

GEROGI PLEKHANOV

NOTE PER UNA CONFERENZA SULL'ARTE 1904

L'interesse di Plekhanov per i problemi dell'arte dal punto di vista del materialismo storico si riflette non soltanto nelle sue opere letterarie, ma anche nei suoi numerosi discorsi fra i gruppi di emigrati russi all'estero. I suoi archivi contengono molto materiale preparatorio delle sue conferenze sull'arte. Le note qui presentate furono scritte nell'inverno del 1904.

INTRODUZIONE

Parlerò dell'arte dal punto di vista della concezione materialistica della storia. Cos'è l'arte? Cos'è la concezione materialistica della storia? In una ricerca precisa è essenziale aderire a una terminologia definita, ma allo stesso tempo è quasi impossibile perché la precisione è conseguenza dell'indagine, che dà e deve dare un significato nuovo, più preciso e pertanto più chiaro alla terminologia. Pertanto iniziamo con una certa terminologia preliminare provvisoria, che sostituiremo in seguito con una definitiva. Quale dev'essere la nostra definizione provvisoria dell'arte? Nel suo famoso libro *Cos'è l'arte?*, il conte Tolstoj, ricorderete, cita molte definizioni di arte che a lui sembrano contraddittorie e le trova tutte insoddisfacenti. In realtà esse non sono affatto fra loro diverse ed errate, ma supponiamo che egli abbia ragione e vediamo quale definizione egli stesso dà.

«L'arte è uno strumento dei rapporti umani. Ciò che distingue questo strumento dai rapporti attraverso le parole è che con questi un uomo comunica a un altro i suoi pensieri, mentre con l'arte vengono comunicate le emozioni [p. 75].

L'attività artistica si basa sul fatto che l'emozione di una persona che riceve l'espressione di un'altra attraverso l'udito o la vista, è in grado di vivere la stessa emozione. E' su questa capacità delle persone d'essere pervase dalle emozioni degli altri che si basa l'attività artistica [76].

L'arte inizia quando un uomo, con lo scopo di trasmettere ad altri un'emozione che ha vissuto, la rievoca in sé e la esprime in certi segni esteriori» [77].

E' facile mostrare che questa definizione ha molto in comune con quella di Hegel, ma non è importante. L'accetto come provvisoria e faccio solo una correzione. L'arte esprime le emozioni delle persone, le parole i loro pensieri. Questa distinzione significa soltanto che l'arte esprime tali emozioni attraverso le immagini, concretamente, mentre le parole le esprimono astrattamente. Ma anche le parole sono necessarie all'arte, per esempio la poesia, il cui mezzo è la parola; per contro anche l'eloquenza trasmette sentimenti, ma non è arte. L'arte è l'attività in cui le persone esprimono le loro emozioni ad altre attraverso immagini vive. Sempre, in ogni periodo e in ogni società umana c'è una coscienza religiosa di ciò che è bene o male, comune ai membri della società, e questa coscienza determina il valore delle emozioni trasmesse dall'arte. Per adesso accettiamo questa definizione, o almeno ricordiamola al fine di verificarla in seguito, e volgiamoci alla definizione della concezione materialistica della storia. Cos'è la spiegazione materialistica della storia? La spiegazione è indiretta, come se vi fosse una prova indiretta. Per prima cosa ricorderò la concezione idealistica della storia, per poi mostrare le differenze di quella materialistica. La concezione idealistica della storia consiste

nel credere che lo sviluppo del pensiero e della conoscenza siano la causa ultima del progresso dell'umanità. La prevalenza di questa idea nel XVIII secolo, che passò al XIX, era sostenuta da Auguste Comte e Saint-Simon.

L'idea di Saint-Simon sull'origine dell'antica Grecia.

