

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

02

20
14

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 2 - OTTOBRE 2014

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
ANDREA BINELLI, MATTEO FADINI, FULVIO FERRARI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Trento – Paris Ouest Nanterre La Défense*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

Redazione

GIANCARLO ALFANO (*Napoli SUN*), FRANCESCO BIGO (*Trento*), DARIA BIAGI (*Roma*), VALENTINO BALDI (*Malta*), ANDREA BINELLI (*Trento*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), SILVIA COCCO (*Trento*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), ALESSIO COLLURA (*Trento – Montpellier 3*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Trento*), FULVIO FERRARI (*Trento*), ALESSANDRO ANTHONY GAZZOLI (*Trento*), CARLA GUBERT (*Trento*), ALICE LODA (*Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), STEFANO PRADEL (*Trento*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), MARCO SERIO (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), ALESSIA VERSINI (*Trento*), ALESSANDRA ELISA VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



L'ARTE DI VEDERE IL MONDO. IL NUOVO REALISMO*

ALEKSANDR VORONSKIJ

NOTA DELLE CURATRICI

I

Nato nel 1884 in una cittadina della provincia di Tambov, Aleksandr Konstantinovič Voronskij è figlio di un parroco di campagna. Nel 1905, quando viene espulso, per attività sediziosa, dal seminario della capitale di governatorato, Voronskij è già membro dell'ala maggioritaria del Partito operaio socialdemocratico russo e partecipa alla famosa 'Domenica di sangue'. Nel decennio che precede la Rivoluzione d'ottobre il giovane bolscevico viene più volte arrestato e condannato, avvenimenti che si riverberano nell'opera *In cerca dell'acqua della vita e della morte* (*Za živoj i mertvoj vodoj*, prima ed. 1927). Nel 1912 Voronskij compie il suo unico viaggio all'estero per partecipare alla Conferenza di Praga (che sancì la scissione del Partito socialdemocratico), dove entra in contatto con gli ambienti della dirigenza rivoluzionaria in esilio.

Dopo la rivoluzione, nel periodo della guerra civile, è a Ivanovo (all'epoca Ivanovo-Voznesensk), dove ricopre un ruolo di primo piano nella redazione del quotidiano «Rabočij kraj» («Paese operaio»). È in questa fase che si manifesta la sua passione per l'attività pubblicistico-editoriale, nella quale egli coniuga gli ideali rivoluzionari con l'alto livello qualitativo della sua produzione. Qui Voronskij si mette in evidenza nel complesso panorama culturale del momento, pubblicando numerosi articoli critico-letterari, tra cui alcuni ritratti di scrittori dell'epoca, nei quali trovano espressione la sua raffinata sensibilità e il suo fine intuito estetico.

Alla fine della guerra civile Voronskij, insieme a tanti altri, si dedica al compito fondamentale di 'acculturazione' delle masse nell'ambito della costruzione della nuova società socialista. Nel complesso e variegato dibattito che si apre all'epoca (ma che ha radici nel periodo immediatamente precedente la rivoluzione) e che tocca punti cruciali, come quello dell'appartenenza di classe degli scrittori e del ruolo della cultura del passato nel nuovo mondo socialista, importanti membri della dirigenza del partito bolscevico (Lenin, Trockij) e lo stesso Voronskij si schierano contro l'egemonia culturale proletaria che vorrebbe cancellare con un colpo di spugna il retaggio borghese. Secondo Voronskij è invece necessario assimilare criticamente la cultura del passato per poterla superare – un orientamento che rimarrà inalterato nella posizione ideologica del critico e cui è tributa-

* Il testo fonte utilizzato è quello della prima edizione nella miscellanea: Aleksandr Voronskij, *Iskusstvo videt' mir. Sbornik statej*, Moskva, Artel' pisatelej Krug, 1928, pp. 81-114. Le note al testo sono tutte delle traduttrici, così come le versioni in italiano dei brani in poesia o in prosa citati da Voronskij, salvo diversa indicazione.

to particolare rilievo nel saggio *L'arte di vedere il mondo* (*Iskusstvo videt' mir*, 1928), qui presentato in traduzione italiana.¹

Dal 1921 Voronskij è a Mosca, dove sotto l'egida di Lenin, Nadežda Krupskaja e Maksim Gor'kij realizza il progetto di creazione della prima rivista letteraria sovietica (*tolstyj žurnal*, letteralmente 'rivista grossa', 'voluminosa', com'era nella tradizione ottocentesca) destinata a riunire intorno a sé le migliori forze culturali non ostili al nuovo corso. Il primo numero di «Krasnaja nov'» («Terra vergine rossa») esce nel giugno del 1921. Come direttore sia della rivista, sia dell'importante casa editrice Krug (Il cerchio), Voronskij esercita un influsso enorme sullo sviluppo della giovane letteratura sovietica, diventando il punto di riferimento per scrittori di orientamenti artistici diversi. In particolare, Voronskij dà spazio ai cosiddetti *popuščiki*, i 'compagni di strada', scrittori di origine borghese fortemente osteggiati dalle organizzazioni culturali proletarie, le quali pretendono di monopolizzare la scena letteraria sovietica autoproclamandosi l'unica forza in grado di interpretare correttamente l'ideologia marxista in letteratura.

Oltre a raccogliere, selezionare e pubblicare le opere degli autori emergenti di talento, parallelamente Voronskij scrive articoli critico-letterari di altissimo livello, nei quali, oltre a dare prova di un'originale rielaborazione dell'estetica marxista, difende con passione i diritti della letteratura contro quelle forze che intendono asservirla a compiti puramente propagandistici.

Nella fase della lotta delle fazioni all'interno del partito apertasi con la malattia e la morte di Lenin, Voronskij, che milita nell'opposizione di sinistra trockista, viene aspramente attaccato dagli ideologi e dagli esponenti della RAPP (l'Associazione degli scrittori proletari), tanto che in molti interventi diretti contro di lui o contro i *popuščiki* viene utilizzato il neologismo spregiativo *voronščina*. Dopo un momentaneo allontanamento nel 1924, nel 1927 Voronskij è costretto a rinunciare definitivamente alla direzione di «Krasnaja nov'»: espulso dal partito, lo scrittore e critico viene allontanato dalla capitale, ma vi ritorna nel 1930, quando gli viene assegnato un posto alla Casa editrice statale di letteratura (Goslitizdat), dove si occupa della pubblicazione dei classici russi dell'Ottocento. Pur avendo abbandonato, di fatto, l'attività di opposizione, Voronskij continua a scrivere: nel 1934 pubblica nella prestigiosa collana *Žizn' zamečatel'nych ljudej* (Vite di personaggi famosi) la biografia di Andrej Željabov, un rivoluzionario populista appartenente al movimento *Narodnaja volja*, porta a termine la monografia su Nikolaj Gogol' (destinata alla stessa collana, ma che vedrà la luce solo nel 2009), l'autobiografia *Il seminario (Bursa)*, continua la stesura di *In cerca dell'acqua della vita e della morte* arrivando fino agli avvenimenti del 1921.

Di nuovo perseguitato dalla politica ed espulso dal partito, Voronskij viene arrestato nel 1935 e successivamente fucilato nell'agosto del 1937, mentre i suoi familiari vengono esiliati nella Kolyma. Nel periodo del 'disgelo' chruščeviano la figura dello scrittore e critico russo viene infine riabilitata. Negli anni Settanta, non senza qualche difficoltà, le sue opere cominciano a essere ripubblicate, grazie anche all'impegno della figlia, Galina Alek-

¹ Risale al 1998 la traduzione in lingua inglese contenuta nella miscellanea: A.K. Voronskij, *Art as the Cognition of Life. Selected Writings 1911-1936*, Mehrings Books, Oak Park (Mich.), 1998. Lo stesso volume è stato successivamente tradotto in lingua tedesca (A.K. Voronskij, *Die Kunst, die Welt zu sehen. Ausgewählte Schriften 1911-1936*, Essen, Arbeiterpresse Verlag, 2003).

sandrovna, sopravvissuta agli anni della deportazione, e della nipote Tat'jana Ivanovna Isaeva, anch'essa scrittrice e traduttrice.

II

«Krasnaja nov'», di cui Voronskij è l'anima, e il gruppo letterario Pereval (Il valico), che nel 1924 si forma attorno alla rivista, costituiscono negli anni Venti la più attiva e combattiva opposizione alla RAPP. Fra i due poli del ricco spettro di posizioni in cui si articola la vita letteraria sovietica in questo cruciale decennio la distanza è enorme, e trova un'espressione emblematica proprio negli scritti di Voronskij; in particolare, i due saggi *L'arte come conoscenza della vita e la contemporaneità* (*Iskusstvo kak poznanie žizni i sovremennost'*, 1923) e *L'arte di vedere il mondo* (*Iskusstvo videt' mir*, 1928) scolpiscono nei loro stessi titoli affermazioni programmatiche, quasi degli slogan. Viene data, innanzi tutto, una risposta univoca all'annosa questione del rapporto fra arte e realtà, con un'inequivocabile sanzione della funzione conoscitiva dell'arte, che nella temperie culturale dell'epoca configgeva con le concezioni dei teorici dell'«arte proletaria» (la RAPP e altre associazioni, fra cui il Prolet'kul't e il LEF) sostenitori, seppure con diverse sfumature – la teoria dell'arte come «costruzione della vita» (*žiznestroitel'stvo*) ad esempio, oppure dell'arte «produttivista» – di un ruolo ancillare dell'arte rispetto alla vita. La posizione è formulata quasi aforisticamente in un passo di apertura del primo scritto:

In primo luogo l'arte è *conoscenza* della vita. L'arte non è gioco arbitrario della fantasia, dei sentimenti, degli stati d'animo, l'arte non è soltanto espressione di sensazioni ed emozioni soggettive del poeta, l'arte non si propone lo scopo di risvegliare per prima cosa «buoni sentimenti» nel lettore. L'arte, come la scienza, vuole conoscere la vita. L'arte, come la scienza, ha per oggetto la vita, la realtà. Ma la scienza analizza, l'arte sintetizza; la scienza è astratta, l'arte è concreta; la scienza si rivolge all'intelletto dell'uomo, l'arte alla sua natura sensoriale. La scienza conosce la vita con l'ausilio di concetti, l'arte con l'ausilio di immagini, in forma di viva speculazione sensoriale.²

Nel significato di «conoscere» si deve d'altronde intendere anche il verbo «vedere» nell'*Arte di vedere il mondo*, giacché «vedere il mondo» significa qui saper scoprire, e quindi svelare e mostrare il mondo nella sua «datità» (*dannost'*), una qualità che è «solida» (*pročnaja*, quasi un epiteto costante nel testo) e «autonoma»: il mondo è concreto e oggettivo, bello «di per se stesso» (altra espressione ricorrente nel saggio con la frequenza di un *refrain*); significa conquistare una conoscenza autentica, e l'identità di «vedere» e «conoscere» si esplicita nel rimando al «mangiare e vedere» della *Genesis*, sinonimo di conoscenza (cfr. nota 25 a pagina 199). In questo passo chiave del saggio Voronskij definisce l'operazione un rompere il guscio visibile degli eventi per estrarne il nucleo, ossia uno svelamento che sotto alcuni aspetti si configura come una sorta di straniamento, di rottura dell'automatismo della percezione, che consente di *vedere* le cose anziché riconoscerle soltanto, ossia di restituire loro la viva percettibilità; straniamento che era uno

² A. Voronskij, *Iskusstvo kak poznanie žizni i sovremennost'*, in Id., *Iskusstvo videt' mir. Portrety. Stat'i*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1987, pp. 363-396, a p. 365.

dei procedimenti su cui si fondava la teoria della scuola formale, pur così apertamente osteggiata dallo stesso Voronskij.

Se infatti è vero che, all'epoca, le diverse concezioni sociologico-marxiste, benché tra loro differenziate, si contrapponevano tutte al formalismo in quanto unite dal comune denominatore dell'utilitarismo, della sottomissione tematico-contenutistica dell'arte ai fini ideologici che l'arte stessa era chiamata a rappresentare 'per immagini',³ è altrettanto vero che proprio le teorie estetiche di Voronskij si sintonizzavano almeno in parte con le posizioni critiche più attente ai meccanismi specifici dell'opera letteraria. Ne è una spia, di nuovo, il titolo stesso del saggio qui presentato, *L'arte di vedere il mondo*, dove la parola 'arte' (*iskusstvo*) non significa, come nel saggio del 1923, la sfera artistica oggetto della trattazione (*L'arte come conoscenza...*), quanto piuttosto abilità, maestria, capacità; il discorso si focalizza così sul processo creativo, sulla sua natura e sulle dinamiche che vi vengono poste in essere: 'vedere il mondo' è un'attitudine e un procedimento (*priëm*), condizione della creazione artistica.

Fondamentale nelle teorie estetiche di Voronskij è dunque la questione della verità oggettiva contenuta nell'immagine artistica. Nell'*Arte come conoscenza della vita...* egli scrive: «Nel momento del processo conoscitivo l'attenzione e l'attività dell'individuo si concentrano sulla corrispondenza delle proprie sensazioni soggettive, stati d'animo e pensieri, alla natura e alle caratteristiche dell'oggetto studiato».⁴ La necessità di una corrispondenza fra le immagini artistiche e la realtà è ribadita con insistenza anche nell'*Arte di vedere il mondo*, dove oltre che in argomentazioni articolate si esprime in vivaci allusioni polemico-ironiche; così, un'espressione colloquiale viene utilizzata per stigmatizzare le forme artistiche (in letteratura ma anche, con ogni evidenza, nelle arti figurative) che riflettono una realtà deformata, disarticolata, smembrata: «Se vogliamo che le gambe crescano da sotto le ascelle, non ne ricaveremo nulla di utile per noi, mentre il danno può essere grande» (*infra*, pp. 200-201). La questione è centrale in tutti gli scritti di Voronskij; qui ci limiteremo a ricordare un altro articolo del 1928, *O chudožestvennoj pravde (Sulla verità nell'arte)*, di cui tuttavia vale la pena citare per intero un passo particolarmente illuminante. Considerando da un lato l'idea dell'artista che crea una propria «illusione del mondo», e dall'altro l'altrettanto comune paragone dell'opera d'arte a uno specchio che riflette la realtà, Voronskij afferma:

Mi sembra che si possano accettare in una determinata combinazione entrambe le definizioni: l'artista è uno specchio, ma è uno specchio vivo. Egli percepisce dal mondo dei fenomeni ciò che si dà alla percezione immediata. Ma, poi, nella viva profondità della sua immaginazione le impressioni percepite interagiscono, si uniscono in nuove combinazioni, conformemente alla generale concezione del mondo presente nell'anima dell'artista. Ed ecco che alla fine del processo lo specchio dà il proprio riflesso, la propria 'illusione del mondo', in cui ci vengono offerti elementi noti della realtà in nuove, fin qui a noi ignote associazioni. Il pregio di questo complicato riflesso consiste nella dipendenza da due importanti fattori:

3 Cfr. Oge A. Chanzen-Lëve, *Russkij formalizm. Metodologičeskaja rekonstrukcija razvitija na osnove principa ostranenija*, Moskva, Jazyki russkoj kul'tury, 2001, pp. 458-459.

