

GEORGI PLEKHANOV

IL MATERIALISMO STORICO E LE ARTI
1899

FONTE: *Arte e Società e altri quaderni sul materialismo storico*, 1974, Oriole Editions.

Dobbiamo francamente affermare da subito che intendiamo vedere l'arte dal punto di vista della concezione materialistica della storia. Cos'è la concezione materialistica della storia? Dobbiamo prima definire la concezione idealistica della storia e poi mostrare dove la concezione materialistica vi differisce.

La concezione idealistica nella sua forma pura sostiene che il fattore fondamentale dello sviluppo storico dell'umanità sia lo sviluppo del pensiero e della conoscenza. Questa concezione ha regnato suprema nel XVIII secolo e continua nel XIX. Anche Saint-Simon e August Comte, le cui idee erano per certi versi in diretta opposizione a quelle dei filosofi del XVIII secolo, la sostennero con forza.

Per esempio Saint-Simon, interessato all'origine dell'organizzazione sociale dei Greci¹, concludeva: «Il loro sistema religioso serviva da fondamento al loro sistema politico ... Il primo era preso a modello per la creazione del secondo». Come dimostrazione egli cita il fatto che l'Olimpo greco era un'assemblea repubblicana; al di là della diversità delle loro costituzioni, i vari Stati greci avevano una cosa in comune: erano tutti repubblicani². Non è tutto. Il sistema religioso greco, che secondo Saint-Simon sottostava al sistema politico, era a sua volta il prodotto della loro conoscenza scientifica, della loro concezione scientifica dell'universo. Era questa che formava la base stessa della loro vita sociale, e lo sviluppo di quelle idee era la molla principale della dinamica storica, il fattore fondamentale del cambiamento delle forme storiche del loro modo di vita. Pure Auguste Comte credeva che «l'intero meccanismo sociale poggia in ultima analisi sulle opinioni»³, il che è chiaramente una ripetizione delle idee degli enciclopedisti secondo cui l'«opinione governa il mondo».

Un'altra varietà d'idealismo trovò espressione nell'Idea Assoluta di Hegel. Come spiega, egli, lo sviluppo storico dell'umanità? Sarà sufficiente un esempio. Si chiede: Perché la Grecia cadde? Dopo aver menzionato molte cause afferma che quella principale, secondo la sua filosofia, è che la Grecia era semplicemente una manifestazione di uno stadio di sviluppo dell'Idea Assoluta e doveva cadere col superamento di questo stadio.

Hegel, mentre si rende conto che «Sparta cadde a causa della disparità della proprietà», ciononostante sostiene che i rapporti sociali, come in generale lo sviluppo storico dell'umanità, sono determinati in ultima analisi dalle leggi della logica, dallo sviluppo del pensiero.

La concezione materialistica della storia è diametralmente opposta. Laddove Saint-Simon, guardando la storia dal punto di vista idealistico, dichiara che i rapporti sociali dei Greci devono essere spiegati nei termini delle loro dottrine religiose, dal punto di vista materialistico affermiamo che l'Olimpo repubblicano dei Greci riflette il loro sistema sociale. E mentre Saint-Simon, chiestosi come si fossero

1 La Grecia aveva un significato speciale per Saint-Simon, perché secondo lui «è fra i Greci che la mente umana cominciò per la prima volta a interessarsi seriamente all'organizzazione sociale».

2 Vedi le sue *Memorie sulla scienza dell'Uomo*.

3 *Corso di filosofia positiva*, vol. I, p. 48, Parigi 1830.

originare le idee religiose dei Greci, risponde che erano il risultato delle loro idee scientifiche, noi, al contrario, sosteniamo che lo sviluppo storico di queste idee scientifiche era determinato dalla nascita e dal declino delle forze produttive che il popolo dell'Iliade aveva a sua disposizione⁴.

Questo è il nostro metodo d'interpretare la storia. E' corretto? Non è questo il luogo per verificarlo. Tutto ciò che qui chiediamo è che ne si accetti la correttezza e ci si unisca a noi nello studio dell'arte da questo punto di partenza. E' chiaro che l'esame di uno specifico problema, quello dell'arte, sarà allo stesso tempo una prova della nostra teoria generale della storia. Se questa teoria generale fosse sbagliata, allora spiegheremmo molto poco dell'evoluzione dell'arte. Se, in qualche modo, trovassimo che tale approccio spieghi l'evoluzione dell'arte meglio di ogni altra teoria, allora questa sarebbe in sé una nuova e solida prova della correttezza del nostro metodo.

Ma qui prevediamo un'obiezione: Darwin, nel suo famoso libro *L'origine dell'Uomo*, mise insieme molte osservazioni per dimostrare che il senso della bellezza gioca un ruolo importante nella vita degli animali. La nostra attenzione sarà rivolta a questi fatti e sveleremo che l'origine del senso della bellezza dev'essere spiegato biologicamente; sarà notato anche che l'evoluzione di questo senso nell'uomo non può essere spiegato soltanto nei termini della base economica della società. Poiché la concezione dello sviluppo della specie di Darwin è indubbiamente materialistica, sarà stimolante che il materialismo biologico offra eccellente materiale di critica del materialismo storico [economico] unilaterale.

Questa è un'obiezione seria e dovremo rispondere. Lo faremo tanto più volentieri perché la nostra risposta sarà allo stesso tempo una risposta a una serie di obiezioni simili basate sulle ricerche della vita psichica degli animali.

Prima di tutto tenteremo di sintetizzare più chiaramente possibile le conclusioni cui dobbiamo giungere sulla base dei fatti presentati da Darwin. Vediamo le sue conclusioni. Nel secondo capitolo della prima parte del libro leggiamo:

«*Senso della Bellezza* – questo senso è stato considerato caratteristico dell'uomo. Ma quando osserviamo gli uccelli maschi esibire con cura le loro piume e gli splendidi colori davanti alla femmina, mentre altri uccelli meno decorati non fanno altrettanto, è impossibile dubitare che le femmine ammirino la bellezza dei loro maschi. Poiché dovunque le donne si addobbano con queste piume, la bellezza di tali ornamenti non si discute. Gli uccelli Pergola ornando con gusto i loro passaggi con oggetti colorati, come fanno i loro nidi certi uccelli-succhiamiele, offrono ulteriore prova che possiedono un senso della bellezza. Così col canto degli uccelli le dolci tensioni profuse dai maschi durante la stagione dell'amore sono certamente ammirate dalle femmine, del cui fatto sarà data testimonianza in seguito. Se gli uccelli femmina fossero stati incapaci d'apprezzare i bei colori, gli ornamenti e le voci dei loro maschi, tutto il lavoro e l'ansia esibiti da essi nel mostrare il loro fascino davanti alle femmine sarebbero stati vani; questo è impossibile da ammettere. Perché certi colori brillanti eccitano piacere quando in armonia, suppongo non possa essere spiegato altrimenti del perché certi sapori e odori sono gradevoli; ma certamente gli stessi colori e gli stessi suoni sono ammirati da noi e da molti animali inferiori»⁵.

Così i fatti espressi da Darwin indicano che gli animali inferiori hanno gusti estetici che coincidono

4 Diversi anni fa [nel 1897] venne pubblicato a Parigi un lavoro chiamato *Le origini della tecnologia*. L'autore, A. Espinas, si sforzava di spiegare lo sviluppo della *Weltanschauung* [visione del mondo] degli antichi Greci nei termini delle loro forze produttive. Questo è il tentativo più importante e interessante, nonostante i molti errori del libro, per cui dobbiamo essere molto grati all'autore.

5 Charles Darwin: *L'origine dell'Uomo e la selezione in rapporto al sesso*, 2 voll., vol. I, pp. 63-64, Londra 1871.

strettamente con quelli dell'uomo⁶. Ciò, comunque, non spiega l'origine di questi gusti; se la biologia non spiega l'origine dei nostri gusti estetici, può spiegare ancor meno il loro sviluppo storico. Ma lasciamo parlare Darwin:

«Il gusto per la bellezza, almeno per quanto riguarda la bellezza femminile, non è di natura speciale nella mente umana, perché esso differisce ampiamente nelle diverse razze dell'uomo e non è esattamente lo stesso anche nelle diverse nazioni della stessa razza. Giudicando dagli orribili ornamenti e dall'orrenda musica della maggior parte dei selvaggi, si potrebbe sottolineare che la loro facoltà estetica non sia così altamente sviluppata come in certi animali, per esempio negli uccelli»⁷.

Se il gusto per la bellezza differisce fra le varie nazioni della stessa razza, è chiaro che non possiamo cercare le cause di queste differenze nella biologia. Darwin stesso ci dice che dobbiamo condurre la nostra ricerca in altra direzione. Nella seconda edizione inglese del suo libro *L'origine dell'Uomo*, leggiamo quanto segue:

«Negli uomini colti queste sensazioni [estetiche] sono strettamente associate con idee complesse e sequenze di pensiero»⁸.

Questo è molto importante. Ci conduce dalla *Biologia* alla *Sociologia*, poiché è ovvio, secondo Darwin, che le cause sociali determinano le sensazioni estetiche dell'uomo civilizzato e le complesse associazioni d'idee a esse collegate. Ma Darwin ha ragione nel supporre che queste associazioni esistono solo per i popoli civilizzati? No, come possiamo dimostrare facilmente. Si sa che un ruolo importante nell'organizzazione dell'uomo primitivo è giocato dalle pelli, dagli artigli, dai denti. Come spiegarlo? Con la combinazione dei colori e delle linee di questi oggetti? No. Il selvaggio, vestendosi con le pelli, le zampe e i denti di tigre, per esempio, o con la pelle e le corna di un bisonte, esalta la propria pelle e la propria forza. Egli che conquista l'abilità, è a sua volta abile, conquista la forza, è forte a sua volta. E' del tutto possibile che con quest'idea ci sia mischiata anche qualche superstizione. Schoolcraft riferisce che

«Un ornamento fatto di artigli dell'orso grizzly, l'animale più feroce dell'Occidente, è molto ambito dai guerrieri che si credono, quando portano un tale simbolo, d'essere dotati del coraggio e della ferocia dell'animale. In questo caso è un amuleto e un ornamento. In effetti ci sono solo alcuni ornamenti degli Indiani che non hanno questo duplice carattere»⁹.

