

GEORGI PLEKHANOV

**IL DRAMMA E LA PITTURA FRANCESI DEL XVIII SECOLO DAL PUNTO DI VISTA
SOCIOLOGICO
1905**

L'articolo venne scritto sulla base di una conferenza sull'arte tenuta da Plekhanov a Liegi e Parigi nel 1904. Venne pubblicato nel numero di settembre-ottobre della *Pravda* del 1905 con lo pseudonimo di N. Beltov.

Lo studio della vita dei popoli primitivi fornisce la migliore conferma possibile della posizione fondamentale del materialismo storico, che dice che la *coscienza* delle persone è determinata dal loro *essere*. A prova è sufficiente riferirsi alla conclusione di Bücher nel suo eccellente studio *Lavoro e ritmo*. Vi dice: «Sono giunto alla conclusione che nella prima fase dello sviluppo, il lavoro, la musica e la poesia erano fusi insieme, ma l'elemento fondamentale di questa triade era il lavoro, mentre gli altri due avevano solo importanza secondaria». Secondo Bücher il lavoro spiega l'origine della *poesia* [«*der Ursprung der Poesie ist in der Arbeit zu suchen*»]. Chi conosce la letteratura su quest'argomento non accuserà Bücher d'esagerazione¹. Le obiezioni fattegli da persone competenti non riguardano l'essenza, ma soltanto certi aspetti secondari di questa concezione. Nella sostanza Bücher ha senza *alcun* dubbio ragione, ma la sua conclusione riguarda solo *l'origine della poesia*. Cosa si può dire sul suo *ulteriore sviluppo*? Si può rilevare - e se si, in quale fase - l'esistenza di un nesso causale tra *essere e coscienza*, tra la *tecnologia e l'economia* di una società, da un lato, e la sua *arte*, dall'altro? In quest'articolo cercheremo di rispondere alla domanda basandoci sulla storia dell'arte francese del XVIII secolo. Prima di tutto dobbiamo fare la seguente riserva. Dal punto di vista sociologico la società francese del Settecento si caratterizza per il fatto d'essere *divisa in classi*, e questo fatto era destinato a influenzare lo sviluppo dell'arte. Prendiamo, a esempio, *il teatro*. Nella fase medievale in Francia, come nel resto dell'Europa occidentale, un posto di rilievo era occupato dalle cosiddette *farse*. Le farse erano composte e rappresentate per il popolo, servendo a esprimerne il punto di vista, le aspirazioni e – da notare in particolare – il suo scontento verso gli stati sociali superiori. Con il regno di Luigi XIII la farsa cominciò a declinare; era classificata fra i divertimenti dei lacchè e non per persone dal gusto raffinato: «rifiutata dalle persone sensibili», come disse uno scrittore francese nel 1725. La farsa venne sostituita dalla *tragedia*. Ma la tragedia francese non aveva niente in comune con le idee, le aspirazioni e lo scontento delle masse popolari. Si tratta di una creazione dell'aristocrazia ed esprime le idee, i gusti e le aspirazioni degli stati sociali superiori. Vedremo brevemente l'impronta profonda che quest'origine di classe ha lasciato in tutto il suo carattere; ma in primo luogo vogliamo trarre l'attenzione del lettore sul fatto che durante il periodo della nascita della tragedia in Francia l'aristocrazia di questo paese non era impegnata in nessun lavoro produttivo e viveva consumando il prodotto creato dall'attività economica del terzo stato. E' facile vedere che ciò non poteva non influenzare le opere d'arte nate nell'aristocrazia e di cui

¹ M. Hoernes dice sull'ornamento primitivo che esso «poteva svilupparsi solo basandosi sull'attività industriale», e che quei popoli, come i Veddah di Ceylon, che non conoscono l'attività industriale, non hanno ornamenti [*La preistoria della formazione dell'arte in Europa*, Vienna 1898, p. 38]. Questa conclusione è identica a quella di Bücher citata sopra.