4 A. Voronskij, *Iskusstvo kak poznanie žizni...*, cit., p. 369.

lo specchio dev'essere piatto, trasparente e pulito, affinché i fenomeni del mondo esterno penetrino nella sua profondità non spezzati, non alterati e non opachi. Il processo di nuove associazioni e combinazioni, che avviene nella profondità della creazione, deve corrispondere a quelle leggi organiche secondo le quali i fenomeni si associano nella vita. Allora e solo allora avvertiamo nell'«invenzione» dell'artista la viva verità artistica.⁵

Per formulare il rapporto vita reale / realtà artistica, d'altronde, già nel 1926 Voronskij si era ispirato a un articolo di Belinskij dedicato alla poesia di Lermontov, in cui il rapporto arte/artista/realtà si giocava su un'altra metafora di forte impatto. Ecco i passaggi più significativi dell'ampio brano di Belinskij, citato da Voronskij:

La realtà è bella di per se stessa, ma è bella nella sua essenza, nei suoi elementi, nel suo contenuto, e non nella forma. Sotto questo aspetto la realtà è oro puro ma non purificato, dentro a un cumulo di minerali e di terra: la scienza e l'arte purificano l'oro della realtà, lo riforgiano in forme raffinate. [...] Ecco perché nella scienza e nell'arte la realtà è più simile alla realtà che nella realtà stessa, e un'opera d'arte fondata sull'invenzione è superiore a qualsiasi storia vera.⁶

Quella che diventerà una formula centrale dell'estetica di Voronskij, e in particolare del suo *L'arte di vedere il mondo* – il mondo «bello di per se stesso» – si accompagna nel passo di Belinskij a una sorta di paradosso («nell'arte la realtà è più simile alla realtà che nella realtà stessa») che risulta un'efficace chiave di lettura dell'intera estetica di Voronskij stesso. Nel contempo, il suo richiamarsi a Vissarion Belinskij ne illumina la strategia nel contesto culturale dell'epoca: qui, come in molti altri casi, è infatti al più autorevole esponente ottocentesco della critica radicale e teorico di un 'realismo filosofico' di matrice hegeliana⁷ che Voronskij si appella nello sviluppare una teoria estetica all'interno della quale, come si esprime Galina Belaja, egli «poneva sopra tutto la questione dell'«arte di vedere il mondo». In sostanza» conclude quella che si può ritenere la più profonda ed equilibrata lettrice ed esegeta di Voronskij, «senza parlarne direttamente e, forse, senza rendersi conto di essere un sovversivo, Voronskij poneva l'organica visione artistica al di sopra dell'ideologia».⁸

In contrasto con le posizioni degli «scrittori proletari» Voronskij si pone anche in un'altra questione centrale della seconda metà degli anni Venti, quando la RAPP lancia gli slogan dello psicologismo e dello studio dei classici (giacché i principi dell'analisi psicologica erano stati sviluppati proprio dagli scrittori realisti della letteratura ottocentesca), riducendo tuttavia l'esigenza di mostrare in tutte le sue sfaccettature il carattere dell'uomo della nuova era a un approfondimento psicologico oltremodo primitivo: la lotta della

5 A. Voronskij, *O chudožestvennoj pravde*, in Id., *Iskusstvo videt' mir...*, cit., pp. 561-588, a p. 566.

6 A. Voronskij, *Ob iskusstve*, in Id., *Literaturnye zapisi*, Moskva, Krug, 1926. Il passo di Belinskij citato da Voronskij, e qui riportato solo in parte, è tratto da un articolo del critico ottocentesco dedicato alla poesia di Michail Lermontov (*Stichotvorenija M. Lermontova*).

7 Cfr. Natal'ja Kornienko, *Literaturnaja kritika i kul'turnaja politika perioda NĖPa: 1921-1927*, in *Istorija russkoj literaturnoj kritiki. Sovetskaja i postsovetskaja èpochi*, pod red. E. Dobrenko i G. Tichanova, Moskva, NLO, 2011, pp. 69-141, alle pp. 101-102 (dove si osserva anche che Belinskij è il critico a cui con maggior frequenza si appella Voronskij).

8 Galina A. Belaja, *Don Kichoty revoljucii – opyt pobed i poraženij*, Moskva, RGGU, 2004, p. 121.

coscienza con l'inconscio inteso in modo schematico, sulla scia di una semplificazione di Freud, semplicemente come sede di un insieme di complessi sessuali rimossi.

Questa interpretazione volgare dell'inconscio viene criticata da Voronskij, in un'atmosfera culturale in cui Freud, la teoria psicanalitica, la scuola viennese sono onnipresenti in tutte le discussioni critico-letterarie e in tutte le sfere della vita culturale.⁹ Le posizioni di Voronskij, lungi dal venire condivise dai critici della RAPP, danno luogo ad accuse di 'idealismo' e di perniciosi influssi di intellettuali occidentali, come Henri Bergson, diventando ulteriore motivo di ostilità. In un articolo pubblicato nel 1925 su «Krasnaja nov'», *Frejdizm i iskusstvo* (*Il freudismo e l'arte*), Voronskij così espone la sua posizione:

Freud distrugge lo sguardo razionale e superficiale sulla psiche umana. [...] È indubbio che oltre la soglia della nostra coscienza si estenda l'immensa sfera dell'inconscio. I desideri e i sentimenti dell'uomo, relegati per qualche motivo nell'inconscio, vi conducono una vita molto attiva e, raggiunta una certa intensità, irrompono in modo inatteso nel nostro 'io' cosciente, a volte sotto un aspetto distorto, alterato, ingannevole.¹⁰

Da simili posizioni Voronskij può arricchire la propria concezione dell'atto creativo, facendolo scaturire dall'intuizione e rivendicando il diritto dell'artista di sottrarsi al dominio esclusivo della sfera razionale per aprirsi all'irrazionale. Nell'atmosfera culturale dell'epoca significava rifiutare l'imposizione di soggetti, tematiche, caratteri (rifiuto implicito, d'altronde, anche nella parola d'ordine della 'sincerità', che Voronskij condivideva con il gruppo Pereval, e che implicava la responsabilità personale dell'artista per le proprie idee e la propria opera); significava accogliere l'ispirazione, l'illuminazione, la spontaneità, concetti inaccettabili per l'ideologia dell'arte proletaria, che voleva l'artista asservito alle esigenze politiche e di classe, al mandato sociale. Scrive ancora Voronskij:

La dottrina di Freud, in tal modo, conferma in ambito artistico che l'atto creativo non si può ridurre unicamente a procedimenti razionali, alla tecnica, alla costruzione, all'energica rielaborazione del materiale verbale. L'intuizione e l'istinto svolgono su questo piano un ruolo decisivo. L'inconscio dinamico, introdotto dalla psicoanalisi di Freud, svela con maggior precisione il contenuto del concetto di intuizione. L'intuizione è il nostro inconscio che agisce in modo efficace. Le verità intuitive sono veritiere, irrefutabili, non esigono verifiche logiche e spesso non possono essere verificate con la logica [...].¹¹

Proprio l'intuizione può, secondo Voronskij, condurre l'artista al fine autentico dell'arte: vedere il mondo nella sua primigenia e oggettiva bellezza. Nel saggio *L'arte di vedere il mondo* lo psicologismo, l'apertura critica di Voronskij al freudismo si dissolvono organicamente nella sua visione del processo di creazione artistica, in cui la sfera dell'inconscio si dilata fino a includere le manifestazioni più luminose dello spirito umano.

⁹ Sull'argomento cfr., in particolare, Aleksandr Ètkind, *Èros nevozmožnogo*, Moskva, Gnozis – Progress-Kompleks, 1994, pp. 171 e sgg. Ricordiamo che negli anni Venti L. Vysockij scrive *Psichologija iskusstva* (*La psicologia dell'arte*), che verrà pubblicato soltanto all'inizio degli anni Sessanta.

¹⁰ A. Voronskij, *Frejdizm i iskusstvo*, in Id., *Iskusstvo videt' mir...*, cit. pp. 69-141, a p. 494.

¹¹ *Ibidem*.

Nella primavera del 1929 ha inizio una feroce campagna contro Voronskij e tutta la sua visione critica ed estetica, divenuta ora *voronščina*, contro il formalismo, contro i 'compagni di strada'...; una campagna in cui la RAPP si spingerà fino ad istigare alla delazione e ad incitamenti come «Cartagine dev'essere distrutta»,¹² laddove Cartagine erano lo stesso Voronskij e i 'compagni di strada' che egli proteggeva, gli scrittori che oggi sono i classici della letteratura dell'epoca.¹³

È la fine di un'era, la vigilia del generale livellamento nel nome del 'realismo socialista', e dell'annientamento anche fisico della maggior parte dei suoi protagonisti, indipendentemente dagli schieramenti e dalle posizioni sostenute. E non è un caso se proprio fra il 1928 e il 1930 vedono la luce diverse opere che raccolgono i bilanci dei maggiori critici e teorici dell'epoca (oltre a Voronskij ricordiamo Vjačeslav Polonskij, Dmitrij Gorbov, Abram Ležnëv). Fra queste, una delle più significative è proprio *L'arte di vedere il mondo*, ultimo importante scritto di Voronskij prima della sua uscita di scena come critico letterario: un saggio che dell'opera 'ultima' ha tutte le caratteristiche.

Si tratta, in primo luogo, di una questione stilistica. Nell'atmosfera culturale del decennio – tumultuosa, in drammatico divenire, dilaniata da discussioni, attacchi, contrattacchi e violente aggressioni – tutta la produzione critica era caratterizzata da una forte impostazione polemica. E tuttavia il saggio *L'arte di vedere il mondo*, pur conservando questa impronta nello sviluppo del pensiero, non è immerso nella contingenza immediata delle diatribe di volta in volta all'ordine del giorno, all'interno delle quali si muovevano invece gli altri scritti di Voronskij. La *vis* polemica si trasforma in un procedere serrato delle argomentazioni, strutturato in un periodare spesso paratattico, oppure scandito da ripetizioni che enfatizzano e accompagnano lo sviluppo del discorso, articolato come un confronto con un invisibile, ma sempre sottinteso, opponente. L'estetica di Voronskij si dipana nel saggio in tutte le sue posizioni fondamentali, che si possono, certo, leggere nella loro aderenza alla complessa contemporaneità; ma anche, oggi, come la testimonianza di una visione del mondo e della creazione artistica di estremo interesse, perché frutto di un pensiero sospeso sul crinale che separa due concezioni diametralmente opposte, tentando una conciliazione difficile se non impossibile, ma radicata in convinzioni profonde, vissuta con rettitudine e animata da autentica passione.

CINZIA DE LOTTO – *Università di Verona*
ADALGISA MINGATI – *Università di Trento*

12 Anatolij Kamegulov, *O zadačach sovetskoj obščestvennosti*, «Znamja», X (1929), p. 177. Cfr. anche E. Dobrenko, *Stanovlenie instituta sovetskoj literaturnoj kritiki v epochu kul'turnoj revoljucii: 1928-1932*, in *Istorija russkoj literaturnoj kritiki...*, cit., p. 178.

13 In un lungo elenco dei *popučiki* compilato nel 1929 da Vjačeslav Polonskij troviamo, fra gli altri, Majakovskij, Pasternak, Babel', Zamjatin, Bulgakov, Zoščenko, Andrej Belyj, Tynjanov, Pil'njak, Oleša, Mandel'stam... (*ivi*, p. 175).

L'ARTE DI VEDERE IL MONDO. IL NUOVO REALISMO

ALEKSANDR VORONSKIJ

I

Andrej Bolkonskij, per riuscire a vedere un normale cielo coperto, con nuvole grigie che strisciano via lentamente, ha dovuto passare attraverso la battaglia, rimanere ferito, giacere solo, abbandonato sul campo.¹⁴ Il cielo l'aveva visto anche prima, eppure lo vide per davvero solo quando si trovò in condizioni eccezionali. A Ivan Il'ič¹⁵ le impressioni migliori della vita tornarono alla memoria solo mentre stava morendo. Riguardavano l'infanzia e la giovinezza. Gli vennero in mente le prugne secche, crude, grinzose, il gusto particolare, la saliva che gli riempiva la bocca, e come assieme agli altri bambini aveva strappato la cartella di suo padre, era stato messo in castigo, ma la mamma gli aveva portato dei dolcetti. Tutta la vita successiva era sembrata a Ivan Il'ič insignificante, ambigua: l'amicizia, la finzione, la menzogna, le preoccupazioni per i soldi, per la casa, l'arido impiego avevano come occultato ai suoi occhi tutte le cose migliori che avrebbe potuto vedere e sentire, e che aveva sentito e visto soltanto in tenera età.

Puškin rimpiange i giorni in cui per lui erano nuove «tutte le impressioni dell'esistenza». Desidererebbe ridestare «le visioni dei primi, innocenti giorni», poiché «il colore della vita appassisce per le pene»,¹⁶ «l'incanto della vita» scompare. Non è nemmeno certo che «la lira» lo possa aiutare a recuperare quello che ha perduto:

E tu, o mia pensosa lira
Tu, cantrice fedele di bellezza,
Di voluttà, di esilio e lontananza,
Ancora troverai i tuoi perduti suoni?
E là dove fruscia il mirto sull'urna silente
Ancora io vedrò per entro a boschi oscuri
Volte di scogli, turchese luccichio di mare,
E – come la gioia chiaro – il cielo?¹⁷

Il sesto capitolo della prima parte di *Anime morte* si apre con una dichiarazione lirica in cui Gogol' dice che negli anni della sua giovinezza «molto di curioso scopriva [...] il curioso sguardo infantile [...] tutto mi tratteneva e mi colpiva [...] nulla sfuggiva all'attenzione fresca, acuta [...] Ora mi accosto indifferente a qualsiasi villaggio sconosciuto,

¹⁴ Riferimento alla scena di *Guerra e pace* in cui il principe Andrej Bolkonskij, uno dei protagonisti del romanzo di Lev Tolstoj, rimane ferito sul campo di battaglia di Austerlitz.