La Grecia è qui di particolare importanza perché, secondo Saint-Simon, «è presso i Greci che lo spirito umano ha iniziato a occuparsi seriamente dell'organizzazione sociale». Ma come nacque l'organizzazione sociale dei Greci? «Con loro il sistema religioso è stato la base del sistema politico ... il secondo era stato fatto a imitazione del primo». L'Olimpo dei Greci era un'assemblea repubblicana «e le costituzioni nazionali di tutti i popoli greci, benché tra loro diverse, avevano in comune che erano repubblicane» [*Memorie sulla scienza dell'uomo*]. Così il sistema politico dei Greci fu il risultato delle loro idee religiose. Inoltre, queste derivano da concetti scientifici [un sistema scientifico del mondo]. Di conseguenza tutto dipende da queste idee. Ciò determinava il programma pratico cui aderiva sostanzialmente Saint-Simon ... le persone sono condizionate dai loro rapporti economici, a loro volta determinati dallo stato delle forze produttive sociali. Molti conosceranno il famoso passaggio di Marx, spesso citato, della *prefazione a Per la critica dell'economia politica*, pp X-XI della traduzione russa.

Devo leggerlo per rinfrescare la memoria dei presenti. Pertanto, non è la coscienza delle persone che determina le forme del loro essere, ma è il loro essere sociale che determina le forme della loro coscienza. E' questo il punto di vista generale del materialismo moderno sulla società umana e sulla storia. Ora diamo uno sguardo all'arte da questo punto di vista. Se in generale la concezione materialistica della storia è giusta, lo è anche applicata all'arte, in altre parole essa spiega i fatti a noi noti della storia dell'arte dei diversi popoli. La storia dell'arte è una sfera colossale, per cui analizzarla in due sere è impossibile; è necessario selezionare. Esaminerò: 1) l'arte delle tribù di cacciatori, 2) il periodo in Francia dall'epoca di Luigi XIV in poi, incluso l'emergere del romanticismo, cioè quasi due secoli. Questo è sufficiente, ma il punto principale è che qui abbiamo a che fare con due diversi periodi: 1) una società di cacciatori in cui non ci sono classi; 2) una società altamente sviluppata, con le classi e un'aspra lotta tra di esse.

L'ARTE DELLE TRIBU' DI CACCIATORI

Perché ho scelto proprio le tribù di cacciatori? Chiunque abbia afferrato l'essenza della concezione materialistica della storia troverà facilmente la risposta. Lo stato delle forze produttive è la caratteristica determinante della classificazione. Nelle tribù di cacciatori queste forze sono meno sviluppate di quelle pastorizie e ancor meno delle tribù dedite all'agricoltura. Probabilmente gli Australiani sono i più arretrati di tutti; non molto tempo fa sono stati descritti come semi-scimmie, e sono anche i meglio conosciuti. Diamo uno sguardo alla loro arte. Oggi nessuno chiamerebbe artista un giovane che danza bene il valzer o la mazurca, ma ai nostri giorni la danza in generale non è particolarmente importante. La sua importanza è circoscritta al fatto che contribuisce a riunire giovani di entrambi i sessi, con frequenti conseguenze matrimoniali. Ciò che oggi la danza esprime è principalmente la grazia, che è una qualità piacevole, ma non appartiene a quelle caratteristiche senza le quali la società non potrebbe esistere. I danzatori primitivi manifestano più della grazia. Per esempio, le danze degli Australiani esprimono tutte le importanti qualità sociali di entrambi i sessi.

Danze femminili: la donna mostra come si arrampica su un albero per catturare un opossum; come si tuffa per i crostacei; come estrae le radici di certe piante nutritive, o come nutre i figli, o persino [una

danza satirica] come litiga col marito. Ci sono anche *Danze d'amore*, ma questo in seguito.

Danze maschili: le danze dei rematori, la danza del canguro, una danza che mostra il furto di bestiame da parte dell'uomo bianco, ecc. Essi danzano nel periodo del raccolto, dopo una caccia riuscita: sono le cosiddette *danze mimiche*. Non c'è bisogno di spiegare il loro legame con il modo di produzione, è chiaro, ovvio. Qui il fattore economico salta immediatamente agli occhi. Ci sono altre danze connesse al modo di vita degli Australiani: l'imitazione dei vari animali. Anche qui è chiaro il legame con l'economia. Chi riesce a imitare bene un animale, conosce le sue abitudini, e chi ne conosce le abitudini sarà un buon cacciatore.