esprimevano i gusti. Per esempio, sappiamo che in alcune delle loro canzoni i Neozelandesi cantano le lodi della crescita della batata. Sappiamo anche che le loro *canzoni* sono spesso accompagnate dalla *danza* che è semplicemente la *riproduzione dei movimenti del corpo dei coltivatori di queste piante*. Qui è molto chiaro come l'attività produttiva di questo popolo influenzi la sua arte, e altrettanto chiaro è che, dato che le classi superiori non s'impegnano nel lavoro produttivo, *l'arte che vi emerge non può contenere nessun rapporto diretto con il processo di produzione*. Ma ciò significa che in una società divisa in classi la dipendenza causale della *coscienza* della popolazione dal suo *essere* è diminuita? No, affatto, perché lo sviluppo economico della società ne condiziona la divisione in classi. Se l'arte creata dalle classi superiori non ammette un rapporto diretto con il processo di produzione, lo si spiega, in ultima analisi, anche da ragioni economiche. Così, la spiegazione materialistica della storia è pienamente applicabile anche in questo caso; ovvio che ora è più difficile rilevare la connessione causale tra *essere e coscienza*, tra rapporti sociali che sorgono sulla base del «*lavoro*» e l'arte. Tra arte e «*lavoro*» ci sono parecchie tappe intermedie che hanno spesso richiamato tutta l'attenzione degli studiosi, rendendo in tal modo difficile comprendere correttamente i fenomeni. Fatta questa necessaria riserva, volgiamoci al nostro soggetto e iniziamo esaminando la tragedia.

«La tragedia francese – dice Taine nelle sue *Lezioni sull'arte* – appare nel momento in cui la monarchia nobile e ben ordinata di Luigi XIV istituisce il dominio delle proprietà, una raffinata atmosfera aristocratica, magnifici spettacoli, vita di corte, e ciò scompare quando le abitudini della nobiltà e della corte caddero sotto i colpi della rivoluzione».

E' perfettamente giusto, ma il processo storico della nascita e in particolare della *caduta* della tragedia classica francese era qualcosa di più complesso di quanto descritto dall'insigne teorico dell'arte. Esaminiamo questo tipo di opera letteraria dal punto di vista della sua forma e contenuto. Dal punto di vista della *forma*, ciò che per prima cosa attira la nostra attenzione sono le famose *tre unità* che, nel periodo della lotta fra i romantici e i classici, provocarono così tante dispute immortalate per sempre negli annali della letteratura francese. La teoria di queste unità era nota in Francia fin dal Rinascimento, ma non divenne una legge letteraria, una regola inviolabile del buon «gusto» fino al XVII secolo. «Quando Corneille scrisse la sua *Medea* nel 1629»², dice Lanson, «ancora non sapeva niente delle tre unità»³. La teoria delle tre unità venne diffusa agli inizi degli anni '30 del XVII secolo, da Mairet. Nel 1634 venne messa in scena la sua tragedia *Sofonisba*, la prima scritta secondo le «regole», dando origine a una polemica in cui gli avversari delle «regole» avanzarono argomenti contrari molto simili a quelli dei romantici. Gli ammiratori dotti della letteratura greca e romana [*les erudits*] si raccolsero in difesa delle tre unità, e vinsero in modo travolgente e definitivo. Ma a cosa dovettero questa vittoria? Ovviamente non alla loro «erudizione», poco rilevante per il pubblico, ma alle esigenze crescenti della classe superiore, che non tollerava più le ingenue assurdità sceniche dell'epoca precedente.

«Le unità erano sostenute da un'idea che si appellava alle persone ben educate». Continua Lanson, «l'idea di una fedele imitazione della realtà in grado di produrre un'illusione corrispondente. Nel loro vero significato le unità rappresentano un *minimum* di convenzionalità ... Così, il trionfo delle unità era di fatto la vittoria del realismo sull'immaginazione»⁴.

2 N.r. C'è un errore nella citazione: Lanson non parla di *Medea* ma di *Melito*, la prima tragedia di Pierre Corneille scritta nel 1629. *Medea* venne scritta nel 1635.

3 *Storia della letteratura francese*, p. 415.

4 *Ibid.*, p. 416.