¹⁵ Protagonista del racconto di Lev Tolstoj *La morte di Ivan Il'ič*.

¹⁶ Citazioni da componimenti poetici di Aleksandr Puškin, nell'ordine da *Il demone* (*Demon*, 1824), *Rinascita* (*Vozroždenie*, 1828), *Elegia* (*Èlegija*, 1813).

¹⁷ Da *Chi ha veduto la terra in cui l'opulenta natura* (*Kto videl kraj, gde roskoš'ju prirody*), componimento del 1821, che Puškin modificò più volte. In particolare, i primi quattro versi qui citati appartengono a una delle prime varianti.

e indifferente osservo il suo aspetto triviale». Tutto ciò che sta intorno «mi scivola accanto, e le mie labbra immote serbano un distaccato silenzio». Lermontov sostiene che, se pure la mente custodisce a lungo «le prime impressioni» che il poeta sperimenta nei momenti di ispirazione creativa, «il prodigioso empito» si fiacca in fretta nel petto, e «il fuoco delle gote» si raffredda.¹⁸ Per il suo demone il mondo è «sordo e muto», pur essendo di per se stesso «selvaggio e meraviglioso». E riconosce: «eternamente gelidi per me divennero / della natura i caldi abbracci». ¹⁹ Blok scrive: «ho perduto il legame con questa valle terrena». ²⁰ Andrej Belyj in *Kotik Letaev* rimpiange l'antico mistero – perduto e dimenticato, ma fresco nell'infanzia – delle percezioni originarie che si trovavano sulla soglia della coscienza. Il suo professor Zadopjatov²¹ solo dopo aver compiuto sessant'anni e vissuto un evento tragico scopre in sé un «piccolo incantevole frugoletto», pronto a correre all'asilo d'infanzia. Grazie a questa scoperta, per la prima volta vede in modo nuovo sua moglie, e il mondo intero. Tutta la poesia di Sergej Esenin è struggimento per la freschezza perduta, per la passata furia degli occhi, per la piena dei sensi – perché le arcuate vie di Mosca, la tenebra delle bettole, la vita randagia hanno nascosto il blu della campagna, il giardino spruzzato di azzurro, le sere d'aprile, i cuccioli arruffati, le betulle e i tremoli. Nell'*Educazione sentimentale* di Flaubert due amici, Frédéric e Deslauriers, solo quando sono vecchi vedono che la cosa migliore e più preziosa della loro vita è stato il tempo in cui, giovinetti, vergognosi e intimiditi, avevano portato di nascosto un mazzo di fiori alle ragazze della casa di tolleranza. Henrik Ibsen ha scritto a proposito dell'«albero della croce che ha vinto l'albero della vita». Infine, Marx osserva che le opere dell'arte greca continuano a procurarci un piacere estetico perché ci ricordano l'infanzia della società umana, in cui essa ha raggiunto il massimo splendore del suo sviluppo, l'infanzia che tuttavia nella storia dell'umanità ormai non si ripeterà più, con la sua verità genuina, l'incanto perenne e l'ingenuità.

Simili esempi si possono facilmente integrare con riferimenti ad altri classici o celebri artisti. Le scelte qui sono casuali, ma questa casualità ha anche i suoi pregi: Tolstoj, Puškin, Gogol', Lermontov, Flaubert, Ibsen, Blok, Andrej Belyj, Esenin sono persone di epoche, ambiente, temperamento diversi, e nondimeno le ammissioni dei loro personaggi e loro stesse hanno qualcosa in comune. Vedere il mondo, bello di per se stesso, in modo da sentire «della natura i caldi abbracci», il mondo in tutta la sua freschezza e immediatezza, vedere il cielo come l'ha visto un giorno Bolkonskij, è molto difficile. Ci siamo più vicini nell'infanzia, nella giovinezza, in rari, straordinari momenti della nostra vita. E allora riusciamo come a grattare via la scorza che ci nasconde il mondo, in modo per noi stessi inatteso vediamo sotto nuova luce gli oggetti, le cose, i fenomeni, gli eventi, le persone; nelle cose più comuni che d'un tratto balenano davanti agli occhi cogliamo caratteristiche e qualità che non avevamo mai colto, ciò che ci circonda incomincia a vivere di una sua propria vita, si scopre di nuovo il mondo, ci si meraviglia e si gioisce di queste scoperte. Ma queste scoperte sono un dono che l'uomo non riceve di frequen-

18 Dal componimento di Michail Lermontov *Il poeta* (*Poët*, 1828).

19 Dal poema di Lermontov *Il demone* (*Demon*, 1839).

20 Dal componimento di Aleksandr Blok *Non cantarmi canzoni tenere, e dolci* (*Ne poj ty mne i sladostno, i nežno*, 1901).

21 Personaggio del romanzo *Mosca* (*Moskva*, 1925) di Andrej Belyj.

te. La persistenza, la freschezza delle percezioni dipende dalla loro forza, immediatezza, purezza. E su tutto questo, in aggiunta, domina la legge del contrasto. D'altronde, per la maggior parte delle persone la vita di ogni giorno non è affatto ricca di simili contrasti. E persino quando si infrange il suo solito, normale flusso, neppure allora le nuove scoperte del mondo si danno facilmente. Abitudini, pregiudizi, piccole preoccupazioni, dispiaceri, infime gioie, fatiche insostenibili, convenzioni, malattie, ereditarietà, pressione sociale, morti di persone vicine, ambiente volgare, opinioni e giudizi correnti, sogni distorti, fantasmi, fanatismi sin dai primi anni ci offuscano gli occhi, ottendono l'intensità e la freschezza della percezione, dell'attenzione – e così sospingono nelle profondità della coscienza, oltre le sue soglie, le impressioni più potenti e gioiose, rendono impercettibile quel che è più caro e più bello nella vita, nel cosmo. Questo opprimente complesso di istinti, abitudini, gusti noi lo portiamo in tutto ciò che ci circonda, gli conferiamo una particolare colorazione grigia, uggiosa, squallida. Non c'è dubbio: la pura percezione non è che una pura astrazione; ma quante volte, in forza di circostanze anomale e di condizioni individuali, la realtà ci si presenta, ci appare stravolta, deteriorata, appannata, offuscata, e quante volte le cose e le persone capaci di donarci l'incanto, di farci accedere alle sorgenti balsamiche del grande tutto, belle di per se stesse, non vengono da noi notate, non vengono fissate. Nell'uomo sociale distorto anche le percezioni del mondo, le immagini e le rappresentazioni non possono che essere distorte. Dentro di noi, come in uno specchio dalla superficie irregolare, la realtà si riflette in forme alterate. Assomigliamo più a dei malati che a persone sane. A tal punto il passato, l'ambiente capitalistico dominante, le sue sopravvivenze rendono milioni di persone malate e anormali. Nella società contemporanea l'equilibrio, seppure molto convenzionale, fra l'uomo e l'ambiente è una rara e felice eccezione.

Ma, circondato da questo mondo alterato nelle proprie rappresentazioni, l'uomo pur tuttavia conserva nella memoria, talora forse come una mera, lontana e vaga visione di sogno, immagini del mondo integre, autentiche. Esse si aprono un varco nell'uomo a dispetto di ogni ostacolo. L'uomo sa che esistono grazie alla sua infanzia, alla giovinezza, ed esse gli si svelano in momenti particolari, eccezionali, in determinati periodi della vita sociale. Ha nostalgia di queste immagini di virginea vivacità, e compone su di loro saghe, leggende, canta canzoni, scrive romanzi, racconti, novelle. L'arte sincera, autentica, talora coscientemente, ma ancor più spesso inconsciamente ha sempre aspirato a ripristinare, trovare, scoprire queste immagini del mondo. In ciò consiste il significato principale dell'arte e la sua meta. È un'aspirazione che alimenta la dominante emozionale primaria – ora evidente, ora nascosta e vaga – essendo il principale motivo di stimolo creativo di qualsiasi lavoro artistico. Persino quando in questo lavoro un artista è guidato da sentimenti diversi, e addirittura apparentemente contrapposti, un'analisi più attenta e scrupolosa delle sue opere quasi sempre ci convince del fatto che gli stati d'animo preminenti, i pensieri si riducono a quella dominante, a quella coloritura; solo per diverse ragioni e cause vengono nascosti dall'autore, si trovano per così dire sotto la pelle dell'opera. Pensiamo a Dostoevskij. Il suo rifiuto del mondo, la sua rivolta, la leggenda del Grande Inquisitore, tutta la sua *karamazovščina*, *smerdjakovščina*, *svidrigajlovščina*,²² in

22 Sostantivi coniatu su nomi propri di personaggi (ma con la medesima modalità si possono formare anche da

ultima analisi si dispiegano negli inni alle primaverili foglioline appiccicose. «Supponiamo pure che io non creda nella vita» dice Ivan Karamazov, «che smetta di credere nella donna a me cara, che smetta di credere nell'ordine delle cose, che addirittura mi convinca che tutto, al contrario, è un disordinato, maledetto e, forse, diabolico caos, che si abbattano su di me anche tutti gli orrori della disillusione umana – eppure io vorrò vivere lo stesso, e dal momento che mi sono attaccato a questa coppa, non mi staccherò finché non ne vedrò il fondo! [...] Questa sete di vita mocciosi moralisti intisichiti spesso la chiamano abietta, soprattutto i poeti. Sì, in parte è un tratto dei Karamazov, è vero, questa sete di vita nonostante tutto, senza dubbio è anche dentro di te, ma perché mai è abietta? C'è ancora una terribile quantità di forza centripeta sul nostro pianeta, Alëša. Si ha voglia di vivere, e io vivo, fosse anche a dispetto della logica. Supponiamo pure che io non creda nell'ordine delle cose, ma mi sono care le foglioline appiccicose che spuntano in primavera, mi è caro il cielo azzurro, mi è cara una persona [...]. Qui non c'entra l'intelligenza, non c'entra la logica, qui ami con l'intimo, con le viscere, ami le tue prime giovani forze...». Nell'opera di Dostoevskij un momento determinante è costituito da questa «rabbiosa, sconveniente sete di vita», «forza centripeta», amore per le foglioline appiccicose, per il cielo azzurro, e dallo scontro di questi sentimenti con tutto ciò che è abietto, sciocco, umiliante nell'essere umano e nella vita. È qui che si deve cercare la dominante nei suoi romanzi e racconti. Di questa forza vive l'arte anche nelle sue negazioni, questa forza nella vita la scoprono a dispetto di tutto, a dispetto della logica, dell'intelligenza, a dispetto di ogni male e ingiustizia, e Omero, e Puškin, e Tolstoj, e Dostoevskij, e Gogol', e Lermontov, e Flaubert. Essi amano questi stati d'animo felici e sparuti e, al pari di Faust, sembra vogliano esclamare: «Fermati, attimo, sei così bello!».

In sostanza, persegue il medesimo scopo anche la religione. Ma, a differenza dell'arte, la religione colloca il mondo perduto e bello di per se stesso al di là della vita, in sfere sovrasensoriali, sovramondane. Essa rinuncia alla lotta per questo mondo sulla terra. Lo astrae da ogni cosa concreta e con ciò stesso lo priva del suo fondamentale incanto sensoriale. L'arte invece cerca, trova, crea questo 'paradiso' nella viva realtà. Perciò è per sua natura materialista, atea, antireligiosa. Non si è mai trovata, non ha mai vissuto in felice connubio con la religione, e quando è caduta sotto il suo influsso in sostanza ha smesso di essere arte, è diventata una miserevole cortigiana, eppure anche in questa sua qualità era guardata con sospetto dalla religione. Non a caso Lev Tolstoj nel periodo del suo ascetismo condannò l'arte. A suo modo aveva ragione. Non a caso anche in Gogol' l'uomo religioso uccise l'artista. I colpi più distruttivi alla religione li ha sferrati non solo la scienza, ma anche l'arte.

Le felici scoperte del mondo non devono esser confuse con i comuni, quotidiani sentimenti di soddisfazione e insoddisfazione che sperimentiamo costantemente. Bolkoniskij li sperimentava tanto quanto tutte le altre persone, ma ha veduto il cielo alto solo una volta e solo una volta ne è rimasto scosso. Anche Ivan Il'ič ha vissuto gioie e dispiaceri nel suo lavoro, quando lo promuovevano di grado, quando si arredava l'appartamen-

nomi di persone, ad esempio di uno scrittore) che alludono al loro stile di vita, al carattere e all'indole morale, generalmente con sfumature emotive negative. In questo caso si riferiscono rispettivamente ai Karamazov, a Pavel Smerdjakov (fratellastro dei tre Karamazov e autore materiale del parricidio) e infine ad Arkadij Svidrigajlov, il torbido personaggio di *Delitto e castigo*.

to o giocava a carte, ma l'incanto delle prugne nell'infanzia, la saliva che gli riempiva la bocca quando arrivava a succhiare l'osso, questo l'aveva vissuto in modo particolare e del tutto diverso. Le scoperte del mondo, come è successo a Bolkonskij, lasciano un'impronta indelebile nella vita, sono profonde e indimenticabili e spesso scuotono una persona. Proprio in quei momenti si aprono le «profetiche pupille». «E colsi il fremito del cielo, / E il volo celeste degli angeli, / E di serpi marine il subacqueo andare, / E il respiro della vigna nella valle».²³ Tutti i migliori artisti confermano la presenza di questa illuminazione creativa, di una disposizione d'animo elevata, dell'ispirazione, quando tutti i sensi si acutizzano, l'uomo è invaso da un presentimento profetico e arriva quasi a toccare le viscere, le sorgenti dell'essere, a cogliere l'armonia del cosmo – le sensazioni sono solenni e grandiose.

