma quando li adduce solo per chiarire il carattere *individuale* di una tale personalità, questa critica è utile ed interessante. Purtroppo nella persona del suo migliore rappresentante, Sainte-Beuve, questa critica avanzò delle pretese non giustificate da un ruolo così modesto. Belinsky se ne rese conto e per questo parlava degli «empirici» in tono di grave irritazione. Ora per noi è tempo di passare all'esame di quelle pagine degli articoli del nostro critico su Pushkin, che dimostrano la sua straordinaria penetrazione critica e la sua notevole capacità di trarre dalle premesse accettate delle conclusioni estreme e assolutamente conseguenti.

## X

Secondo le parole di Belinsky, Pushkin apparteneva a quella scuola d'arte la cui epoca è già definitivamente tramontata in Europa e che ormai anche in Russia non può più creare neanche una sola grande opera. La storia ha ormai sorpassato Pushkin, togliendo alla maggior parte delle sue opere quel palpitante interesse che viene destato dalle tormentose e inquietanti questioni del nostro tempo. Un tale giudizio ha provocato e provoca tuttora il più grave scontento da parte di tutti i partigiani dell'arte pura, compreso il sig. Volynsky: costoro infatti affermavano e affermano che il contenuto della poesia di Pushkin avrà sempre un identico interesse agli occhi dei lettori russi. Non hanno però rilevato un'eresia ancora più grande di Belinsky, un'eresia tale che al suo confronto il giudizio che abbiamo appena rilevato ci appare assolutamente innocuo. Il fatto è che Belinsky considerava Pushkin come il poeta del *ceto nobiliare*.

«Nei personaggi di Onegin, Lensky e Tatyana, Pushkin ha rappresentato la società russa in una delle fasi della sua formazione e del suo sviluppo – dice Belinsky – e con quale verità, con quale fedeltà, con quale pienezza e artisticità l'ha rappresentata! Non parliamo di tutti quei ritratti e figure secondarie che sono comprese nel suo poema e completano il quadro dell'alta e media società russa; non parliamo dei quadri dei balli di villaggio e dei ricevimenti della capitale: tutto ciò infatti è ormai perfettamente noto al nostro pubblico e già da tempo è stato apprezzato secondo il suo valore ... Rileviamo soltanto un fatto: la personalità del poeta, che si riflette così pienamente e così vividamente in questo poema, ci appare dunque estremamente bella e umana ma allo stesso tempo anche essenzialmente aristocratica. Dunque vedete in lui un uomo che appartiene anima e corpo al principio fondamentale che costituisce l'essenza della classe da lui rappresenta; in breve, vedete dunque il proprietario russo ... All'interno di questa classe egli attacca tutto ciò che è contrario all'umanità, ma il principio della classe è per lui verità eterna ... Per questa ragione anche nella sua satira c'è tanto amore, e perfino la negazione così spesso ci appare simile all'approvazione e all'ammirazione ... Ricordate la descrizione della famiglia Larin nel secondo capitolo e in particolare il ritratto dello stesso Larin ... Questa è la causa per cui oggi nell'*Onegin* c'è tanto d'invecchiato. Ma senza di ciò, probabilmente, l'*Onegin* non sarebbe mai stato un poema di vita russa così pieno e dettagliato, un fatto così preciso per respingere l'idea del rapido sviluppo di questa società».

Rileggendo questo passo ci siamo chiesti: «Quante volte cadrebbe in deliquio il sig. Volynsky se ne comprendesse tutta la terribile portata?». Ma giacché è chiaro che il sig. Volynsky non ha compreso questo passo, gli forniremo qualche chiarimento che – speriamo – aggiungerà ancor più fuoco alle sue terribili filippiche contro il materialismo. Già nel suo incompleto articolo su Fonvizin e Zagoskin,