Pertanto, ciò che qui trionfava era la raffinatezza del gusto aristocratico, che si sviluppava assieme al consolidamento della «monarchia nobile e benevola». Inoltre i miglioramenti nella tecnica teatrale resero del tutto possibile la fedele imitazione della realtà anche senza l'osservazione delle unità; ma la loro idea, nella mente degli spettatori, era associata a molte altre idee a loro care e importanti, pertanto questa teoria acquisì, per così dire, un valore indipendente che poggiava sui requisiti del buon gusto ritenuti indiscutibili. Successivamente la regola delle tre unità venne sostenuta, come vedremo, da altre cause sociali, e pertanto questa teoria fu difesa anche da coloro che odiavano l'aristocrazia. La lotta contro di essa divenne assai difficile: richiedeva molto ingegno, tenacia e quasi energia rivoluzionaria da parte dei romantici. Avendo toccato la tecnica teatrale, vogliamo accennare quanto segue. L'origine aristocratica della tragedia francese lasciò la sua impronta, *inter alias*, sull'arte recitativa. Sappiamo tutti, per esempio, che fino ai nostri giorni la recitazione drammatica francese è segnata da una certa artificiosità, persino pomposità, che rende un'impressione un po' sgradevole sullo spettatore non abituato. Chiunque abbia visto Sarah Bernhardt sarà d'accordo. Questo stile di recitazione è stato ereditato dagli attori drammatici francesi dal periodo del dominio della tragedia classica. La società aristocratica dei secoli XVII e XVIII si sarebbe fortemente dispiaciuta se gli attori tragici si fossero messi in testa di recitare la loro parte con la semplicità e la naturalezza con cui ci affascina, a esempio, Eleonora Duse. La recitazione semplice e naturale andava contro tutti i requisiti dell'estetica aristocratica.

«I Francesi non si sono limitati al costume per conferire la necessaria nobiltà e dignità agli attori e alla tragedia», dice con orgoglio l'abate Dubos. «Vogliamo anche che i nostri attori parlino in modo più alto e allungato rispetto a quello usato nel linguaggio comune. E' uno stile più difficile [sic!] ma contiene più dignità. La gestualità dev'essere in sintonia con il tono, perché i nostri attori devono mostrare grandezza e sublimità in tutto ciò che fanno»⁵.

Perché gli attori dovrebbero esibire grandezza e sublimità? Perché la tragedia era il prodotto della nobiltà di corte e i suoi personaggi principali erano re, «eroi» e persone di «alto rango» in generale, che erano, per così dire, costrette dalla loro situazione ad apparire, se non a essere, «grandi» e «sublimi». Un drammaturgo le cui opere mancavano della dose appropriata di «sublimità» convenzionale della corte aristocratica, anche se talentuoso, non poteva attendersi applausi dal pubblico di allora. Lo si può vedere nel modo migliore dalle critiche che furono fatte a Shakespeare in Francia e persino in Inghilterra sotto l'influenza francese. *Hume* credeva che il genio di Shakespeare non dovesse essere esagerato: corpi sproporzionati spesso sembrano più grandi di quanto siano; Shakespeare era valido per il suo tempo, ma non adatto ad un pubblico raffinato. *Alexander Pope* esprime rammarico che Shakespeare scrivesse per il popolo e non per l'alta società. Disse che «Shakespeare avrebbe scritto meglio se avesse goduto del patrocinio del sovrano e del sostegno della corte». Lo stesso *Voltaire*, che nella sua attività letteraria era un alfiere della nova epoca ostile al «vecchio regime», e che dotava molte delle sue tragedie di contenuto «filosofico», rese grande omaggio ai concetti estetici della società aristocratica. Considerava Shakespeare un *selvaggio* brillante ma grezzo. E' notevole la sua critica all'*Amleto*.

«Questa tragedia – dice – è piena di anacronismi e assurdità; Ofelia è sepolta sul palco, e questo è uno spettacolo così mostruoso che il famoso Garrick ha tralasciato la scena nel cimitero ... 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

5 N.r. Citazione dal libro di J.B. Dubos, *Riflessioni critiche sulla poesia e la pittura*, Parigi 1746.

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?»⁶.

Queste parole di Voltaire contengono un riferimento non soltanto all'origine aristocratica della tragedia classica francese, ma anche alle ragioni del suo declino⁷. La *raffinatezza* diventa facilmente *affettazione*, questa esclude l'interpretazione seria e meditata del soggetto, e non solo l'interpretazione. La *gamma di scelta* dei soggetti era destinata a restringersi per l'influenza dei pregiudizi di classe dell'aristocrazia. Il contenuto di classe del concetto di decoro tarpava le ali all'arte. A questo proposito la richiesta che Marmontel fa alla tragedia è estremamente istruttiva e caratteristica.