Danze di ginnastica. Le danze totemistiche sono danze intertribali in cui partecipano a volte fino a 400 persone. Danzano, per esempio dopo aver fatto la pace, di notte, alla luce della luna. A volte queste danze di ginnastica sono svolte nel periodo del raccolto, dopo una caccia abbondante, ecc., e praticate da entrambi i sessi Il guerriero agile danza meglio. Infine ci sono *danze invocative*. Si presume che lo spirito ami guardare la danza. Queste danze non hanno un rapporto diretto con l'economia, ma in primo luogo dobbiamo vedere che spesso lo spirito viene pregato d'elargire cose prettamente materiali. In secondo luogo che tipo di danza ama lo spirito? Quella che ama l'australiano. Qui è evidente il rapporto indiretto con l'economia, ma queste danze sono rare. Un'osservazione per Tolstoi: qui l'arte esprime l'idea delle persone di ciò che è buono e cattivo, ma in generale queste idee non sono religiose.

Prendiamo un'altra arte, la *decorazione*. Quali sono i motivi ornamentali? Ce ne sono di due tipi: 1) la natura; 2) la tecnologia. Oggi si riconosce che la decorazione australiana delle armi è molto spesso una rappresentazione della pelle animale: la pelliccia del canguro, la pelle di un serpente o lucertola; altra ipotesi, Lübke: dalla tecnologia. A volte la mappa di questa o quell'area è rozzamente abbozzata sulla clava di un australiano. Poi un simbolo di proprietà appare sotto forma di decorazione. Poiché la proprietà privata è poco sviluppata, il segno è quello della proprietà tribale: ogni tribù ha il suo simbolo, il kobong [il totem americano], es. il canguro, il falco, ecc. E' interessante che nelle tribù di cacciatori non vengano mai usate le piante come motivi ornamentali.

Tecnologia. Molte tribù primitive decorano i propri utensili con i cosiddetti disegni tessili. Perché? Holmes lo spiega come segue: l'arte della ceramica è più giovane della cestelleria, il cestino intrecciato è più vecchio della pentola. Anche la rappresentazione di un nastro sul manico di un'ascia è spiegata allo stesso modo. L'intreccio tessile ha la funzione d'offrire motivi decorativi. In generale, secondo Lübke, si può dividere l'arte primitiva in periodi: l'Età della Pietra. L'Età del Bronzo. L'Età del Ferro, e così via. Gli ornamenti comprendono le decorazioni del corpo, cosiddette *cosmetiche*: la colorazione, il tatuaggio, la cicatrizzazione.

Schweinfurth: tutte le madri del mondo cercano di sviluppare nei loro figli le caratteristiche anatomiche della loro tribù. Ci sono motivi per ritenere che nel colorarsi un uomo cerchi d'imitare un animale; lo stesso vale per i capelli, ma non ci sono dubbi che qui valga il colore della pelle. Le persone di pelle scura si dipingono di bianco, spesso accade alla morte di un membro della tribù e indica il grado di parentela. Le tribù Dinka si riconoscono reciprocamente dal modello del disegno. Nella cicatrizzazione spesso le linee corrispondono all'età, nel sud-est dell'Australia la stessa età è spesso stabilita dopo il modello delle cicatrici. Anche qui il vanto della pelle gioca un ruolo: un perizoma di un australiano è composto da 300 code di coniglio. Il significato è chiaro. Le donne di solito amano ciò che rende un guerriero spaventoso ed esperto. L'obiettivo della decorazione è di compiacere l'altro sesso. Nelle Isole Flinders, vicino alla Tasmania, i giovani quasi si rivoltarono quando l'amministratore coloniale locale vietò loro di dipingersi di rosso; dicevano che le ragazze non li avrebbero amati.