Belinsky aveva detto che, giacché la poesia è verità in forma di contemplazione, il critico deve anzitutto definire l'idea che si è incarnata nell'opera d'arte. Quindi definire l'idea di un'opera d'arte significava per Belinsky tradurre la verità dal linguaggio delle immagini a quello della logica. E traducendo la verità nel linguaggio della logica il critico doveva – secondo la sua concezione d'allora – definire il posto occupato dall'idea dell'opera d'arte da lui analizzata nell'evoluzione dell'idea assoluta. Il sig. Volynsky non ha nessuna sostanziale obiezione da muovere contro una tale concezione della critica, dato che Belinsky l'aveva mutuata da Rotscher, che il nostro «vero critico» giudica senza scherzi un profondo pensatore. Ma il giudizio di Belinsky sul significato storico dell'*Eugene Onegin* dimostra che negli ultimi anni della sua vita inseriva l'idea di questo romanzo non nel quadro dell'evoluzione dell'idea assoluta, bensì in quello dello *sviluppo dei rapporti sociali russi, nonché del ruolo storico e dell'avvicinarsi delle nostre classi*. Si tratta di un capovolgimento completo, e si tratta proprio di ciò che i «materialisti economici» consigliano di fare agli attuali critici. Anche il sig. Volynsky ha tutto il diritto di gridare di fronte a un capovolgimento così poco lodevole da parte di Belinsky. Nella sua critica, appellandosi allo sviluppo, Belinsky si è accostato alla critica francese per la quale aveva dimostrato tanto disprezzo all'inizio della sua attività letteraria. Per far vedere fino a che punto gli si era avvicinato, citeremo Alfred Michiels, scrittore poco conosciuto in Francia e completamente ignoto in Russia, ma che merita la più grande attenzione perché Taine *ne mutuò le idee generali sullo sviluppo storico dell'arte*.

Nella sua *Storia della pittura fiamminga*, la cui prima edizione uscì nel 1844, Michiels afferma di voler *spiegare la storia della pittura nei termini della posizione sociale, politica e industriale del paese che la produceva*. A proposito della nota definizione: *la letteratura è un'espressione della società*, Michiels afferma:

«La sua giustezza non ammette contestazione. Purtroppo non è che un principio vago. In che modo la letteratura esprime la società? Come si evolve la società stessa? Quali forme d'arte corrispondono a ognuno degli elementi sociali? Quali leggi sono loro peculiari? Problemi inevitabili, questioni feconde e immense! L'idea originaria non avrà una portata e neppure, direi, un significato autentico finché non scenderà dalle evanescenti altezze dove era alloggiata per impadronirsi della precisione, dell'istruttiva pienezza e della profondità luminosa di un sistema vasto e dispiegato in tutti i suoi dettagli».

Belinsky spiegava la poesia di Pushkin partendo dalla situazione sociale della Russia, nonché dal ruolo storico e dalla situazione del ceto a cui apparteneva il nostro grande poeta. Michiels applicava lo stesso procedimento alla storia della pittura fiamminga. E' possibilissimo che Belinsky non abbia valutato in tutta la loro completezza i compiti che Michiels poneva alla critica e alla storia dell'arte. Sotto questo rispetto forse Michiels sopravanzò Belinsky, ma gli restò indietro sotto un altro aspetto essenziale. Riflettendo sulla dipendenza intercorrente tra le forme dell'arte da una parte e le fasi dell'evoluzione sociale dall'altra, Michiels perse di vista la circostanza che ogni società civile è composta di ceti o classi, il cui sviluppo e i cui scontri storici gettano una luce straordinariamente vivida sulla storia di tutte le ideologie. Belinsky, a quanto si vede, comprendeva già la notevole importanza di questo fatto, anche se non l'aveva ancora perfettamente chiaro. Nella misura in cui lo comprese, le sue concezioni si accostarono a quelle dei materialisti recenti.

Senza voler in nessun modo offendere il sig. Volynsky, dirò che considerare Pushkin come un poeta colto e di grande umanità, appartenente alla nobiltà russa, è non soltanto di per sé giusto ma indica il giusto punto di vista da adottare per la comprensione dell'atteggiamento dei nostri illuministi moderni nei confronti di Pushkin. Nella seconda metà degli anni '40 Belinsky era convinto che la fine della

servitù della gleba in Russia fosse ormai prossima, di conseguenza anche la caduta della nobiltà come classe opposta ad altre classi. Il «principio» della nobiltà era ai suoi occhi un principio superato, ma sapeva apprezzare l'importanza storica di tale principio. Egli c'illustra un'epoca in cui la nobiltà era il ceto più colto e *il migliore sotto tutti i rapporti*. Per tale ragione era in grado di cogliere perfettamente la poesia della sua vita e di provare simpatia per essa. Nella seconda metà degli anni '50 e all'inizio degli anni '60 i nostri illuministi non potevano ormai più assumere un atteggiamento così imparziale nei confronti della nobiltà. Il principio del ceto nobiliare era da loro incondizionatamente condannato. Non c'è da stupirsi che condannassero anche il poeta per il quale questo principio aveva costituito una verità eterna.

La poesia di Pushkin era estranea a ogni fantasticheria, era assolutamente sobria e rappresentava solo la realtà. Ciò era sufficiente per guadagnarle la più calda simpatia da parte di Belinsky. Pisarev invece doveva essere irritato proprio da una tale rappresentazione del vecchio modo di vivere sotto la luce magica della poesia. Quanto più robusto era il talento di Pushkin, tanto più negativo doveva essere l'atteggiamento nei suoi confronti dei nostri illuministi degli anni '60. Del resto, di ciò parleremo un'altra volta.