«Una nazione pacifica e dalle buone maniere – dice – in cui ciascuno si considera obbligato a sintonizzare le sue idee e sentimenti ai costumi e alle abitudini della società, una nazione in cui le convenienze sono leggi, una tale nazione può ammettere solo quei caratteri che sono temperati dal rispetto per coloro che li circondano, e solo quei vizi frenati dal decoro».

Il decoro di classe diventa il criterio di giudizio delle opere artistiche; ciò è sufficiente a determinare il declino della tragedia classica, ma non a spiegare la comparsa, sul palcoscenico francese, di un nuovo tipo di opera drammatica. Eppure vediamo negli anni '30 del XVIII secolo la comparsa di un nuovo genere letterario – la cosiddetta commedia *larmoyante* – la commedia lacrimosa, che per un po' godette di grande popolarità. Se la coscienza si spiega con l'essere, se il cosiddetto sviluppo spirituale dell'umanità dipende causalmente dal suo sviluppo economico, l'economia del XVIII secolo ci dovrebbe spiegare, *inter alia*, la comparsa della commedia lacrimosa. Può farlo? Non solo può, ma l'ha parzialmente già fatto, certo senza un metodo serio. Come prova ci riferiamo, per esempio, a Hettner, che nella sua storia della letteratura francese considera la commedia lacrimosa il prodotto della crescita della borghesia francese. Ma questa crescita, come quella di ogni altra classe, la si può spiegare con lo sviluppo economico della società; così Hettner, senza rendersene conto o attenderselo – perché è un fermo nemico del materialismo, di cui ha un'idea assurda – è ricorso alla spiegazione materialistica della storia. E non solo lui. Brunetiere, nel suo libro *Le epoche del teatro francese*, ha scoperto la dipendenza causale con successo molto maggiore di Hettner. Vi dice:

«Fin dal crollo della banca Law⁸, per non andare più indietro, l'aristocrazia ... ha perso progressivamente terreno ogni giorno. Sembra si sia ingegnata a fare tutto il possibile per screditarsi ... ma in particolare *si sta rovinando*, mentre la borghesia, il terzo stato, *si arricchisce sempre di più* e acquisisce altrettanta importanza sociale, parallelamente alla consapevolezza dei suoi diritti. L'enorme disparità esistente oggi è più chiara che mai. Gli abusi gli sembrano sempre

6 N.r. Le dichiarazioni di Hume, di Pope, di Voltaire su Shakespeare sono mutate da Plekhanov dal libro di J.J. Jusserand, *Shakespeare in Francia sotto l'ancien regime*, Parigi 1898.

7 Vogliamo notare di passaggio che è proprio quest'aspetto delle idee di Voltaire che gli alienarono Lessing, che era un coerente ideologo della borghesia tedesca, ottimamente spiegato da F. Mehring nel suo libro *La leggenda di Lessing*.

8 N.r. Il finanziere ed economista scozzese John Law, sperando di mettere in pratica la sua idea errata che lo Stato può aumentare la ricchezza del paese facendo circolare banconote non coperte da oro, fondò una banca privata in Francia nel 1716, che divenne statale nel 1718. Simultaneamente all'emissione illimitata di note, la banca Law ritirò dalla circolazione denaro contante. Ciò portò allo sviluppo dell'agiotaggio e della speculazione a livello senza precedenti, che nel 1720 si tradusse nel crollo della banca di stato e dello stesso «sistema Law».

più intollerabili. Come disse in seguito un poeta, *nel cuore del popolo nacque allora l'odio assieme alla sete di giustizia*⁹. E' possibile che la borghesia, con a disposizione mezzi di propaganda e influenza come il teatro, ne avrebbe trascurato l'uso? Che non l'avrebbe preso sul serio, che non avrebbe considerato dal punto di vista tragico le diseguaglianze che semplicemente divertivano l'autore delle commedie: *Il borghese gentiluomo* e *George Dandin*? E soprattutto, era possibile che questa borghesia già trionfante potesse riconciliarsi alla costante rappresentazione teatrale solo di re e imperatori e che, se si può dire così, non volesse usare i suoi risparmi per commissionare la propria rappresentazione?»