La decorazione include anche operazioni eseguite sui denti: in Africa capita che gli incisivi superiori

vengano estratti. Perché? Risponde Schweinfurth: perché ciò fa somigliare le persone ai ruminanti che idolatrano [*Nel cuore dell'Africa*, vol. I, p. 147, Parigi 1875]. Fra i Dinka si tatuano soltanto gli uomini; ciò riflette la prima divisione del lavoro: tra uomo e donna. Lo si vede anche nel vestire: l'uomo lo considera vergognoso e degno solo delle donne. Schweinfurth, che vestiva all'europea, era soprannominato dai Dinka «la donna turca». Per loro il metallo più prezioso è il ferro, e le donne ne indossano pesi enormi come ornamenti. I Batoka e il pelele. David e Charles Livingstone descrivono la risposta di un vecchio capo sul perché le donne indossavano il pelele. Gli uomini, egli rispose, hanno la barba ma le donne nulla, e se non avessero il pelele sarebbero brutte. Infine il capitano Speke descrive come gli apparve un ladro (di bestiame) con la sua faccia dipinta di bianco. Gli indigeni hanno grande disprezzo per l'uomo bianco.

Poesia. L'espressione verbale di fenomeni esterni o interni in forma esteticamente efficace per uno scopo estetico. La canzone dei Botocudi: «Oggi abbiamo avuto una buona caccia; abbiamo ucciso un animale; ora abbiamo qualcosa da mangiare; la carne è buona; l'acquavite è buona». Oppure: «Il capo è senza paura! Il capo non conosce paura, ecc.».

Gli Australiani cantano sempre: *I Narrinyeri stanno arrivando,
Presto saranno qui!
Stanno portando un canguro
E marciando rapidamente.
I Narrinyeri stanno arrivando,
I Narrinyeri stanno arrivando.*

Una canzone del cacciatore australiano: *Il canguro correva velocemente
Ma io fui più rapido
Il canguro è grasso
Io l'ho mangiato
Oh, canguro, canguro!*

Una canzone di guerra: *Pugnalalo in fronte,
Pugnalalo nel petto,
Pugnalalo nello stomaco,
Pugnalalo al cuore,
Pugnalalo alla spalla, ecc.*

A volte deridono i loro nemici: *Che gambe!
Che gambe!
Gambe lunghe da canguro!*

Canzone funebre cantata durante la sepoltura di un un membro delle tribù australiane del sud-est:

Le donne giovani cantano: *Oh, mio giovane fratello!*
Le anziane cantano: *Oh, mio giovane figlio!*
Assieme: *Non ti vedremo più, mai più!*

Le loro canzoni provengono dallo stomaco, non dal cuore.

La nostra poesia lirica parla molto dell'amore. Ancora non conosciamo una sola canzone d'amore fra le tribù di cacciatori. Allo stesso modo, non c'è posto neanche per l'amore per la natura. Conosciamo soltanto una canzone eschimese sulle nuvole attorno alla cima di una montagna, e in effetti anche qui non c'è nessun amore poetico per la natura:

Note per una conferenza sull'arte

*vedo una grande montagna circondata da nuvole
è grande, è circondata dalle nuvole, ecc.*

La povertà del contenuto è tale che la tribù spesso non comprende le parole della canzone che sta cantando. Ovviamente qui la cosa principale è la melodia e il ritmo. In generale a questo stadio la lirica suggerisce la musica piuttosto che la poesia.

Le leggende epiche. Si dice che la poesia inizi con le leggende epiche. Lo è stato con i Greci noti alla storia, ma non con i popoli primitivi. Le loro storie epiche di solito esaltano il valore, il coraggio e la tenacia.

La favola eschimese su Kagzakzuk. Era un uomo povero e soffriva molto a causa dei suoi ricchi compagni di tribù. Un giorno gli giunse uno spirito in forma di lupo, gli avvolse attorno al corpo la coda e lo sbatté a terra per tre volte, ecc. Essendo diventato forte e avendo ucciso orsi, si vendicò sui suoi oppressori uccidendoli o mutilandoli. Risparmiò soltanto i poveri perché lo amavano e compativano. Un riflesso dell'emergente lotta fra il ricco e il povero.