Riassumendo: nel periodo della sua riconciliazione con la realtà Belinsky si assunse il compito di trovare dei principi oggettivi per la critica delle opere d'arte e di collegarli allo sviluppo dell'idea assoluta. Questi agognati principi oggettivi li trovò in alcune leggi del bello che in notevole misura furono costruite da lui [e dal suo maestro] *a priori*, senza una considerazione sufficientemente attenta del cammino dell'evoluzione storica dell'arte. Ma è estremamente importante il fatto che negli ultimi anni della sua vita egli non scorge più nell'idea assoluta l'ultima istanza per la critica, ma nell'evoluzione storica delle classi e dei rapporti sociali. Da un tale indirizzo – assolutamente identico a quello secondo il quale si sviluppava il pensiero filosofico della Germania progressista a lui contemporanea – la sua critica discordava solo nei casi in cui egli abbandonava il punto di vista del *filosofo dialettico* per adottare quello dell'*illuminista*. Tali deviazioni, inevitabili nelle condizioni storiche della Russia di allora e a loro modo molto utili per la nostra evoluzione sociale, ne fecero il capostipite degli illuministi russi.

## INDICE DEI NOMI

Nome	Pagina
Achille	24
Aleko	23,24

*Le idee letterarie di Belinsky*

<b>Nome</b>	<b>Pagina</b>
Apollo	16,19
Belinsky	1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12,13,14,15,16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26,27,28,29,30,31,32
Bogdanovich	4
Boileau	6
Botkin	10,13n
Bruto	23
Byron	9,25
Carlo IX	21
Chaadayev	19
Chatsky	11,19,25
Chatterton	18,19
Chénier M.J.	21
Chernyshevsky	13n
Corneille	10,27
Corneille	9,10,27,28
Davydov	23
Delacroix	22
Derzhavin	8,27
Diderot	1n,21
Dmitriyevna	10
Dumas figlio	21,22
Eschilo	5,6
Euripide	10
Fabrizio	23
Famusov	11,19,25
Faust	16,20
Fichte	5n
Flaubert	21
Fonvizin	3,4,30
Fourier	22
Francesi	7
Gamier	6n
Gautier	21,22
Godunov	28
Goethe	1,2,12,16
Gogol	11n,12n,13,14
Gracco	12
Greci	6
Griboyedov	10,11

*Le idee letterarie di Belinsky*

<b>Nome</b>	<b>Pagina</b>
Hegel	1,2,3,5n,6,7,8,11,13,15,21,26,28,29
Helvetius	1n
Herzen	19n
Hofstetter	26
Holbach	1n
Hugo V.	21,22
Isidora	13
Kantemir	4
Kapnist	4
Kheraskov	4
Khryumina	10,19
Koltsov	12
Krylov	25
Lafayette	23
Larin	30
Le Globe	5n
Lensky	30
Lerminier	7
Lermontov	13,18
Luigi XIV	7
Maikov	13n
Maria	24
Maupin de	22
Melchior	13n
Menzel	2
Michelet	7
Michiels	31
Mignet	6n
Miloslavsky	4
Molchalin	25,26
Moskovsky Nablyudatel	3,12
Mozart	19n,20n
Normanni	9
Novoie slovo	1
Onegin	17,24,26,30
Orsha	13n
Osipova	18
Otello	15
Panayev	1,2,13n

*Le idee letterarie di Belinsky*

<b>Nome</b>	<b>Pagina</b>
Pimen	28
Pisarev	15,17,18n,19,26,31
Plekhanov	7n
Polevoi	1,3,4,7,12
Poshlyopkina	12
Premiers Lundis	5n,6n
Pushkin	10,11n,13n,16,17,18,19,20,22,23,24,25,26,28,29,30,31
Pypin	1,8,13
Racine	9,10,28
Repelitov	19
Richelieu	10,28
Rotscher	3,4,7,30
Sainte-Beuve	5,6,29
Saint-Simon	22
Salieri	19n,20n
Sand G.	1,13,24
Schiller	1,4,11,12,13
Scudery	7
Seyit	8n
Shakespeare	1,2,5,12,16,20
Socrate	29
Sofocle	5,6
Sumarkov	4
Tatyana	24,30
Thecla	12
Thiers	6n
Tugoukhovsky	10,11,19
Turgenev	16
Vigny de	18
Voltaire	1n,7,21
Volynsky	30,31
Vorontsov	26
Vyazemsky	17
Zagoretsky	10,11
Zagoskin	3,30
Zemfira	24