

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 (*tolstij 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 *popučki*, 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 *popučki* 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 NÈPa: 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).

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