Il dramma. Il dramma delle Aleutine visto dai membri della spedizione di Krusenstern. Un abitante delle Isole Aleutine, armato di arco, rappresenta un cacciatore, un altro un uccello. L'uno esprime, con i movimenti del suo corpo, la gioia di avere scoperto un uccello così bello, ma non osa ucciderlo. L'altro imita i movimenti dell'uccello e cerca di scappare. Il cacciatore allora tira. L'uccello barcolla, batte le ali e cade. Il cacciatore danza con gioia, ma poi si pente d'aver ucciso un uccello così bello. Improvvisamente l'uccello si trasforma in una bellissima donna che si getta fra le sue braccia.

Il dramma australiano. Un'orchestra di 100 donne, fino a 500 spettatori. Prima scena. Gli attori rappresentano una mandria di mucche distese a masticare il loro foraggio. Seconda scena. Appare un gruppo di guerrieri, si approssima alla mandria e l'attacca, uccide le mucche, le scuovia, ecc. Terza scena. La comparsa degli uomini bianchi; la loro battaglia contro i selvaggi; la vittoria di questi. Lo spettacolo della battaglia eccita sia il pubblico che gli attori al punto da sembrare una battaglia quasi vera. L'arte primitiva è questa. Vediamo fino a che punto la nostra conoscenza ci conferma o modifica la definizione che abbiamo mutuato da Tolstoj. L'arte è uno strumento di comunicazione umana. E' comunicazione per mezzo di immagini. Essa esprime ciò che i popoli primitivi ritenevano piacevole. La consapevolezza di ciò che è piacevole, contrariamente a Tolstoj, non è coscienza religiosa. E' determinata direttamente dall'economia e dalla tecnologia di produzione, oppure dai bisogni sociali che si sviluppano su questo terreno. Infine dobbiamo notare che la comunicazione umana dev'essere intesa con una riserva: «pugnalo nel fianco»; Kagzakzuk; i racconti di Barong sulla lepre.

«Il canguro era grasso, io l'ho mangiato»; o «dolci sono i piselli che i bianchi mangiano». Questo è il lirismo dello stomaco, e al riguardo si può dire che qui il fattore economico prevale completamente. Ma accade altrettanto in una società più sviluppata? Vediamo. Passiamo dalla società di cacciatori alla civiltà, dalle foreste d'eucalipto australiane a uno dei salotti parigini apparsi nella prima metà del sec. XVII a imitazione del famoso salotto di madame Rambouillet. Nei salotti più alla moda di quel periodo si parlava poco di politica; l'interesse principale, quasi esclusivo era la letteratura. Di quali opere letterarie si discuteva? Esempio. Nel 1610 comparve il racconto di Honoré d'Urfé, *Astrée*, e subito divenne estremamente famoso. I personaggi sono divisi in tre classi [l'azione ha luogo in Gallia, nel IV secolo]: 1) druidi (sacerdoti dell'antica Gallia e Britannia) e vestali; 2) cavalieri e ninfe; 3) pastori e pastorelle. Questi ultimi sono la classe inferiore, per così dire la gente comune del paese immaginario ritratto da d'Urfé. Ma sono molto raffinati. Volgendosi ad *Astrée* nella prefazione, l'autore dice:

«Se ti si rimprovera di non parlare il linguaggio dei paesani e per il fatto che né tu né i tuoi amici odorate di capre o pecore, rispondete, cara pastorella, che né tu né chi vi circonda appartiene ai pastori bisognosi che pascolano le loro greggi per guadagnarsi da vivere, ma che avete scelto quest'occupazione soltanto per vivere in pace e senza coercizione».

Come si vede, l'autore disprezza il fattore economico; i suoi eroi sono pastori per scelta e non per necessità economica. Le mandrie danno poche preoccupazioni e per la maggior parte del tempo loro sono impegnati nell'amore. Uno dei personaggi, Celadon, il cui nome era allora comune, scrive i «Dodici comandamenti dell'amore», che gli altri si apprestano a obbedire. Eccone alcuni:

- I. Bisogna amare per eccesso
- II. Amare solo una persona
- III. Non avere altre passioni eccetto il suo amore
- IV. Difendere la propria pastorella

Lo ripeto, questo romanzo fu estremamente popolare. Intere generazioni vi si allietarono. Il famoso scrittore di fiabe La Fontaine ne parlava così: «Ho letto questo romanzo da bambino, e lo leggo ancora adesso che ho la barba grigia».