II

Questo mondo, ripulito da ogni stratificazione, non è forse un'astrazione? E tuttavia, in primo luogo non è un'astrazione più di quanto non lo siano, poniamo, i concetti di soggetto e oggetto: non ne possiamo fare a meno, e sono concetti che si sono costituiti conformemente alla realtà. In secondo luogo, il mondo di cui parliamo è molto concreto. L'elemento soggettivo vi è ridotto al minimo. L'arte ci svela in modo nuovo il mondo, bello non perché così l'ha creato un artista attribuendogli i propri sentimenti, ma perché è bello di per se stesso, indipendentemente da noi e – sempre e ovunque – a prescindere dalle nostre impressioni. La bellezza non è solo una nostra condizione soggettiva, essa esiste in natura. Ma, immersi negli «affanni della vita», non la notiamo. L'artista la disvela davanti a noi, la trova nella natura. Marcel Proust, scrittore senza dubbio geniale, raccontando le impressioni suscitate in lui da un ritratto ad acquerello di una fanciulla, opera di Elstir, scrive:

[...] un acquerello [...] mi colpì per quella particolare specie d'incanto di cui sono dispensatrici alcune opere non soltanto di squisita fattura, ma anche di soggetto così singolare e seducente che tendiamo ad attribuirgli una parte del loro fascino, come se il pittore non avesse dovuto fare altro che scoprirlo, questo fascino, osservarlo già materialmente realizzato in natura, e riprodurlo. Che oggetti simili possano esistere, belli anche a prescindere dall'interpretazione dell'artista, è qualcosa che appaga in noi un materialismo innato [...] Nulla, in quell'acquerello, era semplicemente constatato di fatto e dipinto in funzione della sua utilità nella scena, l'abito perché bisognava che la donna fosse vestita, il portafiori per i fiori. Il vetro del portafiori, amato per se stesso [...]; l'abbigliamento della donna ne avvolgeva la figura in una materia dotata di un fascino indipendente, fraterno, come se i prodotti dell'industria potessero rivaleggiare in fatto di incantesimi con le meraviglie della natura [...] (*All'ombra delle fanciulle in fiore*).²⁴

Molto spesso gli artisti al posto degli oggetti belli di per se stessi ce ne danno una loro *interpretazione*, ma la vera arte inizia là dove i fenomeni, le persone vivono una vita

²³ Dal componimento di Aleksandr Puškin *Il profeta* (*Prorok*, 1826).

²⁴ Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. I, trad. di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1983, pp. 1026-1027.

propria, indipendente dall'artista, sono belli a prescindere dal rapporto che ha nei loro confronti. Tutta l'arte sta proprio qui. In sintonia con questa idea L.N. Tolstoj vedeva il compito dell'artista soltanto nel suo togliere, per così dire, i veli dal mondo dei fenomeni. L'artista non inventa il bello, lo trova nella realtà con un suo particolare fiuto. Dal fatto che le persone abbiano differenti opinioni sul bello e sul brutto non consegue ancora che queste rappresentazioni siano soltanto soggettive. Esse devono corrispondere alla natura delle cose. Del resto non può essere altrimenti, se solo muoviamo dal principio che la realtà esiste indipendentemente da noi. Qualsiasi altro punto di vista conduce o all'agnosticismo, o al solipsismo. Non può essere un'obiezione neppure il fatto che non disponiamo di criteri assoluti nelle definizioni del bello. Non esistono neppure nella scienza. Non ci sono criteri assoluti, ma ce ne sono di relativi, che si avvicinano agli assoluti e pur tuttavia ne rimangono sempre lontani. Simili criteri, pienamente oggettivi, ci sono. La loro esistenza è stata riconosciuta dal migliore fra i critici letterari marxisti, G.V. Plechanov. È bello tutto ciò che ci fa gioire della propria vita, della sua pienezza, impeto, crescita, sviluppo, tutto ciò che nell'esistenza sociale contribuisce alla manifestazione della vita, se nel contempo i nostri giudizi corrispondono alla realtà. Perché la Venere di Milo continua a essere per noi un modello irraggiungibile, nonostante il nostro gusto sia così diverso da quello dei greci? Perché esiste una bellezza oggettiva nella natura, e ce la svela nelle sue opere l'artista.

È del tutto legittimo affermare che la realtà di per se stessa non ha significato per l'artista, gli serve solo come una sorta di trampolino. Ma in che senso questo è vero? Solo nel senso che un autentico artista non si limita mai al guscio visibile degli eventi, ma rompe questo guscio, ne estrae il nucleo, affinché noi possiamo «mangiare e vedere»;²⁵ solo nel senso che egli dispone di una particolare capacità di trovare il bello di per sé, là dove esso è celato.

Noi ci rapportiamo al mondo prima di tutto in modo pratico. Il mondo ci è necessario in primo luogo per mangiare, bere, riprodurci, lavorare. Lo conosciamo in relazione a questi bisogni ed esigenze. Ma c'è un diverso rapporto con il mondo, scevro di tale angusto praticismo, c'è il 'settimo giorno', quando vogliamo guardare il mondo con altri occhi, lasciando da parte, dimenticando i desideri della vita di tutti i giorni, quando vogliamo godere *disinteressatamente* e della natura e delle persone. Se un oggetto, un evento o un'opera d'arte riesce a suscitare in noi questo sentimento, la realtà si presenta ai nostri occhi bella indipendentemente dal vantaggio che possiamo trarne per noi stessi. Sottostiamo allora a condizioni che chiamiamo estetiche. Sono momenti in cui non vogliamo nulla dalle cose, dalle persone, sperimentiamo sentimenti particolari, che ci elevano e ci rinnovano. Alla base dell'emozione estetica c'è un godimento *disinteressato* del mondo. Se solo a queste emozioni si mescolano considerazioni venali, pratiche, allora esse perdono la loro purezza, la loro forza su di noi. Il calcolo è il peggior nemico del sentimento del bello. Gli «affanni del futile mondo», gli «affanni del mondo» di norma disturbano un artista. Proprio in tale condizione estetica scriveva anche Lermontov:

²⁵ Cfr. *Genesi*, 3,4-7.

Di che scrivere? C'è un tempo
Quando si sgrava il peso degli affanni,
 Giorni ispirati di lavoro, quando
 La mente e il cuore sono pieni,
 E le rime affiatate, come onde
 Appresso l'una all'altra gorgogliando
 Corron veloci in sciolta schiera.
 Libero e audace, allora,
 Guarda il poeta al tempo che verrà,
Ed il mondo ai suoi occhi
Il nobile sogno ripulisce, e lava.²⁶

Le esigenze estetiche rifuggono gli «affanni». Dal che, tuttavia, non consegue affatto che da questi affanni le separino barriere impenetrabili. L'origine delle emozioni estetiche ha un carattere utilitaristico-sociale. È innegabile. Ma è altrettanto innegabile che i sentimenti estetici, in quanto condizioni *psicologiche* individuali, siano privi di stimoli utilitaristici. La rinuncia a tali stimoli è possibile solo nel caso che un individuo possa dimenticare se stesso, che con la forza dell'intuizione possa penetrare in un oggetto, in un essere umano, reincarnarvisi creativamente. Allora si distacca dal trambusto della quotidianità, dalle piccole gioie e dalle amarezze, dalle opinioni e dai punti di vista stereotipati, si compenetra di un particolare sentimento di simpatia, di intuito per la vita altrui, estranea, indipendente da lui e autonoma, il bello si svela negli oggetti, negli eventi, nelle persone, indipendentemente da come li vuole interpretare l'artista, il mondo in un certo senso si distacca dall'individuo, si libera dal suo 'io', dalle sue impressioni, si dà in tutto il suo incanto *originale*. È proprio questa la condizione che sperimentò Andrej Bolkonskij quand'era ferito e giaceva sul campo. La capacità che ha l'uomo, l'artista, di reincarnarsi, ossia rinunciare per un istante a se stesso e vivere la vita di altre persone, la vita del mondo, questa capacità restituisce il mondo a se stesso, lo rende bello indipendentemente da noi.

C'è chi afferma che queste condizioni, essendo contemplative, sarebbero passive e dunque inopportune per un artista del nostro tempo, per uomini impegnati a *riorganizzare* la vita. Sono affermazioni del tutto errate. Sono errate perché in realtà si sta parlando di sentimenti *creativi* molto complessi. Non sono condizioni contemplative perché l'artista in quei momenti fa per noi le sue migliori scoperte del mondo, gli toglie i veli; sarebbero passive se l'artista si limitasse a semplici descrizioni, a fotografare la realtà, ma noi stiamo parlando di relazioni con il mondo assolutamente diverse.

L'immagine artistica è un'immagine sintetica. Viene realizzata attraverso un particolare sforzo creativo, ma anche in modo conforme alla realtà. La realtà non può essere ignorata, l'uomo non può avere con essa un rapporto di indifferenza. Egli crea una 'seconda natura', ma se la creerà senza conformarsi al mondo che realmente ci è dato, erigerà soltanto una torre di Babele. L'attività creativa volitiva è un fenomeno grandioso ma non cade dal cielo, dev'essere in accordo con la realtà che ci circonda. Se vogliamo che le gambe crescano da sotto le ascelle, non ne ricaveremo nulla di utile per noi, mentre il danno

²⁶ *Il giornalista, lo scrittore e il lettore (Žurnalist, pisatel' i čitatel', 1840).*

può essere grande. L'uomo crea il proprio mondo sulla base della conoscenza scientifica ed estetica del cosmo. I giudizi che ne diamo sono organicamente legati ad esso dalla conoscenza. Il primato è dell'essere.

III

G.V. Plechanov sosteneva che la ragione mal si concilia con l'arte. Puškin riteneva che la poesia debba essere un po' sciocca. Belinskij scriveva: «e benedetti siano quei nostri rari momenti di follia».²⁷ Non si tratta di *lapsus*, di paradossi, ma di una verità autentica e profonda. Chi difende esclusivamente la 'rappresentazione razionalistica' non ha la più pallida idea di quale sia l'essenza dell'arte.

Il segreto dell'arte sta nella riproduzione delle sensazioni e delle impressioni originarie, più immediate. Marcel Proust, uno dei più sensibili analisti della psiche umana, fa delle osservazioni di carattere artistico davvero straordinarie riguardo all'essenza del processo creativo. Riflettendo a proposito del pittore Elstir, Proust scrive:

I nomi che designano le cose rispondono sempre a una nozione dell'intelligenza, estranea alle nostre autentiche impressioni, e tale da costringerci a liberarle di tutto ciò che non si rapporti ad essa.

Qualche volta, alla mia finestra dell'albergo di Balbec, di mattina, quando Françoise scioglieva le cortine che nascondevano la luce, o di sera, mentre aspettavo il momento di uscire con Saint-Loup, mi era capitato, grazie a un effetto di sole, di scambiare un tratto di mare più cupo per una costa lontana, o di contemplare con gioia una zona azzurra e fluida senza sapere se appartenesse al mare o al cielo. Ben presto la mente ristabiliva fra gli elementi la distinzione che la precedente impressione aveva abolita. Allo stesso modo, nella mia camera di Parigi, mi capitava di sentire un alterco, quasi un tumulto, finché non riconducevo alla sua causa, per esempio, l'avvicinarsi del rotolio di una carrozza, quel rumore dal quale eliminavo allora le vociferazioni acute e discordanti che il mio orecchio aveva realmente udite, ma che, secondo la mia intelligenza, non potevano essere prodotte da nessuna ruota. Ma i rari momenti in cui si vede la natura quale essa è, poeticamente – di quei momenti era fatta l'opera di Elstir. Una delle metafore più frequenti, nelle marine ch'egli aveva con sé in quel momento, era appunto quella che, paragonando l'una all'altro, sopprimeva ogni demarcazione tra la terra e il mare. Era tale confronto, tacitamente e instancabilmente ripetuto in una stessa tela, a introdurre quella multiforme e potente unità [...]²⁸

E più avanti:

Ora, lo sforzo di non rappresentare le cose così come sapeva ch'esse erano, ma secondo le illusioni ottiche di cui consta la nostra prima visione, aveva indotto Elstir a mettere appunto in luce alcune di tali leggi prospettiche, più sorprendenti, allora, perché a svelarle per prima era l'arte. [...]

Lo sforzo compiuto da Elstir per spogliarsi, di fronte alla realtà, di tutte le nozioni della sua intelligenza, era tanto più ammirevole in quanto l'intelligenza di

²⁷ Cfr. I.I. Panaev, *Vospominanie o Belinskij*, in *V.G. Belinskij v vospominanijach sovremennikov*, Moskva, Goslitizdat, 1962, pp. 193-235, a p. 214.

²⁸ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. I, cit., pp. 1011-1012.

quell'uomo che, prima di mettersi a dipingere, si faceva ignorante e tutto dimenticava per onestà (giacché ciò che sappiamo non ci appartiene), era sorretta da una cultura straordinaria.²⁹

Proust riconosce che proprio grazie al metodo fondamentale, alla 'metafora' di Elstir, si è innamorato di quegli impercettibili, o a malapena percettibili, spostamenti di volume, di quelle trasformazioni di corpi liquidi, iridescenze cromatiche. La 'metafora' di Elstir la trovava nelle cose più comuni, nella 'vita profonda' di una 'natura morta'.

Queste osservazioni sono estremamente istruttive. Per liberare le potenzialità creative è necessario diventare ignoranti, sciocchi, staccarsi da tutto ciò che la ragione introduce nella percezione originaria. L'artista deve saper guardare il mondo con occhi semplici, come se lo vedesse per la prima volta. Le modificazioni razionali che la mente apporta alle nostre percezioni iniziali sono molto preziose e necessarie all'attività scientifica e a quella pratica, senza di esse non potremmo muovere nemmeno un passo avanti nella conoscenza analitica del mondo; nell'arte, invece, oltre a non essere necessarie, spesso, al contrario, sono solo dannose. Ecco alcuni esempi lampanti. Un adulto, un essere raziocinante, con un elevato livello intellettuale, legge Cooper, Walter Scott, Dumas, Jules Verne, Pierre Benoit, al cinema va a vedere *Il ladro di Bagdad*,³⁰ all'opera ascolta e guarda *Sadko* oppure *La leggenda dell'invisibile città di Kitež*,³¹ al Teatro d'Arte *L'uccello azzurro*,³² e non è per niente offeso dal fatto che, in sostanza, queste opere d'arte lo facciano ritornare a un'età fanciullesca, lo costringano a credere al meraviglioso, all'inverosimile. Al contrario, si abbandona con gioia a queste sue ingenuie condizioni, desidera che lo conquistino, lo sottomettano, soffoca in sé la voce della ragione che, impassibile e inesorabile, gli suggerisce che sta prestando fede a una storia immaginaria e impossibile. In che modo l'arte trasforma una persona intelligente in un folle, un adulto in un bambino? Essa mette a tacere la ragione, costringe a credere alla forza delle sue impressioni più primitive e immediate. Tuttavia, non appena nello spettatore o nel lettore la mente inizia a lavorare, tutto il fascino, tutta la forza del sentimento estetico scompaiono. Spesso le persone più razionali sono le più ottuse e insensibili in ambito artistico.