Certamente qui non si può presumere che gli Indiani amino le pelli, gli artigli e i denti degli animali semplicemente per le combinazioni di colore e linee¹⁰. No, è molto più probabile l'opposto, cioè che queste cose all'inizio fossero indossate come segni di coraggio, abilità, forza e solo in seguito iniziarono a suscitare sentimenti estetici e divennero ornamentali. Ne segue che fra i selvaggi i sentimenti estetici non solo sono associati con idee complesse, ma sorgono di tanto in tanto sotto l'influenza di queste idee. Un altro esempio: si sa che le donne di certe razze africane indossano anelli di ferro sulle mani e le gambe.

6 Secondo Wells, Darwin sopravvalutò il significato delle reazioni estetiche degli animali inferiori in collegamento con la selezione in relazione al sesso. Comunque, lasciamo determinare ai biologi la validità dell'obiezione di Wells e partiamo dall'ipotesi che Darwin avesse ragione.

7 Darwin: *ibid.*

8 Darwin: *op. cit.*, p. 92, Londra 1874, seconda edizione riveduta e ampliata.

9 Henry R. Schoolcraft: *Informazioni Storiche e Statistiche riguardanti la storia, le condizioni e le prospettive delle Tribù Indiane degli Stati Uniti*, 5 voll., vol. I, pp. 63-69, Philadelphia, 1851-1855.

10 C'è comunque un caso in cui gli oggetti di questo tipo sono preferiti solo per il loro colore.

«Le mogli di qualche ricco sono spesso gravate di ferro a tal punto che, senza esagerazione posso affermare di averne viste parecchie portare fino a venticinque kg di questi ornamenti selvaggi. I gravosi anelli con cui le donne appesantiscono i loro polsi e le loro caviglie risuonano come le catene degli schiavi»¹¹.

Senza dubbio questo è piuttosto scomodo, ma non impedisce loro d'indossare con piacere queste «catene da schiavi» come le chiama Schweinfurth. Ora, perché è così piacevole per una donna negra indossare queste catene? Perché con esse lei sembra più bella a se stessa e agli altri. Questo concetto è il risultato di un'associazione d'idee molto complessa. La passione per tali ornamenti è sviluppata, secondo Schweinfurth, fra le tribù che vivono nell'età del ferro, per le quali il ferro è un metallo prezioso. Ciò che è prezioso sembra bello, perché vi è associata l'idea di ricchezza. Una donna di queste tribù sembra essere più bella quando indossa nove kg di anelli che quando ne indossa quattro e mezzo, cioè quando era più povera. E' chiaro che non è la bellezza degli anelli di ferro che decide, ma piuttosto l'idea di ricchezza che suscitano. Un terzo esempio: fra i Batoka dell'alto Zambesi, un uomo i cui denti incisivi superiori non siano estratti è considerato molto brutto. Dove hanno trovato questa strana concezione della bellezza? Anch'essa si è formata in conseguenza di una complessa associazione d'idee. Coi loro incisivi superiori estratti i Batoka cercano d'imitare gli animali ruminanti; per noi questa sarebbe un'ambizione piuttosto dubbia, ma i Batoka sono una tribù di pastori che divinizzano le loro vacche e i loro tori¹². Anche qui la bellezza è ciò che è prezioso e vediamo che le idee estetiche derivano da una base d'idee di ordine completamente diverso. Comunque l'esempio migliore è quello che Darwin cita dai fratelli Livingstone¹³. Fra i Makalolo le donne forano il loro labbro superiore e inseriscono un anello di metallo o bambù, chiamato *pelele*. Quando a un vecchio capo Makalolo venne chiesto perché le sue donne portano questi *pelele*, fu molto sorpreso di una domanda così assurda. «Per bellezza, devo ammetterlo! Gli uomini hanno barba e baffi; le donne non hanno niente; e che genere di creatura sarebbe una donna senza baffi e senza *pelele*? Avrebbe una bocca come un uomo e senza barba, ah! ah! ah!!». E' difficile determinare l'origine di quest'abitudine, ma senza dubbio non dev'essere cercata nelle leggi della biologia, con cui ovviamente non ha alcun rapporto, ma in qualche complessa associazione d'idee¹⁴. Tenuto conto di questi esempi ci sentiamo giustificati nel dichiarare che, anche fra i popoli primitivi, le risposte a certi colori e disegni sono associate a idee molto complesse e molte di queste forme e combinazioni sembrano loro belle solo per via di tali associazioni. Ma cos'è che genera le associazioni e qual è la fonte delle idee complesse collegate alle risposte? Ovviamente non si può rispondere a questa domanda per via biologica ma solo per via sociologica. Ora, se la concezione materialistica della storia fornisce una soluzione più adeguata di qualsiasi altra e se si può mostrare che la suddetta complessa associazione d'idee è in ultima analisi creata e determinata dalle condizioni economiche e dallo stato delle forze produttive della data società, allora dobbiamo ammettere che Darwin non contraddice affatto la concezione materialistica della storia. Sebbene a questo punto non possiamo più soffermarci sulla relazione del darwinismo con la nostra dottrina, rivolgiamo la nostra attenzione almeno su quanto segue:

11 Georg Schweinfurth: *Il cuore dell'Africa*, tradotto da E.E. Frewer, 2 voll., vol. I, p. 163, New York 1874. Anche Paul B. Cliaillu: *Esplorazioni e avventure nell'Africa equatoriale*, p. 33, New York 1861.

12 Schweinfurth: *ibid.* vol. I, p. 151.

13 N.r. David e Charles Livingstone: *Racconto di una spedizione sullo Zambesi*, p. 128, New York 1866.

14 Cercheremo in seguito di spiegarlo sulla base dello sviluppo delle forze produttive nella società primitiva.

«E' bene premettere da subito che non desidero sostenere che ogni animale strettamente sociale, se le sue facoltà intellettuali dovessero diventare così attive e così altamente sviluppate come nell'uomo, acquisirebbe esattamente lo stesso nostro senso morale. Allo stesso modo come vari animali hanno qualche senso della bellezza, ammirando oggetti assai diversi, è probabile che abbiano un senso del giusto e dell'errato, anche se sono da esso condotti a seguire linee di comportamento molto diverse. Se, per fare un caso estremo, gli uomini fossero allevati sotto le stesse precise condizioni dell'alveare di api, non c'è dubbio che le nostre donne, come le api-operaie, penserebbero come sacro dovere uccidere i loro fratelli e le madri cercherebbero d'uccidere le loro figlie fertili; e nessuno penserebbe d'interferire. Nondimeno l'ape, o altro animale sociale, possiederebbe, nel nostro caso ipotetico, un qualche sentimento del giusto o sbagliato, o una coscienza»¹⁵.

Che conclusione si deve trarre da questo? Che nelle condizioni morali degli uomini non c'è niente d'assoluto, che esse cambiano al cambiamento delle condizioni sociali. E cosa determina queste condizioni? Cosa causa il loro cambiamento? Su questa faccenda Darwin tace; e se diciamo e dimostriamo che esse sono determinate e modificate dalle forze produttive, secondo lo sviluppo di queste forze, allora non solo non contraddiciamo Darwin, ma aggiungiamo anche, a ciò che egli ha detto e spieghiamo, ciò che ha lasciato inspiegato. Lo faremo applicando allo studio dei fenomeni sociali gli stessi principi che gli furono così utili nel campo della biologia. Può sembrare piuttosto strano mettere in relazione il darwinismo e la concezione materialistica della storia. La sfera d'attività di Darwin era del tutto diversa. Egli studiava l'origine dell'uomo come una specie zoologica. Coloro che aderiscono al punto di vista materialistico desiderano spiegare il destino storico di questa specie. Il loro campo d'indagine comincia dove finisce quello di Darwin. Il loro lavoro non può sostituire quello dei darwinisti; allo stesso modo le scoperte più splendide di costoro non possono rimpiazzare le indagini degli altri, ma possono soltanto prepararne il terreno, esattamente come il fisico che prepara il terreno per il chimico non invalida con ciò la necessità della ricerca chimica¹⁶. Qui il punto cruciale del problema è il seguente: la teoria di Darwin si presentò a suo tempo come un grande e necessario passo avanti nello sviluppo della scienza biologica e fece fronte alle domande più penetranti che gli vennero poste. Si può dire lo stesso della concezione materialistica della storia? Si può dire che a suo tempo anch'essa parve un inevitabile passo avanti nello sviluppo delle scienze sociali? E ora può soddisfare tutte le richieste che gli vengono poste? A queste domande possiamo rispondere affermativamente con certezza assoluta e speriamo di mostrarne il fondamento. Ma ritorniamo all'estetica. Dalle citazioni fatte è chiaro che Darwin vede lo sviluppo dei gusti estetici nella stessa luce dello sviluppo dei sentimenti morali. Gli esseri umani, come molti animali, hanno un senso della bellezza, ovvero, sono in grado di provare un tipo speciale di piacere [piacere estetico] prodotto da certi oggetti e fenomeni. Ma quali sono gli oggetti e i fenomeni che producono loro così tanto piacere? Questo dipende dall'ambiente in cui sono educati, in cui vivono e agiscono. La natura umana rende possibile all'uomo di avere concezioni e gusti estetici. Il suo ambiente determina la trasformazione di

¹⁵ Darwin: *ibid.*, vol. I, p. 73.