Così, *la commedia lacrimosa era il ritratto della borghesia francese del XVIII secolo*. E' perfettamente vero. Non è accidentale che sia chiamata anche *dramma borghese*. In Brunetiere, però, quest'idea corretta è di natura eccessivamente generale e astratta. Proviamo a svilupparla un po' più in dettaglio. Brunetiere dice che la borghesia non poteva riconciliarsi alla costante rappresentazione teatrale solo di re e imperatori. Ciò è molto probabile dopo la spiegazione che egli dà nel passaggio sopra citato, ma soltanto probabile; diverrà indiscutibile solo quando acquisiremo la psicologia di almeno alcune persone che svolgevano un ruolo attivo nella vita letteraria della Francia di allora. Vale a dire, il talentuoso Beaumarchais autore di numerose commedie lacrimevoli. Cosa pensava Beaumarchais della «costante rappresentazione teatrale solo di re e imperatori»? Si rivoltò contro di essa, fortemente e con passione; ridicolizzò il costume letterario in base al quale gli eroi della tragedia erano re e altre persone di alto rango, mentre la commedia giudicava severamente i membri dello strato sociale inferiore. «Rappresentare le persone dello strato medio in disgrazia! Fatto! Occorre schernirle. Cittadini ridicoli e un re infelice; è questo l'unico teatro possibile; devo prenderne nota»¹⁰. Quest'osservazione caustica da parte di uno degli ideologi più eminenti del terzo stato sembrerebbe confermare le succitate osservazioni psicologiche di Brunetiere. Beaumarchais, però, desidera rappresentare non soltanto le persone della classe media «in disgrazia», ma protesta anche contro l'abitudine di scegliere gli eroi del mondo antico come personaggi delle opere drammatiche «serie».

«Cos'hanno a che vedere con me, pacifico suddito di uno Stato monarchico del XVIII secolo, gli eventi di Atene e di Roma? Possono interessarmi la morte della tirannia del Peloponneso o il sacrificio di una giovane principessa di Aulide? Tutto ciò non mi riguarda, non m'importa»¹¹.

La scelta degli eroi dal mondo antico era una delle numerose manifestazioni d'interesse per l'antichità che era di per sé un riflesso ideologico della lotta del nuovo ordine sociale emergente *contro il feudalesimo*. Dal Rinascimento quest'interesse continuò nell'epoca di Luigi XIV, che, come sappiamo, fu prontamente paragonata a quella di Augusto. Quando la borghesia cominciò a essere imbevuta dallo spirito d'opposizione, quando l'«odio assieme alla sete di giustizia» cominciò a nascere nel suo cuore, la passione per gli antichi eroi, che era stata in precedenza del tutto condivisa dai suoi rappresentanti colti, cominciò a sembrargli inappropriata, e gli eventi della storia antica insufficientemente istruttivi. L'eroe del dramma borghese è l'uomo del «medio stato», più o meno idealizzato dagli ideologi della borghesia di allora. Questo fatto caratteristico ovviamente non poteva danneggiare la «rappresentazione». Proseguiamo. *Nivelle de la Chaussee* è il genio creatore del dramma borghese in Francia. Cosa vediamo nelle sue numerose opere? Una rivolta contro questo o quell'aspetto della psicologia aristocratica, una lotta contro questo o quel pregiudizio o, se si vuole, vizio della nobiltà. Ciò che in queste opere allietava di più i suoi contemporanei era la loro predica

9 Corsivo nostro.

10 *Lettera sulla critica del Barbiere di Siviglia*.

11 *Saggio sul genere drammatico serio*, Opere, vol. I, p. 11.

*morale*¹². In questo senso la commedia lacrimosa era fedele alle sue origini. Sappiamo che gli ideologi della borghesia francese, che cercarono di darci un suo «ritratto» nelle loro opere drammatiche, *non mostrarono* nessuna grande originalità. Il dramma borghese non venne creato da loro, ma venne soltanto importato in Francia dall'Inghilterra, dove nacque alla fine del XVII secolo come reazione contro la terribile dissolutezza che prevaleva allora sul palcoscenico e rifletteva il declino morale dell'aristocrazia inglese. La borghesia, che lottava contro l'aristocrazia, voleva che la commedia fosse «degnata dei cristiani» e iniziò a predicarvi la propria *moralità*.