Quanto detto si riferisce non solo alle opere in cui prevale l'elemento fantastico, ma all'arte nella sua interezza. Non si può credere all'arte se non si diventa un po' sciocchi, ignoranti per un po', se non si ammettono le cose più inverosimili. Qualsiasi metafora, epiteto, procedimento artistico, qualsiasi caratterizzazione portata ai suoi estremi, qualsiasi descrizione tipica, situazione, iperbole, costruzione dell'intreccio, dal punto di vista della ragione cela in sé l'inverosimiglianza. Non potevano e non possono esistere nella realtà né *Il Vij*, né gli accadimenti del *Naso*, né *La donna di picche*, né il Grande inquisitore, né Pljuškin, né Chlestakov,³³ nessuno ha mai visto l'armata a cavallo di Babel' o *L'anno nudo* secondo Pil'njak. Un fiume non può giocare, né il mare ridere, i demoni

29 *Ivi*, pp. 1015, 1017.

30 *The Thief of Bagdad* (1924), film muto americano diretto da Raoul Walsh.

31 *Sadko* (1897) e *La leggenda dell'invisibile città di Kitež e della fanciulla Fevronija* (*Skazanie o nevidimom grade Kiteže i deve Fevronii*, 1907) sono due opere di Nikolaj Rimskij-Korsakov.

32 *L'Oiseau bleu*, opera teatrale di Maurice Maeterlinck, fu messa in scena per la prima volta nel 1908 al Teatro d'Arte di Mosca per la regia di Konstantin Stanislavskij.

33 Personaggi, rispettivamente, delle *Anime morte* e dell'*Ispettore generale* di Nikolaj Gogol'.

rincorrersi a sciami nella tormenta,³⁴ brandelli di vesti animarsi e l'acero sedersi davanti al fuoco del tramonto.³⁵ Nulla di tutto ciò è mai esistito, né avrebbe potuto esistere. «Mi scioglierò in lacrime per delle fantasie».³⁶ Ma non si può sciogliersi in lacrime per delle fantasie se non ci si crede almeno per un istante, se non si ritorna bambini, se non si diventa ignoranti e folli. L'arte ci costringe a credere nelle fantasie, a mettere da parte la ragione. La nostra coscienza si attiva là dove nella vita affiorano dissonanze percettibili; segnalando, ne esige l'eliminazione. L'arte è meravigliosa perché ci libera da questa sensazione di disarmonia, a cui è sempre legata l'attività razionale. Ristabilisce quell'equilibrio, certamente relativo, tra noi e l'ambiente, che solitamente nell'attività razionale viene meno. *Il contenuto del sentimento estetico consiste soprattutto in questa sensazione di ripristino dell'equilibrio, benché con essa non si esaurisca.* Nell'arte tutto si basa sulla finzione, come nel gioco. E, come nel gioco, nell'arte bisogna credere a tutto ciò che è immaginario, per essere pienamente appagati. Eliminando dalle nostre percezioni tutto ciò che vi è di più razionale, l'arte ci costringe a percepire ciò che è immaginario come reale.

L'effetto prodotto dalle opere d'arte non si limita a noi stessi. Elstir, che tra l'altro è un artista fittizio, grazie alla sua metafora ignorante ha scoperto nuove leggi della prospettiva, ha insegnato a trovare il bello in ciò che ci circonda là dove nessuno prima di lui l'aveva notato. Perché il metodo ingenuo, insensato dell'artista porta a dei risultati di così grande valore? La ragione livella sempre, generalizza, escludendo tutto ciò che è marcatamente individuale. Ciò riguarda innanzitutto la scienza. I concetti di cui disponiamo in ambito scientifico comprendono solamente segni e proprietà generali, generano in noi idee schematiche. La lingua della scienza è astratta, e non può essere diversamente. Rettificando le nostre percezioni, la ragione le priva della loro concreta corporeità, dell'originalità dei colori e delle tinte. Ma anche nell'attività razionale usuale, non scientifica, siamo obbligati di continuo a rinunciare alle sensazioni più immediate e originali. L'arte, al contrario, cerca la manifestazione di ciò che è generale, di ciò che è tipico, solo nel concreto, nell'originale, nell'irripetibile. L'astratto è la morte, per l'arte. Il mondo dell'artista è un mondo corporeo, sta tutto negli odori, nei colori, nelle tinte, in ciò che è tangibile, nei suoni. E quanto più l'artista riesce ad *abbandonarsi* alla forza delle sue percezioni immediate, tanto minori sono le modificazioni da lui operate tramite le categorie razionali generali, astratte, tanto più concreta e originale è la rappresentazione che egli riesce a dare del mondo. Nelle nostre immagini del mondo generiche, usuali, corrette dalla ragione, spesso si oscura, sfugge ciò che vi è di più originale, caratteristico, distintivo e concreto. C'è bisogno di un occhio particolare, dell'orecchio dell'artista per svelare queste proprietà e qualità. Esse si trovano con maggiore facilità e frequenza nelle percezioni più immediate. Ecco perché le illusioni ottiche, acustiche, di nessuna utilità nella pratica quotidiana, nell'arte spesso portano a scoperte, a visioni del mondo oltremodo vivaci e seducenti per la loro concretezza. I violenti alterchi e le urla che lo scrittore udiva nel rotolio della carrozza sono in grado di fornire un'immagine straordinariamente viva ed eloquente.

34 Riferimento a un verso della lirica *I demoni* (*Besy*, 1830) di Aleksandr Puškin.

35 Riferimento a un verso della poesia di Sergej Esenin *Confessioni di un teppista* (*Ispoved' chuligana*, 1920).

36 Verso della poesia *Elegia* (*Elegija*, 1830) di Aleksandr Puškin.

Qualcuno potrebbe affermare che un tale metodo sia esclusivamente soggettivo. In effetti, esso può risultare tale qualora l'artista concentri l'attenzione solo sulle proprie impressioni e non sulle persone, non sulle cose che esistono indipendentemente da lui. Ma non sarà soggettivo se l'artista *si abbandona* al mondo, se egli, per esprimersi in modo filosofico, riproduce la cosa in sé e non la cosa per noi. Abbandonandosi al flusso delle proprie percezioni originarie, irrazionali, reincarnandosi, l'artista fonde per così dire il proprio 'io' in queste percezioni, ma non lo fa per fuggire da se stesso, bensì per impadronirsi del mondo così come esso è di per sé, nelle sue forme più belle e vitali. Questo metodo, quindi, può esser anche quello più oggettivo. Tutto dipende dal punto di vista dell'artista, dal fatto se egli fissi l'attenzione sui propri stati d'animo, sentimenti e pensieri, o se questa attenzione si concentri invece sulla realtà.

Dunque, le nostre percezioni artistiche, estetiche, sono tanto più vicine alla realtà quanto più libero, quanto meno intenzionale è il modo in cui l'artista le afferra, le raccoglie, le custodisce. A ciò bisogna aggiungere un'altra considerazione: le sensazioni artistiche di un determinato tipo sono tanto più forti, quanto meno sono corrette da sensazioni di altro tipo. Una *pièce* musicale ci procura pieno appagamento solo quando essa esclude le impressioni visive, olfattive, tattili, in una parola – tutte, tranne quelle uditive. Il quadro di un pittore ci sembra tanto più perfetto, quanto più ci permette di abbandonarci alle sole percezioni visive. Anche in questo caso la questione in ambito artistico è diversa rispetto all'ambito scientifico. Nell'attività scientifica e pratica noi correggiamo continuamente e senza accorgercene alcune sensazioni con altre. Facendo ciò ci comportiamo in modo più normale dell'artista. L'artista è più limitato, spesso è sordo a tutte le impressioni della vita, tranne che alle proprie impressioni professionali, se così si possono definire. Ecco perché numerosi artisti sono persone molto unilaterali. In quanto artisti, essi vedono il mondo principalmente attraverso un unico organo di senso, mentre le altre sensazioni vengono repressi, respinte sullo sfondo.

Alle sue origini la creazione artistica è intuitiva. Tuttavia l'artista non deve disdegnare il mondo dell'intelletto. Al contrario, l'essenza e la psicologia della creazione artistica, secondo la nostra concezione, esigono in modo pressante che l'artista possieda un alto livello intellettuale. Il metodo 'ignorante', 'sciocco' di cui abbiamo parlato è possibile solo nel caso in cui l'artista sia dotato non solo di un sottile intuito estetico, ma anche di un intelletto sviluppato. Orientarsi nelle proprie impressioni in generale non è cosa semplice, e in quelle immediate è cento volte più difficile. L'artista deve essere in grado di trovare, capire, sviluppare in profondità il proprio metodo fondamentale, la propria particolare visione della vita. Senza un'enorme, tenace e complessa attività della mente, senza la conoscenza della storia dell'arte, dei suoi predecessori, un artista non può concepire in modo adeguato nemmeno il proprio metodo. Per seguirlo dev'essere psicologo; per trovare fra le proprie percezioni quelle più valide, per purificarle, condensarle, bisogna essere un acuto analista. Il metodo più ignorante è allo stesso tempo anche il più intellettuale.

Al processo di percezione e di raccolta del materiale grezzo segue l'elaborazione e il modellamento. Qui il livello intellettuale dell'artista ha sempre un ruolo decisivo. L'osatura dell'intreccio, il modellamento del materiale in parola, suoni, colori, linee e pro-

porzioni, il mascheramento dei principali artifici: tutto ciò esige un enorme sforzo intellettuale. E c'è molto di vero nell'affermazione secondo cui il lavoro dello scrittore è in grandissima misura un pesante lavoro di muscoli. Ma, oltre a questo, l'artista dev'essere all'altezza delle idee politiche, morali, scientifiche della propria epoca. L'eterno deve manifestarsi nella dimensione temporale, ma per fare ciò bisogna conoscere e capire questa dimensione temporale. Nella nostra epoca non si possono scrivere romanzi, poemi, dipingere quadri senza prima definire la propria posizione nei confronti delle lotte rivoluzionarie contemporanee. Chi in questo cerca di ingannare se stesso e i lettori, finirà egli stesso per essere ingannato. Qui il fiuto, l'intuizione, l'istinto da soli non bastano.

IV

Quali conclusioni si possono trarre da tutto quanto è stato detto, per l'arte del nostro tempo?

L'arte ha sempre aspirato e aspira a restituire, ristabilire, a svelare il mondo bello di per sé, a rappresentarlo attraverso le sensazioni più pure e immediate. L'artista sente questa necessità in modo forse più intenso delle altre persone perché, a differenza di queste ultime, si abitua a vedere la natura, gli uomini, come fossero dipinti in un quadro; egli ha a che fare per lo più non con il mondo in quanto tale, bensì con immagini, con rappresentazioni del mondo: il suo lavoro più importante si svolge principalmente su questo materiale. Ma non sempre, non in tutte le epoche l'arte si è adoperata in modo metodico per assolvere il suo fondamentale compito di rivelazione del mondo. Non di rado condizioni sociali particolari l'hanno ostacolata, costringendola a deviare dalle proprie dirette finalità. In particolare, sotto questo profilo la nostra epoca pre-rivoluzionaria è stata particolarmente sfavorevole per l'arte. Nella vita sociale dominavano un estremo individualismo ed egocentrismo, che determinavano anche i principali orientamenti in campo artistico. Essi godevano di tutti i vantaggi, legittimi e illegittimi. Case editrici, riviste, giornali, mecenati e critici erano al servizio dei nostri ultra-individualisti. Li sosteneva la vita filosofica ed estetica dell'Occidente. L'altra corrente artistica, quella che rifletteva gli umori delle classi in ascesa, il proletariato e i contadini, in parte era costretta alla clandestinità, in parte si trovava ancora allo stadio iniziale del proprio sviluppo artistico. Oltre a ciò, l'attenzione degli innovatori era concentrata sulla soluzione di questioni politiche improrogabili. Il gruppo di scrittori migliore, il più sano dal punto di vista sociale, quello che non aveva abbandonato il terreno del realismo, non andava oltre un'astratta rivolta romantica dell'uomo in generale, dell'individuo in generale, presi indipendentemente dall'ambiente sociale; non andava oltre la difesa dei diritti astratti dell'uomo e del cittadino, non andava oltre vaghi, timidi tentativi di trovare una via d'uscita dai vicoli ciechi dell'individualismo. Ci è riuscito soprattutto Gor'kij. In molte sue opere Gor'kij è riuscito a dare espressione artistica ai sentimenti e ai pensieri dell'avanguardia proletaria; un'altra straordinaria pleiade di scrittori russi – Bunin, Kuprin, Leonid Andreev – hanno fallito in questo stesso tentativo. Il movimento populista si trovava in uno stadio di evidente degenerazione. Comunque sia, l'orientamento predominante in letteratura, nella pittura, nella musica era l'individualismo, per di più nelle sue forme estreme: il culto dell'io' nudo, il nietzscheanesimo, il misticismo, il pessimismo. Ciò trovava corrispon-

denza anche nelle scuole di allora: l'impressionismo, il decadentismo, il simbolismo, il futurismo ecc. Accanto alle loro peculiarità, accanto ai loro pregi e difetti, queste scuole possedevano una caratteristica generale: *sostituivano la realtà, la natura, gli uomini e le cose con le loro impressioni su di essi*. Separavano, per così dire, queste impressioni dal mondo, conferivano loro un valore autonomo, indipendente, dimenticando che esse sono importanti, necessarie, indispensabili solo in quanto collegano l'uomo alla vita, in quanto ci danno il mondo. Operando questa sostituzione, gli artisti individualisti si sono privati del loro unico nutrimento. Si sono ritrovati nella condizione di un uomo sofferente di allucinazioni, le cui sensazioni rimandano alla realtà solo molto alla lontana e in modo distorto. Impressioni, immagini, rappresentazioni sono venute a trovarsi in un vuoto, in un nulla oscuro. Ecco perché oltre la cerchia delle proprie percezioni ci fu chi vide il caos, l'abisso, le catastrofi; chi iniziò a cercare 'altre forme di vita', 'altri mondi', dio; chi proclamò il relativismo filosofico ed estetico e l'empirismo (il machismo); chi dichiarò i diritti supremi dell'io' unico e irripetibile; chi lanciò lo slogan 'Carpe diem' – cogli l'attimo; chi trovò il coraggio di dire: «Non c'è più via d'uscita, nel mondo è certa solo la morte». Tutto ciò era espressione del fatto che, avendo affermato le proprie impressioni al posto del mondo, questi artisti avevano perso il mondo. Al suo posto vedevano solo se stessi, erano presi dai propri minuscoli mondi individualistici, soggettivi, ruotavano solo intorno a loro, e su di loro concentravano in modo esclusivo la propria attenzione, raffigurandoli nelle proprie opere. In questa attività artistica soggettiva gli scrittori raggiunsero un'eccelsa raffinatezza, ricercatezza e sensibilità. Non si può che stupirsi, restare ammirati per l'intuito e l'abilità con cui gli artisti del tempo seppero afferrare, mostrare, esprimere i propri stati d'animo più raffinati, fugaci, appena percettibili. Basti pensare ad Aleksandr Blok, Andrej Belyj, Anna Achmatova. I loro successi sono indubbi. Ma sono stati ottenuti a un prezzo straordinariamente alto, a prezzo della perdita del mondo circostante. «Nella mia anima si trovano tesori, e la loro chiave è affidata solo a me» scriveva Blok.³⁷ In *Kotik Letaev* di Andrej Belyj il cosmo è raffigurato nelle sembianze di uno spaventoso titano, decrepito e distruttivo:

Il titano mi incalza. Mi raggiungerà e mi soffocherà. Nell'infanzia aveva impregnato il mio corpo; e io mi ero dilatato per il progressivo prendere: il titano dentro il corpo. Ma, lentamente, superai quel brancicare a tentoni e le linee delle mie 'prese' divennero linee di comprensione; *la comprensione mi fa scudo dal titano; vive tra i deliri delle isole*; i deliri si frantumano in sconnessi; dallo scompiglio di nessi sconvolti nasce per me... il senso. L'interpretazione dei significati, affossò in un'enorme fossa, sotto terra, i miei antichi deliri: su quell'abisso arroventato la terraferma mi difendeva dai deliri; a lungo ancora mi imbattei nell'antica fossa: da lì mi dissodavano diavolerie maligne; e il terrore, in essa, intrecciava nidi; con gli anni crebbe; e tormentò la mia memoria con l'insonnia sordomuta. Ancora oggi mi tormenta.³⁸

È una descrizione molto veritiera. Vi emerge il fondamento psicologico della fuga dalla realtà: il mondo è uno spaventoso titano, è delirio, abisso, scompiglio di nessi. I

³⁷ Verso della lirica *La sconosciuta* (*Neznakomka*, 1906) di Aleksandr Blok.

³⁸ Andrej Belyj, *Kotik Letaev*, trad. di Serena Vitale, Parma-Milano, F.M. Ricci, 1973, p. 149.

concetti riordinatori sono lo scudo, la difesa dal caos. L'«io» è l'unico sostegno saldo, l'unica protezione dal disordine, dalla confusione, dalla follia che ci circondano. Così nasce il rifiuto del mondo a favore della propria isoletta, a favore dell'«io». Nelle immagini del mondo, nelle impressioni, nelle rappresentazioni, nelle idee ci si salva dalla vita viva. Andrej Belyj, tuttavia, è un artista troppo grande e fecondo. La «terraferma» gli sembrava insicura, il mondo lo attirava a sé. Nei momenti migliori della sua coscienza creativa Belyj si rivolge a ciò che gli sta intorno, al mondo; e in esso egli non vede più lo spaventoso titano, ma quell'«incantevole frugoletto» che aveva trovato dentro di sé Zadopjatov. E tuttavia il mondo, come un delirio, incombe sull'artista.

L'atteggiamento generale di Andrej Belyj nei confronti del mondo coincide, in misura maggiore o minore, con quello degli impressionisti, dei simbolisti, dei futuristi. Leonid Andreev percepiva il mondo o come un abisso lugubre e minaccioso, o come una prigione. Anche a Majakovskij esso sembrava un delirio. In Majakovskij l'«io» talora arriva a oscurare completamente il mondo, nel mondo egli vede solo se stesso. L'efficace maniera degli impressionisti, la loro smisurata attenzione per i dettagli, la loro cecità nei confronti del tutto poggiano sulla sostituzione psicologica del mondo con le proprie impressioni.

In pittura lo si vede in modo lampante. Gli uomini, gli alberi, i fiori sono raffigurati non così come esistono di per sé, bensì secondo il capriccio e l'umore dell'artista. In primo piano non c'è il mondo, ma l'artista. In sostanza, sulla tela ci sono macchie, linee, combinazioni di colori, di corpi, di proporzioni, di volumi che non sono mai esistiti e, soprattutto, non possono esistere. La stessa cosa accade anche nell'arte della parola. In un paesaggio noi vediamo e sentiamo non il paesaggio, bensì gli stati d'animo che suscita nell'artista; nei tipi rappresentati non vediamo i tipi stessi, ma, di nuovo, l'artista. Il mondo viene fagocitato senza residui dagli stati d'animo soggettivi dell'uomo. Il mondo non esiste. Il cerchio si chiude. L'equilibrio fra l'artista e il mondo si è infranto. Il mondo, bello di per sé, quello che ci guarda dalle opere di Omero, Puškin, Tolstoj, è andato perduto. L'artista è rimasto solo con se stesso.

A questo rapporto del tutto soggettivo con il mondo corrispondono analoghe definizioni dell'arte. Un'eco di queste concezioni si coglie, tra l'altro, anche nella definizione contemporanea dell'arte diventata di moda in alcuni gruppi, secondo la quale essa organizzerebbe le emozioni. Certamente l'arte in primo luogo organizza le emozioni, ma lo fa in accordo con la viva realtà. Chi dimentica questa importantissima integrazione marxista apre le porte a qualsiasi tipo di sostituzione del mondo con i sentimenti e le impressioni dell'artista.

La nostra arte individualistica prerivoluzionaria conferma ancora una volta una verità a prima vista paradossale: trovare il mondo è molto difficile. Ciò suona oltremodo strano: il mondo dei colori, dei suoni è qui, davanti a noi – noi ne siamo parte, ci siamo dentro. E tuttavia lo si perde di continuo, così come non si percepisce la realtà che ci circonda, quando si è troppo concentrati su se stessi.

La Rivoluzione d'ottobre ha fatto emergere una serie di nuovi artisti dotati di una percezione fresca della realtà, ma finora nemmeno loro, per diverse ragioni, hanno trovato una risposta alla questione dei rapporti tra la nuova arte e il mondo. La ragione principale sta nel fatto che una parte significativa, forse la maggioranza degli artisti contemporanei è impegnata nell'opera di proselitismo e di propaganda delle nuove idee. Ciò

è del tutto naturale e necessario, ma è un fatto che l'arte di propaganda voglia più di quanto veda. Un'altra parte di artisti ha imboccato la via del naturalismo e del realismo ingenuo. In questi anni sono stati scritti e pubblicati moltissimi romanzi, novelle, racconti, poemi, nei quali la descrizione predomina chiaramente sulla rappresentazione artistica. Sono opere di solito dall'intreccio rozzo, a volte addirittura prive di intreccio, in cui gli autori descrivono in modo più o meno coscienzioso, con toni addirittura vivaci, ma più spesso stereotipati, la guerra civile in città e in campagna, la fame, lo sfacelo, la riedificazione economica e culturale, i rapporti tra uomo e donna, i commissari, gli uomini del passato,³⁹ gli appartenenti alla Guardia Bianca ecc. Anche la passione per il *byt*, per la vita quotidiana, rispondeva alle reali necessità del tempo; bisognava innanzitutto raccogliere nuovo materiale, annotare subito, in fretta quello che era accaduto negli anni della lotta rivoluzionaria. Per giunta, i nostri giovani artisti avevano un'idea piuttosto primitiva dei compiti dell'arte, e gli editori, i redattori e i critici li rafforzavano in questa convinzione. Senza dubbio, la descrizione del *byt* ha avvicinato l'artista al mondo, ha favorito l'uscita dell'arte dalle nicchie e dai labirinti dell'individualismo; tuttavia la limitatezza e la mediocrità della scrittura del quotidiano sono del tutto evidenti. Lo scrittore del quotidiano scivola sulla superficie dei fenomeni senza sforzarsi di penetrare nella loro essenza, e non è quindi in grado di trasmettere le proprie originali scoperte, le proprie intuizioni sul mondo. Il descrittore del quotidiano, il naturalista vede spesso molto distintamente l'oggetto, l'uomo, ma nella sua opera essi non vivono di vita propria, sono essenzialmente morti, immobili. Dietro l'immagine esteriore non c'è 'anima', non c'è sostanza. Le opere sulla quotidianità non svelano nulla, in esse tutto viene reso in una forma inerte, non vi è dinamica, divenire, sviluppo, azione, dietro al particolare non si percepisce il tutto, non c'è generalizzazione, non ci sono nemmeno autentiche emozioni estetiche.

Probabilmente non c'è bisogno di dimostrare che la nostra arte degli ultimi anni non si è limitata né alla sola propaganda, né alla sola descrizione della vita quotidiana. Già nelle opere di propaganda a volte si incontrano brani, singole parti di autentico pregio artistico. Allo stesso modo, nelle novelle e nei romanzi sul *byt* la mera descrizione si alterna alla rappresentazione artistica. Infine, in tutta una serie di scrittori la quotidianità rappresenta soltanto la cornice di un quadro d'indubbio valore artistico. Malgrado la loro grande attenzione per il quotidiano, difficilmente Gor'kij, Prišvin, A. Tolstoj, Babel', Boris Pil'njak, Leonov, Vsevolod Ivanov, K. Fedin, Sejfullina, Artëm Veselyj, N. Tichonov, Sel'vinskij, Kazin ecc. possono essere definiti scrittori del *byt*, poiché ciascuno di essi ha la propria 'metafora' fondamentale, il proprio metodo. Nel contempo, in arte essi sono dei materialisti; nelle loro opere a volte non è difficile percepire il mondo che vive una vita propria, indipendente dall'artista e dai suoi umori individuali. L'arte contemporanea sovietica in genere ha una particolare predilezione per le cose, il loro colore, il loro odore. Essa le percepisce sia con l'olfatto che col tatto e sa rappresentarle in modo vivido ed espressivo. La nostra arte è biologica e fisiologica, e per alcuni persino zoologica. I nostri artisti sentono la 'carne' del mondo, la sua materia. Le cose, gli oggetti, le persone, gli eventi nelle loro opere spesso allietano il lettore e lo spettatore. Questo amore

³⁹ Nell'originale *byšie ljudi*: con questo termine convenzionale il nuovo corso indicava gli appartenenti alle classi aristocratiche e borghesi del passato regime politico-sociale.

per la materia, per la carne delle cose può essere un po' rozzo, persino sospetto, quando è pronto a dichiarare guerra a tutto ciò che è ideologico, psichico, intellettuale; vi traspare già il piccolo borghese della nuova epoca, anche lui a suo modo legato solo al materiale, e sprezzante dei valori spirituali; ma, in generale, si tratta di una sana, normale reazione contro i precedenti tentativi di scoprire mondi ultraterreni, l'elemento divino; contro la negromanzia nell'arte, contro lo psicologismo ultra-raffinato. È anche vero che da noi ci sono molte opere chiaramente tendenziose, aride, pretestuose, razionalistiche, non convincenti, inespressive ed esangui, che i nostri 'committenti sociali', redattori, editori, critici sono spesso artisticamente incompetenti, ottusi, angosciosamente privi di gusto; da noi spesso si cerca lo spirito rivoluzionario lì dove non ce n'è la minima traccia, e si abbocca così all'amo di furbacchioni d'ogni genere; mentre non ci si accorge del vero spirito rivoluzionario, poiché ciò che è autentico quasi sempre non dà nell'occhio. Ma per fortuna nell'arte contemporanea tutti questi fenomeni negativi non prevalgono.

Comunque sia, l'arte postrivoluzionaria si è lasciata alle spalle il vecchio individualismo e il rapporto troppo personale con la realtà, le si è avvicinata, desidera vederla, a volte anche la vede, e tuttavia non ha ancora trovato questa realtà in maniera adeguata, e la questione del rapporto dell'artista con il mondo non solo non è ancora stata risolta, ma non è nemmeno stata posta per davvero. Oltre alla descrizione del quotidiano, alla maniera puramente descrittiva, oltre alla gretta tendenziosità, all'immatunità, su di noi grava ancora il retaggio delle vecchie scuole e correnti individualistiche. Alcuni imitano Dostoevskij, scrittore geniale, nel quale tuttavia il mondo è sfigurato e fagocitato da una sensibilità morbosa; altri sono contagiati dal simbolismo di L. Andreev; alcuni ripetono cose dette e ridette dai futuristi, altri ancora seguono le orme di Gor'kij e Bunin, cioè traggono ispirazione non dalla vita, ma dalla letteratura. Attraverso tutte queste imitazioni fa capolino uno stile proprio, un'originale percezione del mondo, autenticità, grande energia creativa, ma molto si compie in modo più istintivo che cosciente, alternandosi a ciò che resta dei vecchi abiti psicologici.

Ma è ora che la questione dei rapporti dell'artista con il mondo sia posta in tutta la sua ampiezza e profondità. La nostra arte oggi è a un bivio. Abbiamo discusso molto dei compagni di strada, dell'egemonia del proletariato in letteratura, della rivoluzione culturale, dell'arroganza comunista e delle deviazioni, ma si è trattato di discussioni molto astratte, mentre le questioni metodologiche, quelle che concernono la psicologia dell'opera artistica, i nuovi modi di elaborazione del materiale e i rapporti con esso, ieri come oggi non vengono perlopiù toccate. Nei nostri ambienti artistici si osservano disaccordo e insoddisfazione. In larga misura ciò deriva dal fatto che non ci occupiamo delle cose di cui dovremmo occuparci. Invece che pane, ci diamo l'un l'altro pietre. Ci accalchiamo in circoli e gruppi, politichiamo, pronunciamo proclami e dichiarazioni. A questa corsa sul posto contribuiscono spesso anche le pretese ignoranti e troppo 'pratiche' avanzate nei confronti dell'arte. È davvero ora di capire che la vera arte rivoluzionaria, l'arte proletaria non consiste nel gridare slogan d'attualità, nel descrivere i baldi membri del *komsomol* che marciano con passo fiero, nel riprodurre con precisione fotografica le riunioni in cui commissari del popolo e amministratori pieni di abnegazione 'si fanno in quattro' e sacrificano la propria vita alla scrivania, né nel gabbare furbescamente il GLAVLIT,⁴⁰ i

40 Acronimo per Glavnoe upravlenie po delam literatury i izdatel'stv (Direzione generale per gli affari letterari)

redattori, ma piuttosto nel far sentire al lettore che alla base dell'opera c'è una dominante emozionale davvero nuova, davvero rivoluzionaria, un nuovo materiale, nuove scoperte.