¹⁶ La ricerca biologica dei darwinisti, per quanto tratti lo sviluppo delle forme organiche, non può che far progredire il metodo scientifico in sociologia, per quanto questa tratti dello sviluppo dell'organizzazione sociale e i suoi prodotti: i pensieri e i sentimenti umani. Comunque non condividiamo affatto le idee sociali di darwinisti come Haeckel. Molti di costoro, nei loro argomenti sulla società umana, non usano il metodo di Darwin ma idealizzano soltanto gli istinti degli animali [principalmente carnivori] studiati dal grande biologo. Le conclusioni sociali che Darwin raggiunse sulla base della sua teoria avevano poco a che fare con le conclusioni che ne ha tratto la maggioranza dei suoi seguaci. Darwin considerava lo sviluppo degli istinti sociali essere estremamente vitale per il successo della specie; quei darwinisti che predicano la lotta sociale di tutti contro tutti non possono condividere quest'idea.

queste potenzialità in realtà. L'ambiente spiega come un dato uomo sociale [cioè, società, nazione o classe] abbia solo certe concezioni e gusti estetici e non altri. Tale è la conclusione ovvia del darwinismo e non sarà contrariata da nessun materialista storico. Infatti ogni materialista storico vedrà in essa un'ulteriore conferma della propria concezione. Certamente nessuno penserebbe mai di respingere alcuna delle caratteristiche ben note della natura umana, o di entrare in discussione arbitraria sull'argomento. I materialisti storici hanno coerentemente sostenuto che se la natura umana fosse immutabile, allora non si potrebbe spiegare il processo storico, che presenta un insieme di fenomeni che cambiano continuamente; dall'altro lato se la natura umana cambia nel corso dello sviluppo storico, è evidente che per questi cambiamenti ci dev'essere qualche causa oggettiva. Quindi è dovere sia dello storico che del sociologo andare oltre il limite del dibattito sulla natura umana. Prendiamo anche una caratteristica come la tendenza verso l'*imitazione*. Gabriel Tarde, che ha fatto qualche ricerca molto interessante sulle leggi dell'imitazione, trova in esse l'anima della società. Secondo questa definizione, ogni gruppo sociale consiste nella combinazione di esseri che parzialmente si imitano e parzialmente imitano un modello comune. L'imitazione ha indubbiamente giocato un ruolo molto importante nella storia delle nostre idee, gusti, stili, e costumi. I materialisti del XVIII secolo enfatizzarono quest'enorme importanza: «L'uomo è solo imitazione» diceva Helvetius. Comunque, non c'è dubbio che la *teoria dell'imitazione* di Tarde si basi su di una falsa premessa. Quando in Inghilterra la restaurazione degli Stuart ripristinò temporaneamente il regno dell'antica nobiltà, questa non era affatto incline a imitare i rappresentanti estremi della borghesia rivoluzionaria, i puritani; piuttosto essa mostrò una forte inclinazione per abitudini e gusti direttamente contrari alle regole di vita puritane. La ristrettezza della morale puritana cedette il posto alla licenziosità estrema. Fare e amare quello che i puritani avevano proibito divenne una virtù. I puritani erano molto religiosi, i cavalieri erano liberali e atei. I puritani perseguitarono la letteratura e il teatro; la loro caduta fu un segnale per una nuova e violenta passione per queste cose. I puritani portavano capelli corti e condannavano i vestiti di lusso; dopo la restaurazione, i capelli lunghi, il vestiario elegante e il gioco delle carte divennero la moda¹⁷. In breve, scopriamo non l'imitazione ma la *contraddizione* che evidentemente esiste anche nella natura umana. Ma perché questo senso di contraddizione nei rapporti reciproci della nobiltà e della borghesia si sviluppò così fortemente in Inghilterra nel XVII secolo? Semplicemente perché questo fu un periodo di aspra lotta fra la nobiltà e la borghesia, o meglio il «terzo stato». Possiamo concludere allora, che sebbene l'uomo abbia indubbiamente una forte tendenza verso l'imitazione, questa tendenza si sviluppa soltanto in certi rapporti sociali, come quelli esistenti in Francia nel XVII secolo, quando la borghesia tentò consapevolmente, sebbene senza successo, d'imitare la nobiltà; si ricordi *Il borghese gentiluomo* di Molière. In altri rapporti sociali la tendenza all'imitazione è sostituita dalla tendenza opposta, che per il momento chiameremo la tendenza alla contraddizione. Ma non è l'espressione corretta. La tendenza all'imitazione non scomparve fra gli Inglesi del XVII secolo. Nei rapporti reciproci tra la popolazione della stessa classe mai si manifestò così chiaramente. Beljame descrive i Cavalieri come segue: «Queste persone non sono mai scettiche: esse negano a priori per non essere prese per teste-rotonde (puritani, seguaci di Cromwell – *ndt.*) e per evitare di preoccuparsi di pensare»¹⁸. Di queste persone possiamo dire che contraddicevano per imitare: nell'imitare i miscredenti naturalmente contraddicevano i puritani. Quindi l'imitazione dimostra d'essere una fonte di contraddizione. Ma sappiamo che se fra la nobiltà inglese i nobili più deboli imitavano quelli più forti, questo era dovuto al fatto che l'incredulità era considerata

17 Alexander Beljanie: *Il pubblico e gli uomini di lettere in Inghilterra nel diciottesimo secolo*, pp. 1-10, Parigi 1881.
Anche H. Taine: *Storia della letteratura inglese*, vol. 11, p. 443.

18 Beljanie: *ibid.*, p. 7-8.

buona educazione e divenne tale solo in virtù della contraddizione, come reazione contro il Puritanesimo, una reazione che, a sua volta, era conseguenza della sopra menzionata lotta di classe. Dunque alla base della complessa dialettica di tutti questi fenomeni psicologici c'erano fatti di natura sociale; e da tutto ciò è chiaro in che grado e in che senso sia corretta la conclusione tratta dalla tesi di Darwin: questa natura umana rende possibile d'avere determinate concezioni [o gusti, o inclinazioni] e dipende dal suo ambiente la trasformazione di questa potenzialità in realtà: l'ambiente rende possibile all'uomo d'avere esattamente queste concezioni [o gusti, o inclinazioni] e non altre. Se non erriamo, questo venne ammesso da uno dei materialisti storici russi:

«Se viene messa nello stomaco una certa quantità di cibo, esso si mette a lavorare secondo le leggi generali della digestione. Ma è possibile con ciò spiegare perché nel nostro stomaco ci sia ogni giorno cibo gustoso e nutriente mentre nel mio questo avviene solo raramente? Queste leggi spiegano perché qualcuno mangia troppo mentre altri muoiono di fame? Sembra che la spiegazione dev'essere cercata altrove, in leggi totalmente diverse. Lo stesso vale per la mente dell'uomo. Una volta che è posta in una certa condizione, una volta che il suo ambiente gli dà certe impressioni, le combina secondo certe leggi generali; e qui i risultati differiscono di nuovo all'estremo, secondo la diversità delle impressioni ricevute. Ma cosa la pone in una tale condizione? Cosa determina il flusso e il carattere di queste impressioni? Sono questioni che nessuna legge del pensiero può risolvere.

Inoltre: immaginiamo una palla di gomma che cade da una torre. I suoi movimenti sono governati da certe leggi della meccanica ben note. Ma la palla colpisce un piano inclinato. I suoi movimenti si alterano secondo un'altra legge meccanica anch'essa molto semplice e ben nota. Come risultato si produce una linea di movimento spezzata resa possibile dall'azione combinata delle due leggi citate. Ma da dove è venuto fuori il piano inclinato? Questo non è spiegato né dalle leggi né dalla loro azione congiunta. E' esattamente lo stesso col pensiero dell'uomo. Da dove vengono le condizioni secondo cui i suoi movimenti sono soggetti all'azione combinata di certe leggi? Questo non lo spiega nessuna delle singole leggi, né la loro azione combinata».

Siamo fermamente convinti che la storia dell'ideologia può essere compresa solo da coloro che accettano questa solida ed evidente verità. Andiamo avanti. Nel discutere l'imitazione abbiamo menzionato la tendenza alla contraddizione come su diretta opposizione. Questo dev'essere studiato attentamente. Sappiamo che ruolo importante gioca per Darwin il «principio di antitesi» nelle emozioni degli uomini e degli animali.

«Certi stati mentali conducono, come abbiamo visto nell'ultimo capitolo, a certi movimenti abituali che erano principalmente, e possono ancora esserlo, di cerimonia; troveremo che quando è introdotto uno stato mentale direttamente opposto, c'è una tendenza forte e involontaria al compimento di movimenti di natura direttamente opposta, sebbene questi non siano mai stati di alcuna cerimonia»¹⁹.

Darwin cita molti esempi che dimostrano chiaramente che il «principio di antitesi» spiega molto circa l'espressione delle emozioni. Chiediamo, nell'origine e nello sviluppo dei costumi questo principio è evidente? Quando un cane si mette di schiena davanti al suo padrone, la sua posizione, riassumendo l'esatto opposto dell'antagonismo o resistenza, è un'espressione di obbedienza. Il «principio di antitesi» qui è ovvio. E' evidente anche nel caso descritto dal viaggiatore Burton. I negri della tribù Wanyamwezi, attraversando un villaggio nemico non portano armi cosicché non provocano una lite. Nondimeno nelle loro case, dove sono relativamente fuori pericolo ogni uomo è armato con almeno

19 Charles Darwin: *Espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, p. 50, New York 1873.

un bastone²⁰. Se, sottolinea Darwin, un animale si mette a pancia in su come per dire al suo padrone: «Guarda sono il tuo servitore», allora il negro Wanyamwezi, disarmandosi quando sembra debba essere armato, allo stesso modo dice al suo nemico: «Il pensiero dell'autodifesa è lungi dalla mia mente; mi fido completamente della tua generosità». Anche i vari modi d'esprimere dolore illustrano il «principio di antitesi». David e Charles Livingstone dichiarano che una negra non lascia mai la casa senza il suo *pelele* eccetto quando è in lutto²¹.