Ovviamente ciò corrisponde allo stato d'animo. Lo si può vedere dal fatto che ci furono molti romanzi simili e che godettero di grande popolarità per lungo tempo. Nel 1654 uscì il racconto altrettanto famoso di Madeleine de Scudery, *Cleacute*, che divenne un vero manuale di galanteria. Contiene la famosa «Carta del paese dell'Amore». Problema: come passare dalla città della «nuova amicizia» al «paese dell'amore»? Ce ne sono tre: prendiamo il «paese dell'amore per stima». Ci si arriva così: grande spirito, bei versi, biglietto galante, biglietto dolce, sincerità, grande cuore, generosità, probità, esattezza, rispetto e bontà. Il più piacevole è il «paese dell'amore per inclinazione», poi il «paese dell'amore per riconoscenza». Questa mappa di tenerezza era un argomento di grande interesse per i visitatori dei salotti di quel periodo. La distanza fra questa mappa e la poetica australiana è notevolmente grande. Nel salotto non era permesso pronunciare la parola «petto». Era inopportuna. Perché? Perché ricordava un piatto: il petto di vitello. Quindi l'economia francese di quel periodo non influenzava la letteratura? Non direttamente, ma Sancho Panza chiese a Don Chsciotte dove i cavalieri erranti prendessero il denaro per i loro viaggi. Allo stesso modo si potrebbe chiedere: dove prendono il denaro i cavalieri dei salotti e le signore che hanno studiato la mappa della tenerezza? Non a caso Honoré d'Urfé avvertiva i lettori che i suoi eroi erano pastori per inclinazione e non per necessità. Egli capì che se fossero state persone reali non avrebbero potuto fare quanto riportato dal romanzo. Di conseguenza l'esistenza di tali ideali richiede quella di una classe che possa vivere senza lavorare. In altre parole richiede la divisione della società in classi, il che è condizionato da cause economiche. Pertanto, l'economia continua ad agire anche qui, ma non lo fa direttamente: crea soltanto una situazione in cui le persone possano indulgere in sogni e passioni, come dice il nostro Nekrasov.

Ma la divisione della società in classi esiste da molto tempo e ci sono ancora persone in Francia che vivono senza lavorare; Perché la Francia economicamente ricca mostrava un interesse così appassionato per i romanzi di d'Urfé e Scudery solo in un certo periodo del suo sviluppo? Ogni volta che ci troviamo di fronte a tale domanda, dobbiamo scoprire qual era lo stato d'animo dell'epoca precedente. In tal caso si tratta dell'epoca delle guerre religiose, che raggiunsero il loro culmine nella famosa notte di san Bartolomeo [24 agosto 1572]. I modi erano diventati quasi selvaggi e per reazione apparve la «preziosità». Ciò può sembrare inverosimile. Due autori: 1) Morillot, *Il romanzo in*

Francia; 2) G. Lanson, autore della famosa *Storia della letteratura in Francia*.

Morillot, [pp. 17-18]: «Nulla dispone la mente delle persone alla letteratura bucolica meglio della rivoluzione e della guerra civile. Dopo gli orrori della Lega, la società era destinata a essere trascinata dall'idea di mitezza e cortesia; i compagni di Enrico IV, portando con loro alla corte la grossolanità dei campi, resero necessaria, impellente, una riforma della lingua e dei costumi. Fu in questo periodo che Caterina de Vivonne smise di partecipare alle assemblee di corte al Louvre e riunì attorno a sé una società d'élite che si vantava del puro e semplice modo di parlare, ecc.».

Lanson: «E' difficile immaginare la misura in cui s'erano sviluppate nella corte e nella nobiltà l'ignoranza e la volgarità dopo quarant'anni di guerra civile. Fu allora che le signore come la marchesa di Rambouillet divennero gli educatori dell'alta società; contennero il temperamento dozzinale con la cortesia e la gentilezza, e sostituirono gradualmente i piaceri fisici osceni con quelli spirituali. In ciò gli scrittori aiutarono le signore ed entrambi si giovarono di questa riforma dei costumi ... E' assurdo cercare nei romanzi di quel tempo ... un ritratto della società di allora: essi esprimevano i suoi ideali, erano manuali di civiltà, ecc.».