Di che cosa ha bisogno, per raggiungere questo, l'arte del nostro tempo?

Ha bisogno innanzitutto di comprendere, sia con l'istinto che con la coscienza, che la questione principale, la questione di tutte le questioni consiste ora nel rapporto dell'artista col mondo. L'artista deve rompere definitivamente con il metodo secondo il quale al posto della realtà egli ci dà le proprie impressioni sulla realtà. Nella sua opera il mondo deve comparire com'è di per sé, affinché il bello e il brutto, ciò che è piacevole e ciò che è detestabile, l'allegria e la tristezza ci sembrino tali non perché così vuole l'artista, ma perché tutto ciò è contenuto, esiste nella vita viva.

Ci chiederanno in che modo si possa ottenere tutto questo. L'opera d'arte prende infatti forma dalle nostre percezioni personali, noi non possiamo uscire dai loro confini; inoltre, l'artista introduce inevitabilmente in queste percezioni le proprie sensazioni: amore, odio, felicità, dolore, tutta la complessa gamma di sentimenti, stati d'animo e pensieri, intimamente uniti e puri. Finora nessuno ha visto il mondo senza percepirlo e sentirlo di persona. Tutto ciò è indiscutibile, ma non ne consegue affatto che le nostre percezioni debbano mettere in secondo piano il mondo. Nella vera arte è come se il mondo e la realtà assorbissero le percezioni e gli stati d'animo individuali, li rendessero impercettibili, è come se li lasciassero trasparire attraverso un vetro nitido. Ciò si ottiene con l'aiuto di una particolare condizione psicologica, grazie alla quale l'uomo si abbandona con gioia al mondo, crede in esso e lo apprezza, ma non concentra l'attenzione sulle proprie emozioni. Quando l'artista si reincarna, introduce anche nella sua opera una particolare sensazione, la sensazione della *datità*, della suità del mondo, che esiste indipendentemente da noi, indipendentemente dalle nostre condizioni soggettive. Nelle tonalità di ciò che viene rappresentato c'è un'enorme, gigantesca differenza tra l'artista che concentra su di sé tutta la propria attenzione e l'attenzione del lettore o dello spettatore, e l'artista che invece orienta questa attenzione sulla realtà a lui esterna. Nel primo caso percepiamo l'opera con la sensazione che l'artista rappresenti se stesso, nel secondo, che egli rappresenti il mondo. Non si tratta, dunque, del fatto che l'artista, come qualsiasi altra persona, sia limitato dalla sfera delle proprie percezioni personali – non potrebbe essere altrimenti – ma del fatto se egli sia in grado di suscitare in noi quella particolare sensazione, quel particolare sentimento della *datità*, della suità del mondo, che esiste indipendentemente dalle percezioni dell'artista. Per ottenerlo bisogna rappresentare le cose, i fatti e le persone innanzitutto nella loro dipendenza gli uni dagli altri, e non solo dal nostro 'io', bisogna cioè essere dialettici. Bisogna che oltre le percezioni si senta il mondo. Suscitare tale sentimento è incredibilmente difficile. Si può affermare senza tema di esagerare che la maggior parte dei nostri giovani artisti non sospetti nemmeno quanto sia difficile e quanto sia necessario per convincere il lettore della *datità* del mondo. È proprio perché manca questa consapevolezza che da noi regna una grandissima confusione in campo artistico. Gli scrittori realisti, gli scrittori che per tutte le loro doti sono estranei al metodo individualista, utilizzano di continuo questo metodo, ossia mettono se stessi

ed editoriali), l'organo sovietico nato nel 1922 con compiti di gestione e controllo di tutta la produzione artistica.

al posto del mondo; gli artisti interamente permeati di individualismo, di impressionismo, figurano come artisti proletari, rivoluzionari ecc. Bisogna mettere ogni cosa al suo posto. Il criterio per differenziare gli artisti deve considerare se la loro opera dia o meno l'impressione dell'autonoma datità del mondo e degli uomini. I primi si ritroveranno allora in uno schieramento artistico, e i secondi nell'altro. L'artista si autodeterminerà in modo più chiaro; troverà se stesso. Anche i procedimenti e i metodi artistici, le forme e lo stile si definiranno in modo più preciso.

Il vero artista realista deve saper portare nella sua opera il particolare sentimento dell'autonoma datità del mondo. Il metodo individualistico non si distrugge attraverso una scrupolosa descrizione del mondo, ma solo se l'artista è in grado di suscitare in noi e in se stesso questo sentimento, se, oltre la sfera delle nostre sensazioni e impressioni, riusciremo a percepire la realtà. Noi siamo per un realismo di questo tipo. Non è la coscienza che deve determinare l'essere, bensì l'essere la coscienza. Nella nostra epoca l'equilibrio tra l'artista e l'ambiente consiste evidentemente nel coniugare un'acuta percezione individuale della vita con il sentimento della solida datità del mondo. Il mondo ai nostri occhi deve vivere nelle opere d'arte una vita particolare, una vita propria ad esso soltanto, deve avere una propria anima, una propria essenza, un proprio corpo, distaccarsi dalle nostre condizioni personali. Al giorno d'oggi veniamo costantemente ingannati. Invece del mondo gli artisti ci danno le loro impressioni sul mondo, i loro microcosmi soggettivi, dietro ai quali non sentiamo una realtà indipendente, mentre noi non è di quei piccoli mondi che abbiamo bisogno, ma di tutto l'universo. In questi piccoli mondi si soffoca, attraverso di essi il mondo vero traspare a malapena, a volte non lo si vede affatto. Noi invece abbiamo bisogno di vederlo bene, con chiarezza, per modificarlo, per gestirlo in conformità con la nostra volontà collettiva. Il mondo è grande e pieno di gioie. In esso la nuova classe si sente bene, si sente piena di forza. I suoi artisti non hanno affatto necessità di ritirarsi in se stessi. Da noi si parla e si scrive molto della nuova coscienza collettivistica, ma questa coscienza deve iniziare la propria contrapposizione all'individualismo del passato dal sentimento univoco che oltre la soglia delle nostre sensazioni e impressioni il mondo è dato – in modo saldo e durevole. Il legame con la vita, con le persone, la consapevolezza che siamo parte di un grande tutto, scaturisce innanzitutto da questo sentimento fondamentale. È proprio la sensazione di solida datità del mondo che molto spesso ci manca. Quando leggo molte opere di talento di Gor'kij, Pil'njak, Babel', Leonov, Vsevolod Ivanov, Majakovskij, Pasternak, Tichonov, Kazin, a volte non sono affatto certo che dietro le percezioni di questi scrittori esista un mondo saldamente indipendente. Le loro opere mi convincono solo dell'autenticità delle impressioni personali; tutto il resto, a volte, è discutibile. Il mondo indipendente da noi mi sembra problematico, vacillante, sfuocato, c'è e non c'è, scivola via da sotto i piedi, spruzzato dalle onde degli stati d'animo individuali degli autori e dei personaggi. Lo guardo ora con gli occhi di Andrej, ora con gli occhi di Natal'ja, ora con gli occhi di Pëtr,⁴¹ e invece vorrei vedere com'è di per sé, vorrei essere convinto del suo valore saldo e indiscutibile. M. Gor'kij dice apertamente che in natura non vi è alcuna bellezza, che l'ha inventata l'uomo; ma se non c'è, allora cos'è la realtà? Personalmente io credo nella solidità del mondo, nell'au-

41 Andrej Bolkoniskij, Natal'ja e Pëtr Rostov, personaggi di *Guerra e pace*.

tonomia della sua armonia e della sua bellezza. È l'esperienza pratica a convincermi. E io voglio che anche l'artista mi convinca di ciò, che mi sveli la solida datità del mondo.

Nelle opere d'arte questo si ottiene innanzitutto con la presenza di una dominante emozionale appropriata, di un sentimento generale indistinto che non si lascia smembrare dal ragionamento logico, ma che è indiscutibile. Senza non c'è trucco, non c'è ricchezza di tinte descrittive che possano dare allo spettatore, all'ascoltatore, al lettore il senso della datità del mondo.

Ancora più lontani da questo sono gli scrittori della vita quotidiana, i descrittori, nel cui gruppo va annoverata la stragrande maggioranza degli scrittori proletari. In sostanza, essi non sono dei materialisti che riconoscono l'esistenza della cosa in sé, diversa dalla cosa per noi, ma dei semplici empiristi. Essi non cercano di spezzare la cortecchia delle proprie sensazioni, sono dei realisti, ma dei realisti primitivi, ingenui. Non sanno che l'arte inizia dalla rimozione dei veli, dal denudamento delle cose, da una particolare visione del mondo. Essi riproducono coscienziosamente le proprie sensazioni e idee, mentre invece tutto sta nel trovare in quella massa di sensazioni quelle più vive, originali, profonde, immediate, integre, quelle che avvicinano a noi il mondo nella sua potente bellezza e ricchezza, che ce lo svelano da prospettive inconsuete. Queste impressioni estetiche così acute, possenti, brillanti e vicine al mondo, artistiche, e dunque colme di gioia, vivono in ognuno di noi, ma le occupazioni quotidiane le ottendono, le spingono oltre la soglia della nostra coscienza. Recuperarle è molto difficile, non vi si riesce spesso, ma è su quelle sensazioni che si basa l'arte, esse ne costituiscono il materiale più prezioso. Da noi, invece, spesso non si attinge a questo materiale. Il materiale di cui si serve l'artista contemporaneo spesso è povero di contenuti, noioso, grigio, razionale, grezzo – si butta tutto nel mucchio, invece di scegliere quei rari granelli d'oro, quelle chicche che sole in arte costringono un'opera a brillare, che sole le conferiscono un sapore. Dimenticate per un momento la storia, vissuta da Bolkonkij, della quercia spoglia, solitaria, poi rinverditasi, e decine di pagine perderanno il loro fascino principale, diventeranno noiose, inutili, prive di senso. Queste 'querce' sono in ognuno di noi, queste 'querce' devono essere trovate dall'artista. Di solito sono proprio tali percezioni le più spontanee, quelle meno corrette dalla nostra attività razionale, le più ignoranti, le più sciocche. Meglio di qualsiasi altra cosa esse avvicinano a noi la realtà, attraverso di esse si manifesta più facilmente la metafora fondamentale dell'artista – sono le più materiali. E sono anche quelle che permettono all'artista di vedere ciò che gli altri non vedono.

In una parola, si tratta del nuovo materiale destinato all'artista, materiale che nella nostra epoca è per lo più trascurato.

Tra l'artista e il mondo bisogna trovare la giusta correlazione, il giusto equilibrio. Si tratta di un segreto che era noto a Puškin. Il mondo di Puškin ancora oggi ci colpisce per la sua *armonica suità*. E questo succede perché sembra tra Puškin e la realtà non esserci nulla di estraneo, nulla che possa nasconderla e oscurarla. Le sue opere trasmettono una sensazione di solida datità del mondo, quel mondo che sta oltre la sfera delle impressioni dell'artista. Non solo: Puškin conosceva il segreto dei granelli d'oro, riteneva che il valore e il senso dell'arte risiedessero in quelle meravigliose visioni del mondo. Puškin riusciva a trovare questo equilibrio solo dopo tormentose ricerche, ma lo trovava. Osserviamo la stessa cosa in Omero e, seppure in misura minore, in Tolstoj. Ma non possiamo fermarci

ai classici. Il nostro rapporto con il mondo è di gran lunga più dinamico che non quello di Omero o di Puškin. Non possiamo mettere nel dimenticatoio neppure l'efficace maniera degli impressionisti, né le felici acquisizioni dei futuristi; dal nostro punto di vista il rapporto di Puškin e di Omero con la realtà ha bisogno di essere modificato e integrato, ma c'è una cosa che bisogna prendere senza riserve: il sentimento della solida suità del mondo e il fatto che l'artista la colga in particolari visioni estetiche. Più nel dettaglio, l'arte moderna, rispetto a Puškin, a Lermontov, a Tolstoj, deve prestare un'attenzione di gran lunga maggiore alla vita sociopolitica. Ma anche qui il materiale necessario va ricercato in direzioni un po' diverse rispetto a quanto è stato fatto finora. L'artista sovietico contemporaneo spesso si ispira o tenta di ispirarsi a formule pronte, a slogan, oppure rappresenta quello che è visibile sulla superficie della vita sociale. In una certa misura ciò è necessario e legittimo, però non si deve mai dimenticare che per la vera arte è molto più importante quello che si nasconde dietro il visibile, dietro i semplici fatti – mutamenti sociali impercettibili, sentimenti e intenzioni che germinano nell'intimo dell'essere umano, nuove esperienze, abitudini, istinti che maturano inconsciamente. Della costruzione di officine, fabbriche, centrali elettriche si può scrivere in diverse maniere. Da noi spesso non si va oltre la descrizione della quotidianità. Quanto più immediato, quanto più intuitivo sarà l'approccio dell'artista alla vita che lo circonda, tanto più profondamente egli riuscirà a penetrarvi, tanto meglio ce la svelerà.