«Ogni volta che un Niam-niam perde un parente stretto, radendosi la testa mostra il più importante simbolo della sua privazione. La sua elaborata acconciatura – quello che era stato il suo orgoglio e la sua delizia – il lavoro delle devote mani coniugali è tutto brutalmente distrutto, i ciuffi, le trecce, le ciocche sparse in lungo e in largo sulle strade nei recessi della regione selvaggia»²².

Secondo Du Chaillu, in Africa alla morte di un uomo che occupa un posto importante nella sua tribù, molti negri si vestono di vestiti sporchi²³. Nell'isola del Borneo, alcuni dei nativi, per esprimere dolore si tolgono i loro soliti vestiti di cotone e indossano indumenti fatti di corteccia d'albero, del tipo usato nei tempi antichi²⁴. Alcune tribù mongole risvoltavano i loro vestiti allo stesso scopo²⁵. In tutti questi esempi per esprimere certe emozioni c'è un'azione che è l'esatto contrario di quella che è considerata normale, essenziale, utile o piacevole nel corso ordinario della vita. Così, mentre di solito è considerato buono cambiare i vestiti sporchi con quelli puliti, nei casi di dolore avviene l'opposto, secondo il «principio di antitesi», cioè i vestiti puliti lasciano posto agli sporchi. I succitati nativi del Borneo erano contenti dei loro indumenti di cotone, ma nel momento del dolore il «principio di antitesi» opera per costringerli a ritornare agli indumenti ancestrali fatti di corteccia d'albero. Fin quando il periodo di vita normale non viene interrotto da qualche dolore, i Mongoli indossano i loro abiti come tutti gli altri popoli, ma appena accade qualcosa, risvoltano i loro indumenti. Un ulteriore e più chiaro esempio: Schweinfurth racconta che molti negri africani «come segno di dolore ... indossano una corda intorno al collo»²⁶. In tutti questi casi l'emozione è espressa da un'azione contraria a quella considerata utile o conveniente nel normale corso della vita. Dal gran numero di questi casi, siamo convinti che molte abitudini derivino la loro origine dall'azione del «principio di antitesi». E se questa convinzione ha qualche effettivo fondamento, allora possiamo supporre che lo sviluppo della nostra concezione estetica sia influenzato anche da questo principio. C'è del materiale concreto a confermare tale proposizione? Crediamo di sì. In Senegambia le ricche negre portano pantofole così piccole che i loro piedi non vi si adattano, col risultato che queste signore si distinguono per un portamento molto goffo, considerato comunque estremamente attraente²⁷. Com'è potuto accadere? Per capirlo, prima di tutto dobbiamo notare che le povere negre lavoratrici non indossano le suddette pantofole e hanno un portamento normale. Loro non possono camminare come fanno le ricche *coquettes*, perché comporterebbe troppo tempo. E' solo sulla base di questa distinzione che il portamento delle donne ricche è così attraente; il tempo per loro non è prezioso perché non devono

20 Richard F. Burton: *Le regioni dei laghi dell'Africa centrale*, 2 voll., vol. I, p. 307, Londra 1860.

21 Livingstone: *ibid.*, p. 127.

22 Schweinfurth: *ibid.*, vol. II, p. 34.

23 Du Chaillu: *ibid.*, p. 280.

24 Friedrich Ratzel: *Volkerkunde*, p. 65, B.J. Einleitung.

25 Ratzel: *La Storia dell'umanità*, traduzione di *Volkerkunde* a cura di E.B. Tylor, 3 voll., vol. III, p. 326, Londra 1898.

26 Schweinfurth: *ibid.*, vol. I, p. 154.

27 Laurent Jean-Baptiste Berenger-Feraud: *Le popolazioni del Senegambia*, p. 11, Parigi 1879.

lavorare. In sé questo portamento non ha valore; diventa significativo solo per contrasto col portamento delle donne che lavorano. Il «principio di antitesi» qui è ovvio, ma osserviamo che è provocato da ragioni sociali: dall'esistenza della disuguaglianza della proprietà fra i negri del Senegambia. Richiamiamo ciò che abbiamo detto in precedenza sulla morale dei cavalieri dopo la restaurazione degli Stuart e vediamo con quale effetto particolare opera la tendenza alla contraddizione nella psicologia sociale. Virtù come l'operosità, la temperanza, la severità della morale familiare, ecc., erano davvero necessarie per la borghesia il cui scopo era di occupare una posizione sociale e politica più elevata. Ma la nobiltà in lotta aveva bisogno di vizi contrastanti le virtù borghesi? No, questi vizi spuntarono non come un'arma nella lotta per l'esistenza, ma come risultato psicologico di questa lotta: odiando la classe il cui trionfo finale avrebbe posto fine a tutti i privilegi dell'aristocrazia, la nobiltà cominciò a disprezzare anche tutte le virtù borghesi e quindi cominciò a praticare i vizi opposti. Questa tendenza al vizio apparve come un cambiamento correlativo [se posso prendere in prestito questo termine da Darwin]. Nella psicologia sociale si deve notare che questi cambiamenti correlativi capitano piuttosto frequentemente. Comunque, allo stesso tempo si deve ricordare che in ultima analisi anch'essi sono provocati da ragioni sociali. Dalla storia della letteratura Inglese sappiamo quanto fortemente l'azione psicologica del «principio di antitesi», determinato dalla lotta di classe, si riflettesse sulle condizioni estetiche delle classi superiori della società. L'aristocrazia inglese che viveva in esilio in Francia, venne a conoscenza del teatro e della letteratura francesi che, prodotti da un'aristocrazia raffinata, erano più adatti alle proprie tendenze aristocratiche rispetto alla letteratura inglese e al teatro elisabettiano. Dopo la restaurazione, i gusti francesi iniziarono a dominare il palcoscenico e la letteratura inglesi. Gli Inglesi allora cominciarono a rimproverare Shakespeare allo stesso modo dei francesi che, aderendo fortemente alla tradizione classica, lo consideravano «un selvaggio ubriaco». Il suo *Romeo e Giulietta* era quindi considerato brutto; *Un sogno di mezza estate* «ridicolo e insipido»; *Enrico VIII* «una cosa semplice» e *Otello* «una cosa mediocre»²⁸. Questa critica a Shakespeare non scomparve completamente neanche nel secolo successivo. Hume pensava che il genio di Shakespeare fosse sopravvalutato allo stesso modo in cui spesso i corpi sproporzionati e deformi sembrano più grandi che nella realtà. Egli censurò il drammaturgo per la sua ignoranza totale dell'arte e della direzione teatrale. Pope si rammaricò che Shakespeare scrivesse per il popolo, senza la protezione del suo principe e l'incoraggiamento della corte. Anche il famoso Garrick, un devoto di Shakespeare, tentò di conferire un titolo nobiliare al suo «idolo» omettendo nell'*Amleto* la scena degli scavatori di tombe e dando un lieto fine al *Re Lear*. Ma la parte democratica del pubblico inglese che frequentava il teatro continuò a sentire la più profonda devozione verso Shakespeare. Garrick confessò che alterandone i drammi correva il rischio d'avere «le panche gettate sulla sua testa» dalla folla tumultuante. Gli amici francesi di Shakespeare nelle loro lettere lo complimentavano per la sua *très hasardeuse entreprise* e il «coraggio» con cui affrontava il pericolo – *car je connois la populace angloise*, aggiunge uno di loro²⁹. La licenziosità della nobiltà della seconda metà del XVII secolo naturalmente si riflesse anche sul palcoscenico inglese dove divenne davvero estrema. Secondo Eduard Engels, le commedie inglesi scritte tra il 1660 ed il 1690 quasi senza eccezioni appartengono al regno della pornografia³⁰. Tenuto conto di questo possiamo dire a priori che presto o tardi in Inghilterra [dovuto al «principio di antitesi»] dovevano apparire inevitabilmente produzioni drammatiche interessate principalmente a dipingere ed esaltare le virtù borghesi. Tali drammi furono davvero scritti e rappresentati più tardi dagli ideologi della borghesia

28 Beljame: *ibid.*, pp. 40-41. Cf. Taine: *ibid.*, pp. 508-512.

29 Vedi l'interessante lavoro di J.J. Jusserand: *Shakespeare in Francia*, p. 301, Londra 1899.

30 Eduard Engels: *Geschichte der englischen literatur*, p. 269, Leipzig, 1893, III ed.

inglese. Comunque, dobbiamo rinviare la discussione di questo tipo di dramma a quando parleremo della *commedia larmoyante* Francese, la commedia sentimentale. Per quanto ne sappiamo l'osservazione più brillante sul significato di tutto ciò, nella storia della concezione estetica, venne fatta da Hippolyte Taine³¹. Nel suo illuminante e interessante libro *Un viaggio attraverso i Pirenei*, ci parla di una conversazione con uno dei suoi amici commensali, Paul, che, è del tutto evidente, esprime adeguatamente il punto di vista dell'autore:

«Vai a Versailles e protesti vigorosamente contro il gusto del XVII secolo ... Ma smetti per un attimo di giudicare secondo le tue abitudini e le esigenze del periodo ... Abbiamo il diritto di ammirare macchie selvatiche, incolte, come una volta gli uomini avevano il diritto di stancarsi di esse. Niente di più brutto per il XVII secolo di una vera montagna³². Essa ricorda un migliaio di idee di sfortuna. Gli uomini scampati alle guerre civili e semibarbari pensavano alle carestie, ai lunghi viaggi a cavallo sotto la pioggia e la neve, o al misero pane nero mischiato con paglia, alle osterie infestate di parassiti. Essi erano stanchi della barbarie e noi della civiltà ... Queste vecchie montagne devastate ... ci rianimano dai nostri marciapiedi, uffici e negozi. Le ami solo per questa ragione, rimossa la quale esse ti sarebbero così sgradevoli come a Mme de Maintenon»³³.