Come si vede questa letteratura è di classe, la letteratura di una certa classe a un certo stadio di sviluppo e in certe condizioni storiche. La «preziosità» non poteva durare a lungo, era attinente alle circostanze: venne ridicolizzata da Boileau e Moliere, ma anche la letteratura che spodestò i romanzi di d'Urfé e Scudery era di classe. Prendiamo la tragedia, Corneille, Racine.

Caratteristica principale: cavalieri ed eroi. Era un riflesso della monarchia limitata. Inoltre a quel tempo la borghesia giocava un ruolo subordinato, il destino dello Stato non dipendeva dalla borghesia, e questo destino era di grande interesse sociale.

La psicologia dell'eroe. Forte volontà. Per quale ragione? La psicologia della classe superiore di allora; persino nelle donne di quel tempo c'era poca femminilità, dice Lanson, vivevano più con la testa che con il cuore. Anche qui si sentiva l'influenza del periodo precedente: lotte e guerre portarono all'involveramento dei costumi, ma temprarono il carattere. Il Larson in un altro passaggio prosegue:

«Le persone dell'epoca della Guerra dei Trent'Anni e delle trame contro Richelieu, una generazione cresciuta fra i ricordi del terribile passato e nel presente ancora difficile, erano note per la loro natura forte, persino rozza ... il loro eroismo romantico incontrava il loro bisogno bruciante di sforzo e attività. Nella seconda metà del XVII secolo, quando la monarchia di Luigi XIV alla fine trionfò, il carattere degli eroi cambia: in Racine il posto principale in questa vita di corte, l'unica occupazione dopo la preoccupazione di compiacere il re, è l'amore, di cui il monarca stesso ne è un esempio ... Quest'amore pervase la tragedia».

La tragedia di Racine è quella della vera passione. Di conseguenza è un riflesso della psicologia della classe superiore. E' davvero così? C'è qualche modo di verificare quanto sto dicendo? C'è, ed è un modo molto affidabile: è l'atteggiamento verso Shakespeare in quel periodo in Inghilterra e in Francia. Dopo la Restaurazione, in Inghilterra l'aristocrazia inizia a considerare Shakespeare in modo sfavorevole e si rivolge invece alla tragedia francese. Shakespeare era difeso dagli dei. Quest'atteggiamento in Inghilterra verso Shakespeare continuò anche nel XVIII secolo. Hume dice di lui che il suo genio drammatico era sopravvalutato per la stessa ragione per cui i copri deformati e sproporzionati sembrano più grandi di quanto siano [ignoranza di ogni contegno].

Anche Gibbon ammirava la tragedia francese, e ciò diminuiva il suo rispetto per Shakespeare, al cui culto era stato avviato fin dall'infanzia. Il più caratteristico è l'atteggiamento di Alexander Pope, che si doleva per il fatto che Shakespeare scrivesse per la popolazione e senza la protezione della classe superiore [senza la protezione dalla sorte migliore]. Secondo Pope, Shakespeare avrebbe scritto

meglio sotto la protezione del re e della corte. Persino Garrick [l'attore] si sforzava di nobilitare Shakespeare: nell'*Amleto* omise la scena dei becchini e diede al *Re Lear* un lieto fine. E' interessante che il carattere di classe di quest'atteggiamento verso Shakespeare fosse ben compreso dal non aristocratico teatro pubblico. Gerrick ammise che nell'adattare Shakespeare correva il rischio che la folla gli lanciasse contro le panche, al punto che i suoi corrispondenti francesi si complimentarono con lui per il coraggio con cui s'avventurava a fare questi adattamenti. «Perché conosco il popolino inglese ... ».