Spesso, e non senza ragione, da noi ci si lamenta del fatto che l'arte si è distaccata dalla vita. In effetti, è come se l'arte contemporanea, sia quella proletaria che quella dei compagni di strada, si fosse dimenticata di due 'cose': il lavoro e il lavoratore. È un fatto strano: nella repubblica dei Soviet succede, con nostra vergogna e rincrescimento, di dover ricordare agli artisti, ripetutamente e inutilmente, il lavoro e il lavoratore. Sì, siamo ancora a questo. Non sarei in grado di nominare nemmeno un'opera letteraria significativa, in cui al lettore faccia sentire tutta la necessità, tutta la forza vivificante del lavoro con la falce, con la sega, col martello, alle macchine, così come ce l'hanno presentato Tolstoj (la falciatura del fieno a opera dei contadini e di Lëvin ecc.)⁴² e G.I. Uspenskij, non c'è neppure una figura di lavoratore medio che sia viva, imponente, che assomigli, ad esempio, al Michail Ivanovič di Uspenskij. E dire che la nostra giovane generazione di artisti è formata principalmente da gente forte e piena di salute. Persone che hanno visto molto nella vita – in cinque, dieci anni hanno vissuto quello che non hanno vissuto intere generazioni. Non solo sono legati al popolo lavoratore, ma fanno parte essi stessi di quel popolo. Hanno un sangue ardente e denso, una salute invidiabile, muscoli elastici, un ottimo appetito, voci sonore e squillanti, e sono agitati da mille desideri e speranze. Sono avidi di imparare, non considerano il proprio singolo 'io' come il centro dell'universo, sono abituati ad agire, a lavorare insieme agli altri. Hanno libero accesso alle fabbriche, alle officine, alle associazioni, ai quartieri e ai sobborghi operai. E, dunque, dove sta il problema? Perché così spesso rimasticano cose già scritte da altri, perché la loro attenzione è concentrata su capi e commissari, su problemi di natura sessuale, su irreprensibili e noiosi panegirici? Le ragioni sono molte. Una di queste è rappresentata dal fatto che essi non vogliono guardare nei più intimi recessi dell'arte, vogliono nutrirsi di ciò che sta

42 Scena del romanzo *Anna Karenina*.

in superficie, e non di ciò che giace in profondità, vogliono creare nell'alambicco omini pronti all'uso, *homunculi*, vogliono accontentarsi di impressioni aride, razionali. Un tale approccio è più facile, ma anche più inglorioso, è più tranquillo, ma anche più meschino: il futuro implacabile ridurrà in briciole una letteratura del genere. Bisogna rivolgersi alle viscere, alle origini della vita sociale, alle proprie percezioni immediate, quelle più primitive e integre. Stiamo parlando del nuovo materiale artistico. Occorre rinnovarlo. Dal punto di vista delle tematiche, attualmente siamo carenti, nonostante la crescente maestria degli artisti sovietici, nonostante il fatto che ogni anno appaiano decine, centinaia di nuovi scrittori, pittori, musicisti. Non bisogna assolutamente nascondere questo fatto. Ora abbiamo bisogno come non mai di arricchirci, prima di tutto dal punto di vista tematico. L'artista contemporaneo deve raccontarci del mondo pieno di inesauribile vita, dell'universo bello di per se stesso, delle sue grandiose, creative, ardenti forze. Deve darci l'uomo con tutti i suoi comportamenti, consci e inconsci. Quest'uomo deve lavorare, faticare, trasformare il mondo, inciampare, cadere, rialzarsi, mangiare con appetito, ridere di cuore, avere le proprie stranezze e i propri difetti, a volte anche terribili, ma non deve camminare davanti a noi come un soldatino meccanico, non deve pronunciare discorsi da benpensante, imparati a memoria. Abbiamo bisogno del mondo con tutte le sue 'interiora', con tutti i suoi colori, un mondo coperto di nero sangue viscoso, un mondo brillante e vivo, che ci infonda paura e gioia...

...Ci chiederanno: e per quanto riguarda le questioni della forma, dello stile? È un problema molto importante. Ma la questione della nuova forma non si può risolvere senza aver risolto quella del nuovo materiale artistico, ossia, secondo la nostra impostazione, la questione dei rapporti fra il mondo dell'artista e il mondo della realtà. La ricerca di forme nuove deve iniziare con la ricerca di nuovo materiale, poiché un materiale nuovo fornisce anche nuove forme. Questo è indubbio. L'insoddisfazione per le forme precedenti, la ricerca di nuove possibilità formali dà i suoi frutti solo quando l'artista dispone di un materiale nuovo. Altrimenti questi tentativi degenerano in vuoti espedienti, in gioco, in divertimento, in trucchi, in ricercati ma sterili giochi di prestigio, in una presa in giro di se stessi e del lettore. Di simili infruttuosi tentativi da noi ce n'è a bizzeffe. Questo da un lato. Ma c'è anche un altro lato. Se tra l'artista e il mondo l'equilibrio è violato, se esso viene meno, allora verrà infranto anche l'equilibrio tra la forma e il contenuto. È proprio quello che succede da noi. Il malcontento per le forme del passato si spiega con il fatto che l'artista, inconsciamente e consciamente, sente che è necessario un nuovo rapporto con il mondo, ma poiché questo obiettivo non è stato ancora posto chiaramente, finora non siamo riusciti a trovare l'equilibrio tra forma e contenuto. Questo equilibrio sarà raggiunto nella misura in cui l'artista troverà l'equilibrio fra se stesso e il mondo. Ai nostri giorni ottenere questo equilibrio significa dare al lettore un mondo estetico, e non le proprie impressioni su di esso. Quindi è del tutto evidente che per l'arte rivoluzionaria, proletaria, risulterà appropriata qualsiasi forma che ci avvicini alla vita e ci allontani dal soggettivismo dell'artista, qualsiasi stile, intreccio, procedimento, metodo che ci aiuti a vedere il mondo in modo particolare, indipendentemente da quello che noi ci mettiamo dentro. Bisogna cominciare dal materiale.

La rappresentazione artistica è tanto più perfetta, quanto meno vi si percepisce la forma e quanto più vi si sente la vita stessa. Questa è un'arte molto grande, è l'arte più

difficile, ma è l'unica conclusione che si può trarre da quanto abbiamo detto. Tutto ciò non va affatto confuso con quell'impotenza e quell'incompetenza formale che vediamo spesso ai nostri giorni, non va confuso per il semplice motivo che attraverso questa impotenza si palesano, si svelano con particolare evidenza le goffe velleità formali dell'autore, cosicché il lettore nell'opera dell'artista vede distintamente soprattutto il procedimento, ossia proprio quello che non deve vedere e notare. L'artista deve nascondere il proprio metodo, il proprio procedimento con cura, senza lasciarne traccia. Oggi è difficile dire quali nuove forme troverà infine la nostra arte, ma alcuni fatti in quest'ambito richiamano involontariamente l'attenzione su di sé. Uno dei migliori artisti della parola è M.M. Prišvin. Come si può descrivere la forma delle sue opere? Non sono né *povesti*,⁴³ né romanzi, né racconti. Sono piuttosto schizzi, appunti, osservazioni, non vi si percepisce la forma, dalla qual cosa non consegue affatto che essa non ci sia. Al contrario, si tratta di opere molto ingegnose, elaborate con grandissima maestria. Le opere migliori di M. Gor'kij negli ultimi anni sono state le memorie e i taccuini. Il romanzo di A. Tolstoj *La via dei tormenti* nella sua ultima, terza parte non è un romanzo in senso stretto, ma piuttosto qualcosa di simile a delle annotazioni letterarie. Andrej Belyj ha scritto *Le memorie di un sognatore*,⁴⁴ un viaggio nel Caucaso e sul Volga; le *povesti* di Boris Pil'njak non sono *povesti*, ma piuttosto diari. *L'armata a cavallo* di Babel' è una raccolta di novelle molto particolari, nelle quali non vi è un sistema, un ordine rigoroso. Non è un caso che il lettore preferisca i diari, le memorie. È possibile che proprio qui si debbano cercare le forme nuove. Da ciò tuttavia non consegue che, ad esempio, il romanzo abbia fatto il suo tempo, ma con ogni probabilità esso occuperà un posto più modesto di quello occupato finora e subirà – o chissà, forse sta già subendo – cambiamenti molto significativi.

Sono stati scritti e pubblicati molti articoli sulla letteratura *di massa*. Ma la letteratura, la pittura, la musica diventeranno di massa quando si riuscirà a trovare un nuovo contenuto, vicino alle masse, e forme appropriate. Sia il contenuto che la forma dovranno essere forti, sani, immediati, semplici e veritieri, esattamente come l'uomo-massa.

Attualmente gli artisti devono riorganizzarsi in gruppi. Le organizzazioni, le associazioni attuali sono inadeguate e non soddisfano gli artisti. Le nostre riviste, così come si presentano oggi, ripetono cose trite e ritrite, diventano sempre più aride e noiose, si assomigliano tutte, pubblicano gli stessi autori, non hanno carattere. Non guidano la vita letteraria, bensì le tengono dietro con stanca rassegnazione. Il periodo iniziale di raccolta delle forze artistiche, il periodo delle discussioni generali, delle dichiarazioni politiche, per molti versi si è esaurito. L'autodeterminazione artistico-sociale degli scrittori ormai deve avvenire per vie diverse, nuove, attraverso la ricerca di nuovo materiale, di forme nuove, nell'elaborazione di una metodologia e di una psicologia della creazione artistica. La rivoluzione culturale di cui oggi si parla per l'arte significa innanzitutto porre e rivedere la questione del rapporto fra l'artista e il mondo, tentare di rinnovare il materiale, scoprire e vedere il mondo in modo nuovo. Le nuove scuole, le nuove correnti, sulla cui

43 Con il termine *povest'* nella lingua russa si designa una narrazione in prosa di solito equiparabile a un racconto lungo o a un romanzo breve.

44 Voronskij potrebbe aver equivocato tra il romanzo *Zapiski čudaka* (Appunti di un bislacco) e la denominazione della rivista simbolista che ne ospitò la prima pubblicazione nel 1922, «Zapiski mečtatelej» («Appunti di sognatori»).

necessità da noi già si discute, devono iniziare il proprio lavoro da questo punto. Accanto ai gruppi e alle organizzazioni esistenti, forse al loro interno, bisogna tentare di aprire al più presto non una, ma più scuole letterarie. Alcuni dovranno impegnarsi a elaborare la questione del conscio e dell'inconscio, altri la psicologia e la dinamica delle percezioni, altri ancora si porranno il compito di 'svelare' il lavoro, altri ancora concentreranno la propria attenzione sulla dialettica dell'arte ecc.

Una seguace americana di Emerson una volta ebbe a dichiarare: «Accetto il mondo». La frase fu trasmessa a Carlyle, che notò con ironia: «Mio Dio, che gentile!» Come si vede, accettare il mondo in arte non è così semplice, perché il mondo estetico bisogna saperlo vedere. Dobbiamo raggiungere questo obiettivo.

Lo ripetiamo: non possiamo semplicemente 'scrollarci di dosso' l'acutezza della percezione, il dinamismo, il perfezionamento dei procedimenti artistici, la fervida capacità percettiva, le nuove forme, lo stile, l'efficacia espressiva – *udarnost'* –, ossia tutto ciò che gli impressionisti e, in generale, le scuole individualistiche hanno introdotto nella nostra letteratura alla vigilia della rivoluzione. Non si tratta di questo. Non si tratta di ritornare al realismo di Gončarov. Noi viviamo in un'epoca di tempeste e impeti.⁴⁵ La nostra è un'epoca di sentimenti estremamente intensi, un tempo di lotte, di bruschi cambiamenti, di trasformazioni. La questione che sta di fronte all'arte è la seguente: come ottenere, con l'aiuto dei procedimenti già disponibili – procedimenti estremamente acuti, individuali, soggettivi – rappresentazioni del tutto oggettive del mondo, rappresentazioni cioè in cui la solida datità del mondo sia percepibile con la maggior evidenza possibile; in modo tale che, allo stesso tempo, queste scoperte artistiche del mondo si uniscano alla volontà, alla determinazione e alle forti aspirazioni creative della società. In fin dei conti, la volontà è la madre della verità. Le contraddizioni tra i due diversi metodi artistici sono indiscutibili. Ma esse sono date nella realtà, sono contraddizioni vive, dialettiche, pienamente risolvibili. In ciò consiste il compito fondamentale del nuovo realismo.

Traduzione dal russo di Cinzia De Lotto e Adalgisa Mingati.

⁴⁵ Voronskij qui utilizza, seppur al plurale, la traduzione russa per *Sturm und Drang*.

NOTIZIE DELLE CURATRICI

Cinzia De Lotto è docente di Lingua e Letteratura russa all'Università di Verona. Ha scritto numerosi saggi su autori dell'Ottocento (in particolare su Nikolaj Gogol') e del Novecento, ed è autrice di traduzioni di testi letterari e critici.

cinzia.delotto@univr.it

Adalgisa Mingati è docente di Lingua e Cultura Russa all'Università di Trento. Studiosa di letteratura russa dell'Ottocento e del Novecento, è autrice di vari saggi critici e di alcune monografie sull'opera di Jurij Oleša e Vladimir Odoevskij.

adalgisa.mingati@unitn.it

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ALEKSANDR VORONSKIJ, *L'arte di vedere il mondo. Il nuovo realismo*, a cura di Adalgisa Mingati e Cinzia De Lotto, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 2 (2014), pp. 187–217.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – II (2014)

LETTERATURA MONDO E DINTORNI	
a cura di S. Calabrese, A. Coiro e A. Loda	I
<i>Ipotesi per una letteratura mondo: contatti, circolazioni, intersezioni</i>	3
FILIPPO PENNACCHIO, <i>Autorialità reloaded. Qualche nota (e un'ipotesi) sul narratore del romanzo globalizzato</i>	9
PAOLA LORETO, <i>The Causality of Casualness in the Translations of World Poetry: Jorie Graham vs Mary Oliver in Italy</i>	31
GIORGIA FALCERI, <i>Nancy Huston, Self-Translation and a Transnational Poetics</i>	51
ANNE-LAURE RIGEADE, <i>A Room of One's Own, Un Cuarto propio, Une chambre à soi : circulations, déplacements, réévaluations</i>	67
ANDREA CHIURATO, <i>Gates Wide Shut. Un'ipotesi comparatistica per lo studio delle gated communities</i>	83
ROSANNA MORACE, <i>Il romanzo tra letteratura-mondo e global novel</i>	103
S. CALABRESE, R. ROSSI, S. UBOLDI, T. VILA, E. ZAGAGLIA, <i>Hot cognition: come funziona il romanzo della globalizzazione</i>	123
SAGGI	147
VALENTINA GRITTI, <i>Come lavorava Boiardo volgarizzatore. Il caso della Pedia de Cyro</i>	149
TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	167
JEAN-CHARLES VEGLIANTE, <i>En langue étrange (ou presque)</i>	169
JOHN MCGAHERN, <i>Una letteratura senza qualità</i> (trad. di Nadia Tomaselli)	179
REPRINTS	185
ALEKSANDR VORONSKIJ, <i>L'arte di vedere il mondo. Il nuovo realismo</i> (a cura di Adalgisa Mingati e Cinzia De Lotto)	187
INDICE DEI NOMI	219
CREDITI	223