Amiamo i panorami selvaggi come cambiamento dalle vedute della città, di cui siamo stanchi. I panorami cittadini e i giardini ordinati erano amati dalle persone del XVII secolo come contrasto alla campagna selvaggia. L'azione del «principio di antitesi» qui è ovvia e dimostra chiaramente in che misura le leggi psicologiche possano servire a spiegare la storia dell'ideologia in generale e la storia dell'estetica in particolare. Il «principio di antitesi» giocava un ruolo importante nella psicologia delle persone del XVII secolo, come gioca un ruolo importante nella psicologia dei nostri contemporanei. Allora perché i nostri gusti estetici sono così diversi? Perché viviamo in un ambiente totalmente differente; perciò giungiamo alla conclusione a noi già nota: la natura psicologica dell'uomo gli permette di avere concezioni estetiche, e il «principio di antitesi» di Darwin [la «contraddizione» di Hegel] gioca un ruolo immensamente importante, ancora oggi sottovalutato, nel meccanismo di quelle concezioni. Ma perché un dato uomo ha certi gusti e non altri, perché ama solo certe cose e non altre? Questo dipende dall'ambiente. L'esempio di Taine illustra bene il carattere di quelle condizioni: è ovvio che sono condizioni sociali la cui totalità è determinata – per il momento parliamo

31 Gabriel Tarde ebbe un'eccellente opportunità di studiare l'azione psicologica di questo principio nel libro *L'opposizione universale, saggio di una teoria dei contrari*, pubblicato nel 1897. Comunque per qualche ragione egli non approfittò di questa opportunità, limitandosi ad alcuni commenti marginali. E' vero, come dice [p. 245], che il suo libro non è un trattato sociologico. Se lo fosse stato e se egli avesse abbandonato il suo punto di vista idealista, avrebbe indubbiamente trattato in modo esauriente l'argomento.

32 Ricordiamo che questa conversazione si sviluppa nei Pirenei.

33 Hippolyte Taine: *Un viaggio attraverso i Pirenei*, pp. 194-196, New York 1874.

astrattamente – dal corso dello sviluppo della cultura umana³⁴. Qui anticipiamo un'obiezione da parte vostra. Direte: «Supponendo che l'illustrazione di Taine indichi nelle condizioni sociali le fondamenta per l'azione delle leggi basilari della nostra psicologia; supponendo che anche i vostri esempi indichino lo stesso. Non è possibile trovare esempi che indichino che le leggi della nostra psicologia sono influenzate della natura circostante?». La nostra risposta è che naturalmente questi esempi ci sono. L'illustrazione di Taine tratta esattamente le nostre reazioni alla natura. Comunque il punto è che queste reazioni variano secondo il nostro atteggiamento verso la natura, a sua volta determinato dal corso dello sviluppo della nostra cultura sociale. Taine usa il panorama come esempio. Si deve notare che nella storia della pittura in generale il panorama non è sempre considerato nella stessa luce. Michelangelo e i suoi contemporanei lo trascuravano. In Italia divenne importante solo verso la fine del Rinascimento. Anche per gli artisti francesi del XVII secolo esso non aveva particolare significato. Nel XIX secolo c'è un cambiamento improvviso; il panorama viene stimato di per sé e i giovani pittori quali Flers, Cabat e Theodore Rousseau cercano ispirazione in seno alla natura, nei sobborghi di Parigi, a Fontainebleau e Medon; la possibilità di tale ispirazione non fu neanche intuita dai pittori del periodo di Le Brun e Boucher. Perché? Perché le condizioni sociali della Francia cambiarono, e come risultato cambiò la psicologia dei francesi. Così, nelle varie epoche dello sviluppo sociale, l'uomo ha differenti reazioni verso la natura perché la guarda da punti di vista diversi. Naturalmente l'azione delle leggi generali sulla natura psicologica dell'uomo non cessa mai. Comunque, da quando le menti umane, in ogni epoca, vengono riempite di materiale differente a causa dei cambiamenti nei rapporti sociali, non è strano che si producano effetti diversi. Un altro esempio. Qualche scrittore ha espresso il pensiero che gli esseri umani trovano brutto quello che suggerisce le caratteristiche degli animali. Questo è vero quando applicato ai popoli civilizzati, sebbene anche qui ci siano molte eccezioni: una testa di leone non ci sembra brutta. Nondimeno, nonostante tali eccezioni, possiamo affermare che l'uomo civilizzato, consapevole del suo essere incomparabilmente superiore alle creature della foresta, ne teme la somiglianza e cerca anche d'esagerarne la diversità³⁵. Quando compare l'uomo primitivo troviamo comunque un chiaro e radicale contrasto. E' risaputo che gli uomini primitivi spesso estraggono i loro denti incisivi per somigliare agli animali feroci; alcuni s'acconciano i capelli per dargli l'aspetto delle corna³⁶. Spesso questa tendenza

34 L'azione del principio psicologico di contraddizione è già evidente nei livelli più bassi di cultura, dalla divisione del lavoro tra i sessi; anche dalle distinzioni fatte in materia di vestiario sottolineate da molti viaggiatori. Per esempio: «Qui [in Bongoland], come in ogni altro punto del globo, il sesso maschile desidera essere nettamente distinto dalla donna e a questo riguardo si differenzia ampiamente nelle sue abitudini» [Schweinfurth: *ibid.*, vol. I, pp. 293-294], e i maschi [della tribù Niam-niam] sprecono molto tempo nell'ordinare i loro capelli, mentre l'acconciatura delle donne è modesta e semplice [Schweinfurth: *ibid.*, vol. II, pp. 6-7]. Vedi Karl von der Steinen: *Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens*, p. 298, Berlin 1894, per un riferimento dell'influenza della divisione del lavoro fra i sessi, sulla danza. Si può dire in piena convinzione che la tendenza da parte dell'uomo a distinguersi dalla donna appare prima della tendenza a considerarsi superiore agli animali. Non è vero che in quest'esempio le caratteristiche fondamentali della natura psicologica dell'uomo sono espresse in modo piuttosto paradossale?

35 «Nella idealizzazione della natura, la scultura era guidata dalle allusioni alla natura stessa; l'enfasi principale era posta su quelle caratteristiche che distinguono l'uomo dal bruto. Una postura eretta ha portato a una maggiore snellezza e lunghezza della gamba. L'altezza crescente della fronte nell'evoluzione della vita animale ha condotto alla formazione del profilo greco. Il principio generale, già enunciato da Winckelmann, che in natura le ali non si uniscono impercettibilmente una all'altra ma sono rotte nettamente, permetteva un'accentuazione dei bordi delle orbite degli occhi, delle narici e del contorno delle labbra». Herman Lotze: *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*, p. 568, Munich, 1868.

36 Il missionario Heckewelder riferisce che una volta quando visitò un indiano che conosceva, lo trovò che si stava preparando per la danza. Danzare ha chiaramente un grande significato sociale fra i popoli primitivi. L'indiano aveva

a imitare gli animali è collegata con qualche fede religiosa primitiva³⁷, ma ciò non cambia minimamente la faccenda. Se l'uomo primitivo avesse considerato gli animali come facciamo noi, non ci sarebbe stato posto per essi nelle rappresentazioni religiose. L'uomo primitivo allora li considera diversamente. Perché? Perché si basava su un livello culturale differente. Questo significa che se in un caso gli uomini cercano d'assomigliare agli animali, in un altro cercano di distanziarsene; la differenza d'atteggiamento dipende dalle condizioni culturali, cioè ancora una volta dalle succitate condizioni sociali ... Inoltre possiamo esprimerci molto più chiaramente dicendo che dipende dal grado di sviluppo delle rispettive forze produttive, dai mezzi di produzione. E per non essere accusati d'esagerazione e di unilateralità citiamo il colto viaggiatore tedesco Karl von der Steinen:

«Non possiamo attenderci di capire questi uomini [egli dice degli Indiani del Brasile] se non li consideriamo come prodotto di un'esistenza di caccia. La maggior parte delle loro esperienze ha a che fare con gli animali e quindi si sono spiegati i fenomeni della natura e formati la loro concezione della vita principalmente per mezzo di queste esperienze, poiché nuove esperienze possono essere capite solo nei termini delle vecchie. Di conseguenza i loro motivi artistici, come vedremo, sono derivati con sconcertante parzialità dal regno degli animali. Effettivamente tutta la loro cultura sorprendentemente ricca è radicata nella loro esistenza di caccia ...»³⁸.

Chernishevsky nella sua dissertazione *Vita ed Estetica* scriveva:

«Noi amiamo le piante con freschezza di colore e splendore di forma, rivelanti una vita piena di energia e di forza. La pianta che appassisce non è buona, o è una pianta che ha poco vigore vitale».