In Francia, nel XVIII scolo, iniziò la reazione borghese contro la nobiltà che produsse l'anglomania e l'ammirazione per Shakespeare. Al riguardo si diceva quanto segue:

Voltaire, 25 agosto 1776, la sua nota venne letta da D'Alambert in una riunione dell'Accademia:

«Abbondano le scene volgari. Esempio: la sentinella, nella prima scena, dice che tutto è tranquillo e che non ha sentito muoversi un topo. Come ci si permette d'usare una tale espressione? Si può parlare così nelle caserme, ma non in teatro e non davanti a una nazione abituata a esprimersi con nobiltà e di fronte alla quale si deve parlare allo stesso modo. Cosa significa l'invasione del palcoscenico francese da parte di Shakespeare? Immaginate, signori, Luigi XIV nella Sala degli Specchi a Versailles circondato dai suoi magnifici cortigiani, nel mentre un giullare coperto di stracci si fa largo fra la folla di eroi, grandi uomini e donne meravigliose che formano la sua corte, e li invita ad abbandonare Moliere, Corneille e Racine per un intrattenitore di strada che ogni tanto adopera qualche trucco intelligente, Che accoglienza verrebbe data al buffone?»

Voltaire qui è un conservatore, anche se sapeva che il vecchio dizionario accademico era troppo aristocratico e poco prima della sua morte suggerì all'Accademia di cambiarlo; ma trovava Shakespeare troppo democratico.

Diderot, consigliava agli attori d'abbandonare la pomposità e di parlare e muoversi con naturalezza, ma, obiettava Madame du Borland, abbiamo Agrippina sul palco che parla come una pescivendola! Infine un'altra testimonianza di Victor Hugo. Secondo lui, «il linguaggio del popolo e dell'aristocrazia era lo specchio del regno. La poesia era la monarchia, la parola era un debito e il buontempone non era che un ignorante».

Si fece sentire lo stesso gusto per esempio nel progetto dei giardini. Al riguardo devo ricordarvi un'idea che Taine espresse in una delle sue opere iniziali, *Viaggio sui Pirenei*, e che sfortunatamente non sviluppò appieno. Egli dice che «le cose ci piacciono per contrasto e che per persone diverse sono belle cose diverse». Poi spiega quest'idea come segue: una persona costretta a prestare attenzione per tutto il tempo, pensa che la posizione seduta sia migliore di ogni altra. Come si usa quest'idea per spiegare l'amore degli aristocratici francesi per i nostri giardini? In questo modo: amiamo la natura autentica, incolta, perché siamo bambini di città, dove questa natura non esiste. L'amiamo per contrasto. Ma si era appena usciti dalla barbarie medievale e dalle privazioni delle lunghe guerre, e si era costretti quindi a trovare poco interessante la natura di questo tipo; l'idea che se ne aveva era legata all'idea delle privazioni e pertanto nessun giardino è più adatto per passeggiare in abbigliamento di corte [e per la musica in nobile compagnia], per sostenere una conversazione raffinata e un intrigo d'affari o amoroso.

INDICE DEI NOMI

Nome	Pagina
Agrippina	8
Amleto	7
Astrée	5
Australiani	2,3,4
Barong	5
Bartolomeo san	6
Batoka	4
Boileau	7
Borland	8
Botocudi	4
Celadon	5
Comte	2
Corneille	7,8
D'Alambert	7
Diderot	8
Dinka	3,4
Don Chsciotte	6
d'Urfé	5,6,7
Enrico IV	6
Garrick	7
Gibbon	7
Greci	2,5
Hegel	1
Holmes	3
Hugo	8
Hume	7
Kagzakzuk	5
Krusenstern	5
La Fontaine	6

Note per una conferenza sull'arte

Nome	Pagina
Lanson	6,7
Lear	7
Livingstone	4
Lübke	3
Luigi XIV	2,8
Marx	2
Moliere	7,8
Morillot	6
Narrinyeri	4
Nekrasov	6
Plekhanov	1
Pope	7
Racine	7,8
Rambouillet	5,7
Richelieu	7
Saint-Simon	2
Sancho Panza	6
Schweinfurth	3
Scudery	6,7
Shakespeare	7,8
Speke	4
Taine	8
Tolstoi	1,3,5
Vivonne	6
Voltaire	7,8