Gli innovatori della letteratura francese del XVIII secolo, che in generale mutuarono a piene mani dalla letteratura inglese tutto quanto in sintonia con la posizione e il sentimento dell'opposizione borghese in Francia, v'importarono, nella sua interezza, quest'aspetto della commedia lacrimosa inglese. Il dramma borghese francese predica le virtù familiari borghesi, come quello inglese, e qui si trova uno dei segreti del suo successo e la chiave del fatto, a prima vista del tutto sconcertante, che il dramma borghese, nato alla metà del XVIII secolo, che sembrava un tipo d'opera letteraria fermamente radicato, passò abbastanza rapidamente in secondo piano lasciando il posto alla tragedia classica. Si sarebbe pensato a una dinamica opposta. Vedremo fra breve la spiegazione di questo fatto strano, ma prima vogliamo trarre l'attenzione su quanto segue. Diderot, che grazie alla sua natura di innovatore appassionato non poté non interessarsi al dramma borghese e che, come sappiamo, cercò egli stesso di cimentarsi nel nuovo genere letterario [ricordiamo *Il figlio illegittimo* del 1757 e *Il padre di famiglia* del 1758], chiedeva che il palco non dovesse rappresentare i *personaggi*, ma le *posizioni* e in particolare le *posizioni sociali*. Venne obiettato che un uomo non è determinato dalla sua posizione sociale. «Cos'è un giudice in sé?», gli venne chiesto. «Cos'è un commerciante in sé?». Ma qui c'era una profonda incomprendimento. Diderot non stava parlando del commerciante «in sé» o del giudice «in sé», ma del commerciante *del suo tempo e in particolare del giudice*. E che i giudici del suo tempo fornissero molto materiale istruttivo per le più vivaci rappresentazioni sceniche lo si può vedere chiaramente dalla famosa commedia *Il matrimonio di Figaro*. La richiesta di Diderot era semplicemente il riflesso letterario delle aspirazioni rivoluzionarie della «classe media» francese di allora. Era proprio la natura rivoluzionaria di queste aspirazioni che impedì al dramma borghese francese di trionfare definitivamente sulla tragedia classica. Prodotto dell'aristocrazia, la tragedia classica regnò suprema e indiscussa sul palco francese per il periodo del regno supremo e indiscusso dell'aristocrazia ... entro i limiti assegnati dalla monarchia assoluta, essa stessa risultato storico di una lotta di classe lunga e aspra in Francia. Quando il regno dell'aristocrazia iniziò a essere messo in discussione, quando il «popolo della classe media» venne imbevuto dallo spirito d'opposizione, i vecchi concetti letterari cominciarono a essere insoddisfacenti per questo popolo, e il vecchio teatro insufficientemente «istruttivo».

Fu allora che accanto alla tragedia classica, in rapido declino, apparve il dramma borghese, dove «l'uomo e la classe media» contrastavano, con le loro virtù domestiche, la depravazione estrema dell'aristocrazia. Però la contraddizione sociale che la Francia di allora doveva risolvere non poteva esserlo con la predica morale. Il problema non era l'abolizione dei *vizi* aristocratici, ma disfarsi dell'*aristocrazia stessa*. Ovviamente ciò non si poteva fare senza una lotta aspra, e ovviamente il capofamiglia [*Il padre di famiglia*], pur con tutta la rispettabilità della sua morale borghese, non poteva

12 D'Alambert dice di Nivelle de la Chaussee: «Come nella sua attività letteraria, così nella sua vita privata seguiva la regola che l'uomo saggio è colui i cui desideri e aspirazioni sono proporzionali ai suoi mezzi»*. E' un'apologia dell'equilibrio, della moderazione e della conformità.

* N.r. La citazione di D'Alambert è presa da Plekhanov dal libro di G. Lanson, *Nivelle de la Chaussee e la commedia larmoyante*, Parigi 1887, p. 134.