La dissertazione di Chernishevsky è un esempio molto interessante e notevole di applicazione dei principi generali del materialismo di Feuerbach alle questioni estetiche. Ma la storia è sempre stata un cattivo posto per questo genere di materialismo, come ben si vede dalle righe sopra citate: «Noi amiamo le piante». Ma chi è questo «noi»? I gusti della popolazione sono estremamente mutevoli, come osserva Chernishevsky molte volte nel suo saggio. E' risaputo che tribù primitive come i Boscimani e i nativi Australiani non si adornano mai con i fiori, sebbene vivano in paesi profumati dalla loro presenza. I Tasmaniani vengono considerati un'eccezione che è impossibile verificare perché sono estinti. A ogni modo si sa molto bene che nell'ornamento dei primitivi popoli cacciatori che traevano i loro motivi dagli animali, le piante sono del tutto assenti. La scienza contemporanea può spiegarlo solo sulla base delle forze produttive. I motivi ornamentali che le tribù cacciatrici hanno attinto dalla Natura consistono quasi esclusivamente di forme animali e umane. Così queste popolazioni scelgono esattamente quei fenomeni che hanno per loro il più alto interesse pratico. Il cacciatore primitivo lascia la cura delle piante da cibo alle donne, essendo un'occupazione inferiore, non dando alle piante nessuna attenzione particolare. In questo modo spieghiamo perché non sono state trovate tracce nei suoi ornamenti di motivi vegetali che sono così riccamente e graziosamente svolti nell'arte decorativa dei popoli civilizzati ... Il passaggio dall'ornamento animale alle piante è di fatto il simbolo del più grande progresso che sia stato realizzato nella storia della cultura: la

decorato la sua faccia nel seguente modo singolare: «Quando lo vedemmo di profilo da un lato, il suo naso rappresentava il becco di un'aquila. Quando passammo dall'altro lato, lo stesso naso rappresentava il muso di un luccio ... Sembrava molto soddisfatto della sua realizzazione e avendo con sé il suo specchio, contemplava il suo lavoro in apparenza con grande orgoglio ed esaltazione». John Heckewelder: *Storia, modi e costumi delle Nazioni Indiane che una volta abitavano la Pennsylvania e gli Stati vicini*, p. 204, Philadelphia 1876 [nuova edizione riveduta].

37 Cf. J.G. Frazer: *Toteismo*, pp. 26, Edimburgo 1887.

38 Karl von der Steinen: *ibid.*, p. 201.

transizione dalla caccia all'agricoltura³⁹. [L'arte primitiva riflette tanto chiaramente lo stato delle forze produttive che adesso c'è il dubbio che lo stato di queste forze sia determinato dall'arte. Così i Boscimani disegnano molto volentieri e con facilità relativa persone e animali; alcune loro caverne sono eccellenti gallerie di pittura. Ma non hanno mai disegnato le piante. Si conosce soltanto un'eccezione a questa regola: nel dipingere un cacciatore nascosto dietro un cespuglio, la grezza pittura del cespuglio indica quanto fosse insolito questo soggetto per il pittore primitivo. Su questo terreno qualche etnologo conclude che se i Boscimani abbiano mai avuto una cultura superiore all'attuale, in generale non impossibile, certamente non hanno mai conosciuto l'agricoltura]⁴⁰. Se tutto questo è corretto, allora possiamo formulare le conclusioni che avevamo fatto sopra sulla base delle parole di Darwin: la natura psicologica del cacciatore primitivo rende possibile le sue concezioni e i suoi gusti estetici; lo stato delle forze produttive – lo stato della caccia – determina che si formino solo quelle concezioni e quei gusti, non altri. Tale conclusione, gettando una luce viva sull'arte delle tribù di cacciatori, è anche un ulteriore argomento per la validità della concezione materialistica della storia [Fra i popoli civilizzati il modo di produzione ha sull'arte un'influenza meno ovvia e più indiretta. All'osservatore superficiale questo fatto sembra invalidare la concezione materialistica della storia, ma in realtà, quando considerato nel modo profondo di un sociologo, gli dà una brillante convalida].

Esaminiamo ora un'altra legge psicologica che ha giocato un ruolo importante nella storia dell'arte e non ha avuto ancora l'attenzione che merita. Burton ci dice che certi negri africani, mentre la loro musica sta svanendo e restano soddisfatti delle combinazioni più semplici e monotone, ricevono grande piacere dall'armonia: «Il pescatore accompagnerà con la canzone la sua pagaia, il portatore la sua lunga camminata faticosa e la massaia il suo compito di pulire il grano»⁴¹. Casalis dice la stessa cosa di una tribù di Basuto.

«Talvolta, per alleggerire i loro lavori, le donne si riuniscono insieme e macinano il loro cereale all'unisono, cantando un'aria che si accorda perfettamente con l'armonioso tintinnare degli anelli delle loro braccia»⁴². Gli uomini di questa tribù quando ammorbidiscono le loro pelli, lasciano uscire strani urla: un misto di grugniti nasali, chiocciare e strilli acuti, che, sebbene molto contrastanti, sono in perfetto ritmo ... ogni sforzo, ogni torsione sono accompagnati da uno di questi strani suoni»⁴³. «E' il ritmo che incanta in maniera speciale il loro orecchio. Quelle melodie in cui è più marcato il metro offrono loro il piacere maggiore»⁴⁴. «Trovano nei movimenti regolari delle mani e dei piedi un modo per aumentare il piacere, ciondolano le loro ghirlande personali composte da piccole campane di cuoio ... E' per eccellere nella sua danza che l'africano copre la sua persona con perline di vetro e indossa sul collo, sulle braccia e sulle caviglie splendidi anelli di rame»⁴⁵.

Anche la musica degli Indiani Brasiliani rivela un forte senso del ritmo, sebbene allo stesso tempo siano deboli nella melodia e non abbiano il senso dell'armonia⁴⁶. Lo stesso si può dire per i nativi

39 Ernest Grosse: *Gli inizi dell'arte*, p. 156, New York 1900.

40 Vedi l'interessante introduzione di Raoul Allier al libro di Frederic Christol *A sud dell'Africa*, Parigi 1897.

41 Burton: *ibid.*, vol. II, p. 291.

42 E. Casalis: *I Basuto*, p. 143, Londra 1861.

43 Casalis: *ibid.*, p. 134.

44 Casalis: *ibid.*, p. 150.

45 Casalis: *ibid.*, p. 150.

46 Von der Steinen: *ibid.*, p. 326.

Australiani⁴⁷. In una parola il ritmo gioca una parte importante nella vita dei popoli primitivi. La risposta al ritmo, come in generale la sensibilità musicale, evidentemente è una delle caratteristiche principali nella natura psico-fisiologica dell'uomo. E non solo dell'uomo.

«La percezione, se non il godimento, delle cadenze musicali e del ritmo probabilmente è comune a tutti gli animali [dice Darwin] e dipende senza dubbio dalla comune natura fisiologica del loro sistema nervoso»⁴⁸.

Tenuto conto di questo si potrebbe presumere che le qualità comuni agli uomini e agli animali non dipendano dalle condizioni sociali né dallo stato delle forze produttive. Comunque, sebbene a prima vista questa supposizione sembri logica, non reggerà all'esame critico. La scienza ha mostrato che tale dipendenza esiste eccome. E non dimentichiamo che la scienza lo ha fatto nella persona di uno dei più grandi economisti, Karl Bucher. Come si può vedere dalle citazioni summenzionate, l'abilità dell'uomo a prestare attenzione al ritmo e goderne, conduce al fatto che il produttore primitivo nel corso del suo lavoro segue senza difficoltà un certo tempo e accompagna i movimenti del suo corpo cantando, oppure col tintinnio ritmico dei vari ciondoli. Ma cosa determina questo battito ritmico sostenuto dal produttore primitivo? Perché solo questi e non altri movimenti del suo corpo? Ciò dipende dal carattere tecnologico del dato processo produttivo, dalla tecnica della data produzione. Fra i popoli primitivi ogni forma di lavoro ha la propria canzone, il cui ritornello è sempre adeguato al ritmo dei movimenti produttivi⁴⁹. Con lo sviluppo delle forze di produzione il significato dell'attività ritmica nel processo produttivo decresce. Ma anche fra le popolazioni civilizzate, per esempio in Germania, secondo Bucher, ogni lavoro stagionale ha la sua precisa canzone e ogni compito una propria musica⁵⁰. E' anche necessario notare che, dipendendo da come è svolto il lavoro – se individualmente o in gruppo – le canzoni sono composte per solista o coro. In ogni caso il ritmo di queste canzoni segue strettamente il ritmo del processo produttivo. Ma non è tutto. Il carattere tecnologico del processo governa anche l'argomento di queste canzoni. Lo studio della relazione reciproca tra lavoro, musica e poesia ha condotto Bucher alla conclusione che «mentre nelle prime fasi del loro sviluppo il lavoro, la musica e la poesia erano di solito mescolati, il lavoro era comunque l'elemento predominante e gli altri d'importanza secondaria»⁵¹. Poiché i suoni accompagnano, molti processi industriali hanno in se stessi una funzione musicale, e poiché il ritmo è l'elemento principale per le persone primitive, è facile capire come le loro semplici composizioni musicali scaturirono dai suoni prodotti dal contatto dei loro attrezzi di lavoro con gli oggetti del loro lavoro. Vollerò enfatizzare questi suoni, variarne il ritmo e adattarli per esprimere le emozioni umane⁵². Per farlo divenne necessario fare cambiamenti negli strumenti di lavoro, che così vennero trasformati in strumenti musicali. I primi attrezzi per affrontare tali cambiamenti furono quelli che il produttore usava semplicemente per battere o colpire l'oggetto del suo lavoro. Si sa che il tamburo fu il primo strumento a diffondersi fra i popoli primitivi e per molti di essi il tamburo è ancora l'unico strumento musicale. Gli strumenti a corda appartengono alla stessa categoria, perché quando i musicisti primitivi li suonavano battevano sulle corde. Gli strumenti a fiato occupano un posto secondario; il flauto è spesso usato per

47 Vedi Edward J. Eyre: «*Modi e costumi degli Aborigeni australiani*» nel *Giornale delle spedizioni esplorative nell'Australia centrale*, ecc., vol. II, p. 229, Londra 1847.

48 Darwin: *L'origine dell'Uomo*, vol. II, p. 333, Londra 1871.

49 Karl Bucher: *Lavoro e ritmo*, pp. 21-23, 35, 50-54, Lipsia 1896.

50 Bucher: *ibid.*, p. 29.

51 Bucher: *ibid.*, p. 78.

52 Bucher: *ibid.*, p. 91.

accompagnare il lavoro di gruppo e fornire un certo ritmo⁵³. Qui non possiamo dare un resoconto più dettagliato della teoria di Bucher; in breve egli è convinto che l'origine della poesia si trovi negli energici movimenti corporei che chiamiamo lavoro e che questo si applichi non solo alla forma poetica ma anche al suo contenuto⁵⁴. Se le notevoli scoperte di Bucher sono corrette, possiamo dire giustamente che la natura dell'uomo [la natura psicologica del sistema nervoso] lo dota delle capacità di notare e godere del ritmo musicale, mentre la sua tecnica di produzione ha determinato il corso di sviluppo di questa capacità. Gli studiosi hanno già osservato la stretta relazione tra le forze produttive delle persone primitive e la loro arte. Ma poiché in molti casi questi studiosi si sono dimostrati idealisti in filosofia, hanno riconosciuto queste relazioni *obtorto collo* e dandogli un'interpretazione sbagliata. Per esempio un ben noto storico dell'arte, Wilhelm Lubke, dice che nei popoli primitivi l'arte genera il marchio della necessità naturale, mentre nel popolo civilizzato è una coscienza spirituale. Questo modo di ragionare può essere definito solo come pregiudizio idealista. In realtà la creatività artistica è subordinata alla necessità fra le persone civilizzate non meno di quanto lo sia fra le persone primitive. La differenza è che fra le persone civilizzate scompare l'arte dipendente direttamente dai mezzi tecnici di produzione. Ovviamente sappiamo che questa differenza è importante, ma sappiamo anche che essa è dovuta allo sviluppo dei mezzi di produzione che conduce alla divisione del lavoro sociale fra le varie classi. Ciò non contraddice la visione materialistica della storia dell'arte, al contrario, fornisce nuova prova della sua validità.

* * *

Consideriamo la «legge» *della simmetria*. Il suo significato è grande e indiscutibile. Su cosa si basa? Molto probabilmente sulla struttura del corpo umano così come di quello animale. Ciò che è mutilato e deformato lascia sempre una cattiva impressione a un fisico normale. Vediamo così che la capacità di godere della simmetria ci è data anche dalla natura. Non sappiamo fino a che punto questa capacità si sarebbe sviluppata se non fosse stata rafforzata e alimentata dal modo di vita del popolo primitivo. Sappiamo invece che l'uomo primitivo è principalmente un cacciatore. Questo modo di vita come abbiamo visto, conduce alla formazione di motivi animali nella sua decorazione e questo induce l'artista primitivo, da un'età molto giovane, a porre molta attenzione alla legge della simmetria⁵⁵. Che il senso della simmetria nell'uomo sia educato da questi fattori lo si può vedere dal fatto che i popoli primitivi [e non solo loro] negli ornamenti usano più una simmetria orizzontale che verticale⁵⁶: si guardi attentamente ogni figura umana e animale e si noterà che la simmetria orizzontale gli è più naturale di quella verticale. Per di più dovrebbe essere osservato che gli utensili e le armi richiedono spesso forma simmetrica in conformità con il loro carattere e scopo. Se il selvaggio australiano, nel decorare il suo scudo, desse credito al valore della simmetria come fecero i costruttori altamente civilizzati del Partenone, è ovvio che il senso della simmetria in sé non spiegherebbe niente nella storia dell'arte, in questo caso come in altri si deve dire: la natura dà all'uomo l'abilità; la pratica, l'applicazione di

53 Bucher: *ibid.*, p. 91-92.

54 Bucher: *ibid.*, p. 80.

55 Dico da un'età molto giovane perché fra i popoli primitivi i giochi dei bambini rappresentano la loro educazione e servono a sviluppare il loro talento artistico. Christol indica che i bambini dei Basuto fanno modelli d'argilla dei vari animali come mucche, cavalli, ecc. Ovviamente questa scultura non è arte, ma le persone civilizzate non potrebbero confrontarsi al riguardo coi piccoli «selvaggi» africani. Nella società primitiva i giochi dei bambini sono in stretto rapporto con le occupazioni produttive degli adulti; questo fatto si fonda sul rapporto tra gioco e vita sociale.

56 Vedi i disegni degli scudi australiani in Ernest Grosser: *Gli inizi dell'arte*, p. 124, New York 1900.

quest'abilità è determinata dal corso dello sviluppo della sua cultura. Usiamo di proposito il termine cultura. Leggendolo si esclamerà: «Chi l'ha mai negata? Diciamo soltanto che lo sviluppo della cultura non è determinato solo dall'economia e dallo sviluppo delle forze produttive». Ahimè. Tali obiezioni sono molto frequenti. Comunque è difficile capire perché neanche le persone intelligenti riescono a vedere in questi argomenti un difetto logico. E' un dato di fatto che si preferirebbe che il corso della cultura fosse determinato anche da altri «fattori». Ora, l'arte appartiene a questi altri «fattori»? Si dirà che ovviamente l'arte appartiene a essi. Allora abbiamo la seguente situazione: il corso dello sviluppo della cultura è determinato, fra gli altri fattori, dallo sviluppo dell'arte e questo dallo sviluppo della cultura umana. Si può dire lo stesso per gli altri «fattori»: economia, politica, istituzioni, morale, ecc. Poi cosa otteniamo? Quanto segue: il corso dello sviluppo della cultura umana è determinato dallo sviluppo di tutti i fattori elencati e questi sono determinati dallo sviluppo della cultura. Si deve convenire che nell'analizzare i problemi dello sviluppo sociale si deve ragionare più seriamente. Non c'è dubbio che d'ora in poi la cultura [la teoria scientifica dell'estetica] potrà fare passi da gigante confidando di più sulla concezione materialistica della storia. Crediamo che anche nel passato i critici si trovavano su un terreno tanto più solido quanto più aderivano strettamente alle idee storiche sopra espresse. Per esempio potremmo considerare l'evoluzione della critica in Francia. Quest'evoluzione è in stretto rapporto con lo sviluppo delle idee storiche generali. Gli studiosi del XVIII secolo consideravano la storia dal punto di vista idealista. Vedevano nell'accumulazione e nella diffusione della conoscenza la causa più importante dello sviluppo storico dell'umanità. Se l'espansione della conoscenza e l'evoluzione generale del pensiero umano rappresenta veramente la principale ragione del movimento storico, sorge naturalmente la domanda: da cosa dipende l'evoluzione del pensiero? Dal punto di vista del XVIII secolo c'è solo una risposta: la natura umana e le leggi immanenti dello sviluppo della sua mente. Ma se la natura dell'uomo condiziona di per sé la crescita di tutto lo sviluppo della sua mente, è chiaro che la natura dell'uomo condiziona anche la crescita della letteratura e dell'arte. Sembra, quindi, che la natura dell'uomo – e solo questa – possa e debba darci la chiave per la comprensione della crescita della letteratura e dell'arte nella società civilizzata. La natura umana è tale che attraversa vari stadi: fanciullezza, giovinezza, mezz'età, ecc. Anche la letteratura e l'arte passano attraverso questi stadi nel corso del loro sviluppo. «Quale nazione non fu prima un poeta e poi un pensatore?» si chiede Grimm nella sua *Corrispondenza letteraria*, intendendo che il fiorire della poesia corrisponde alla fanciullezza e alla giovinezza delle nazioni, mentre i risultati della filosofia corrispondono alla maturità. La concezione del XVIII secolo venne ereditata dal XIX secolo; la troviamo anche nel famoso libro di Mme de Stael, *L'influenza della letteratura sulla società*, dove si possono trovare anche i semi d'una visione completamente diversa.

«Un attento esame delle tre diverse ere della letteratura greca ci permetterà di scoprire molto distintamente in esse il progresso naturale della mente umana ... Omero impresse il carattere del suo genio nella prima epoca della letteratura greca: il periodo di Pericle si distinse per un rapido progresso del dramma, dell'eloquenza, della morale e per i primi albori della filosofia. Nel periodo di Alessandro, lo studio più profondo delle scienze filosofiche diventò l'occupazione principale di coloro che possedevano talento letterario. Si deve davvero ammettere che i poteri della mente umana richiedono d'essere scoperti fino a un certo grado prima che possa raggiungere l'altezza della poesia; ma si deve anche confessare che l'estensione dell'immaginazione poetica dev'essere piuttosto controllata quando il progresso della civiltà e della filosofia ha rettificato tutti gli errori dell'immaginazione»⁵⁷.

57 Mme de Stael: *L'influenza della letteratura sulla società*, 2 voll., vol. I, p. 83, Londra 1812.

Intendendo che una volta che una nazione abbia perso con l'età la sua giovinezza, la poesia deve necessariamente giungere a un certo declino. Mme de Stael era consapevole del fatto che le nazioni più giovani, nonostante tutte le loro conquiste intellettuali, non avevano composto un solo contributo poetico che potesse essere posto a un livello superiore dell'*Iliade* o dell'*Odissea*. Questo minacciava di scuotere il suo credo nel miglioramento continuo e inevitabile dell'umanità; dunque non voleva separarsi dalla teoria delle diverse età, ereditata dal XVIII secolo, una teoria che le permetteva di superare facilmente le difficoltà notate sopra. Come dato di fatto possiamo vedere che secondo questa teoria il declino della poesia risultava dalla maturità intellettuale delle nazioni civilizzate del mondo intero; ma quando Mme de Stael, lasciando questi paragoni, si volge alla storia della letteratura delle nazioni più giovani, può vederla in una luce completamente nuova. Di particolare importanza sono i suoi capitoli che trattano della letteratura Francese.

«La gaiezza e il gusto francesi sono stati proverbiali in tutti i paesi d'Europa [dice nel capitolo XVIII] e il gusto e la gaiezza in generale sono stati attribuiti al carattere nazionale: ma cos'è un carattere nazionale se non il risultato delle istituzioni e delle circostanze che influenzano la felicità, gli interessi e i costumi di un popolo? Da quando quelle circostanze e quelle istituzioni sono cambiate, e anche nei periodi più tranquilli della rivoluzione, i contrasti più evidenti non sono stati oggetto di un solo epigramma, o di una vigorosa battuta. Molti di quegli uomini che hanno avuto una grande influenza sul destino della Francia erano privi d'ogni grandezza d'espressione e d'intelligenza di comprensione; forse anche loro furono debitori, per qualche parte della loro influenza, all'oscurità, al silenzio e all'agghiacciante ferocia che pervasero sia i loro modi che i loro sentimenti»⁵⁸.

Qui non siamo interessati né alle persone a cui Mme de Stael rimanda né alla verità delle implicazioni. Secondo lei il carattere è il prodotto delle condizioni storiche. Ma cos'è il carattere nazionale se non la natura umana come appare nelle caratteristiche spirituali di una nazione? Se il carattere di una data nazione è determinato dal suo sviluppo storico, ovviamente questo carattere non può essere stato un fattore primario nel suo sviluppo. Da ciò segue che la letteratura – che è il riflesso del carattere nazionale – è un prodotto delle stesse condizioni storiche che determinano questo carattere. Significa che non è la natura dell'uomo, non il carattere di una data nazione, che spiega la sua letteratura ma la sua storia e il suo ordine sociale. E' da questo punto di vista che Mme de Stael considera la letteratura francese. Il capitolo relativo al XVII secolo rappresenta un tentativo molto interessante di spiegare questa letteratura nei termini delle relazioni socio-politiche del periodo e della psicologia della nobiltà francese nel suo rapporto con la monarchia. Qui troviamo molte osservazioni perspicaci riguardanti la psicologia della classe dominante di allora e parecchie previsioni corrette riguardo al futuro della letteratura Francese.

«Niente di simile a questo [la letteratura del XVII secolo] si vedrà mai in Francia fin tanto che sarà sotto un governo di natura diversa, che può essere comunque costituito [diceva Mme de Stael]; il quale sarà una prova convincente che ciò che erano chiamati il genio e la grazia francesi erano solo il risultato delle istituzioni e usanze monarchiche, come erano esistite da molti secoli in Francia»⁵⁹.

Questa nuova teoria della letteratura come prodotto dell'ordine sociale divenne gradualmente la teoria predominante nella critica europea del XIX secolo. In Francia Guizot la ripete nei suoi saggi letterari. E' espressa anche da Sainte-Beuve che l'accetta, è vero, non senza riserve; infine essa trova la sua

58 Mme de Stael: *ibid.*, vol. II, p. 48.

59 Mme de Stael: *ibid.*, vol. II, p. 61.

più piena espressione nelle opere di Taine. Egli era dell'opinione che «ogni cambiamento nello stato degli uomini conduce a un cambiamento della loro psicologia». La letteratura e l'arte di ogni società devono essere spiegate attraverso la sua psicologia, perché «la produzione dello spirito umano, come la produzione della natura viva, si spiega solo attraverso il suo ambiente». Quindi per capire la storia dell'arte e della letteratura di un paese, si deve studiare la storia dei cambiamenti che ebbero luogo nella vita dei suoi abitanti. E' questa la verità assoluta. E' sufficiente soltanto leggere le sue opere *Filosofia dell'arte*, *Storia della letteratura Inglese* o *Italia* per trovare molte illustrazioni illuminanti. Taine, comunque, come Mme de Stael e altri pensatori, aderisce ancora alla visione idealistica della storia e perciò le sue illustrazioni intelligenti e vere non gli sono così utili come dovrebbero giovare a uno storico dell'arte e della letteratura. Poiché un idealista considera il progresso del pensiero umano come la principale forza motrice della storia, Taine concludeva che la psicologia dell'uomo è determinata dal suo ambiente, a sua volta determinato dalla sua psicologia. Questo modo di ragionare lo conduce a molte contraddizioni e difficoltà da cui, come i filosofi del XVIII secolo, egli emerse ricorrendo alla natura umana nella forma della razza. Quali porte gli aprisse questa chiave si può vedere dal seguente esempio. Si sa che il Rinascimento iniziò in Italia prima che altrove e in generale l'Italia fu la prima a staccarsi dal Medioevo. Quale fu la ragione di questi cambiamenti nell'ambiente degli Italiani? Essi furono dovuti alle peculiarità della loro razza, risponde Taine. Vi lascio giudicare il valore di questa spiegazione. Ecco un altro esempio. Nel palazzo Sciarra a Roma, Taine vide il dipinto di un panorama di Poussin, al riguardo osserva che i Latini, per la peculiarità della loro razza, reagiscono al panorama in un modo particolare: lo accettano «solo come decorazione per appropriarsene e subordinarlo all'uomo»; mentre i Tedeschi amano la natura «di per sé»⁶⁰. Inoltre questo stesso Taine, discutendo un altro panorama dello stesso Poussin dice: «Comunque per apprezzarlo pienamente si deve amare la tragedia, il verso classico, la pompa estetica e la grandiosità signorile o monarchica. La distanza tra questi e i sentimenti moderni è infinita»⁶¹. Ora perché i sentimenti moderni sono fin qui rimossi dai sentimenti di persone che amavano la pompa dell'etichetta, la tragedia e il verso classico? E' perché i francesi del tempo del «Re Sole» appartenevano ad una razza diversa dai francesi del XIX secolo? Una domanda curiosa! Lo stesso Taine ripete con insistenza che la psicologia degli uomini cambia con i cambiamenti del loro ambiente. Non lo abbiamo dimenticato e dopo lui ripetiamo: Il nostro ambiente contemporaneo è lungi dall'essere l'ambiente delle persone del XVII secolo; quindi i nostri sentimenti sono lontani da quelli dei contemporanei di Boileau e Racine. Resta da scoprire perché l'ambiente è cambiato, vale a dire, perché l'*Ancien Regime* fece largo all'attuale sistema borghese; perché la Borsa domina dove una volta, senza esagerazione, Luigi XIV poteva dire: «Lo Stato sono io!». L'unica risposta convincente a questa domanda la troviamo nella storia economica del paese. Come si sa, naturalmente vari scrittori con diverse sfumature d'opinione si sono opposti alla concezione di Taine. Potremmo dire che nessuno dei critici di Taine è stato in grado di scuotere quel principio che esprime tutto quanto pronunciato nella sua dottrina estetica, che è, in sintesi, che l'arte è il risultato della psicologia umana e che la psicologia degli uomini cambia con il loro ambiente. Inoltre nessuno di loro fu in grado di percepire la profonda contraddizione che rendeva impossibile l'ulteriore sviluppo delle idee di Taine. Nessuno di loro si rese conto che per la sua interpretazione della storia, la psicologia umana, che è determinata dalle condizioni storiche, risulta essere la causa finale di quelle condizioni. Perché nessuno notò questa contraddizione? Perché essa era parte indissolubile delle loro stesse concezioni

60 H. Taine: *Italia, Roma e Napoli*, Tradotto da J. Durand, vol. I, p. 222.

61 H. Taine: *op. cit.*, vol. I, p. 223.

storiche. Cos'è questa contraddizione? Di quali elementi consiste? Essa consiste di due elementi, uno dei quali si chiama la concezione *idealistica* della storia, e l'altro la concezione *materialistica*. Quando Taine diceva che la psicologia degli uomini cambia con il loro ambiente, egli era un *materialista*; ma quando dichiarava che l'ambiente di un popolo è determinato dalla sua psicologia, ripeteva la concezione idealistica del XVIII secolo. Inutile dire che non era la seconda che dettava la sua legge sulla storia dell'arte e della letteratura.

Per evitare la summenzionata contraddizione che impedisce così chiaramente lo sviluppo d'idee brillanti e profonde dei critici francesi, si deve ragionare come segue: L'arte di ogni nazione è determinata dalla sua psicologia; la sua psicologia dalle sue condizioni; e in ultima analisi le sue condizioni sono determinate dallo stato delle sue forze produttive e dai suoi rapporti di produzione. E' questa la concezione materialistica della storia.

INDICE DEI NOMI

Nome	Pagina
Aborigeni (nativi australiani)	12, 14,
Allier	13n
Amleto	9
Basuto	13, 15n
Batoka	4
Beljame	6, 9n
Berenger-Feraud	8n
Boscimani	12, 13
Boucher	11
Bucher K.	14, 15
Burton	7, 8n, 13

Il materialismo storico e le arti

Nome	Pagina
Cabat	11
Casalis	13
Chernishevsky	12
Christol	13n,15n
Cliailu	4n
Comte A.	1
Cromwell	6
Darwin	2,3,4,5,7,8,9,10,13,14
Du Chaillu	8
Durand	18n
Engels Eduard	9
Enrico VIII	9
Espinas	2n
Eyre	14n
Feuerbach	12
Flers	11
Frazer	12n
Frewer	4n
Garrik	9
Giulietta	9
Greci	1,2
Grimm	16
Grosser	13n,15n
Guizot	17
Haeckel	5n
Heckewelder	11n
Hegel	1,10
Helvetius	6
Hume	9
Inglese	9
Jusserand	9n
Latini	18
Le Brun	11
Lear	9
Livingstone	4,8
Lotze	11n
Lubke	15
Luigi XIV	18
Maintenon	10

Il materialismo storico e le arti

Nome	Pagina
Makalolo	4
Michelangelo	11
Molière	6
Mongoli	8
Otello	9
Paul	10
Pope	9
Poussin	18
Ratzel F.	8n
Romeo	9
Rousseau T.	11
Sainte-Beuve	17
Saint-Simon	1
Schoolcraft	3
Schweinfurth	4,8,11n
Sciarra	18
Shakespeare	9
Stael	16,17,18
Stuart	9
Taine H.	10,11,18,19
Tarde G.	6
Tasmaniani	12
Tedeschi	18
Von der Steinen	11n,12,13n
Wells	3n
Winchelman	11n