servire da esempio per una lotta instancabile e coraggiosa. *La rappresentazione letteraria della borghesia non ispirava eroismo*. Mentre però gli oppositori del vecchio regime sentivano il bisogno d'eroismo, riconoscevano la necessità di sviluppare la virtù *civica* nel terzo stato. Dove si trovavano in quel momento gli esempi di questa virtù? Nello stesso posto in cui in precedenza si erano cercati esempi di gusto letterario: *nel mondo antico*, per cui riapparve di nuovo l'interesse per gli antichi eroi. Ora gli avversari dell'aristocrazia non dicevano più, come Beaumarchais: «Cos'hanno a che vedere con me, pacifico suddito di uno Stato monarchico del XVIII secolo, gli eventi di Atene e di Roma?». Quegli «eventi» iniziarono di nuovo a suscitare il più vivo interesse nel pubblico, che però acquisiva una natura del tutto diversa. Se i giovani ideologi della borghesia ora s'interessavano al sacrificio della giovane principessa di Aulide», lo facevano in primo luogo come materiale per smascherare la «superstizione»; se la loro attenzione poteva essere attratta dalla «morte della tirannia del Peloponneso», non era tanto l'aspetto psicologico a interessarli quanto quello politico. Ora la passione non era per l'epoca monarchica di Augusto, ma per gli eroi repubblicani di Plutarco. Plutarco divenne una bibbia per i giovani ideologi della borghesia, come si può vedere, per esempio, dalle memorie di Madame Roland. Quest'ammirazione per gli eroi, suscitò interesse per tutta la vita dell'antichità in generale, la cui imitazione diventò moda e impressionò fortemente tutta l'arte francese dell'epoca. Vedremo di seguito la grande impronta che lasciò nella storia della pittura francese, ma ora notiamo che fu quest'imitazione che fece diminuire l'interesse nel dramma borghese in conseguenza dell'ordinarietà borghese del suo contenuto e ritardò la morte della tragedia classica per lungo tempo. Gli storici della letteratura francese si sono spesso chiesti perché i preparatori e i protagonisti della Rivoluzione francese restarono conservatori nella sfera della letteratura, e perché il regno del classicismo non si concluse che qualche tempo dopo il crollo del vecchio regime. In realtà, il conservatorismo letterario degli innovatori di quel periodo era puramente esteriore. Se la tragedia non cambiò nella *forma*, subì un sostanziale cambiamento nel *contenuto*. Prendiamo a esempio la tragedia di Saurin, *Spartaco*, apparsa nel 1760. Il suo eroe desiderava ardentemente la libertà. Per amore della grande idea rinuncia persino al matrimonio con la ragazza che ama, e per tutta la tragedia nei suoi discorsi non cessa di parlare di libertà e di filantropia. Tali tragedie non potevano essere scritte o applaudite dai conservatori letterari. Nelle vecchie bottiglie letterarie vi era stato versato un *contenuto* rivoluzionario completamente nuovo.

Le tragedie come quelle di Saurin o Lemierre [vedi il suo *Guglielmo Tell*] soddisfano una delle richieste più rivoluzionarie dell'innovatore letterario Diderot: ritraggono non i *personaggi*, ma le *posizioni* sociali, e in particolare le *aspirazioni* rivoluzionarie del periodo. E se nelle vecchie bottiglie venne versato questo vino nuovo, ciò perché le bottiglie erano state tramandate da quella stessa antichità la cui ammirazione universale era uno dei sintomi più caratteristici e significativi del *nuovo* stato d'animo sociale. Accanto a questa nova forma di tragedia classica, il dramma borghese, o quella *moralità in azione*, come lo descrisse con ammirazione Beaumarchais, sembrava troppo insipido, troppo piatto, troppo *conservatore* nel contenuto. Il dramma borghese venne posto in essere dallo spirito d'*opposizione* della borghesia francese e non fu adatto a esprimere le sue aspirazioni *rivoluzionarie*. Il «ritratto» letterario trasmetteva bene le caratteristiche temporanee, transitorie, dell'originale; pertanto le persone cessarono d'interessarsi a esso quando l'originale perse queste caratteristiche e quando esse smisero d'essere attraenti. Questo è il punto. La tragedia classica continuò a esistere fino al momento in cui la borghesia francese vinse la battaglia finale contro i sostenitori del vecchio regime e quando l'interesse per gli antichi eroi repubblicani smise d'essere per essa d'importanza sociale¹³.

13 «Il fantasma di Licurgo, senza rendersene conto, ha protetto le tre unità» [*Il teatro in Francia*, p. 334]. Non poteva

Quando giunse il momento il dramma borghese tornò di nuovo in vita e, dopo aver subito certi cambiamenti in sintonia con le caratteristiche della nuova posizione sociale ma non di natura sostanziale, venne fermamente instaurato sul palco francese. Anche chi rifiutava di riconoscere la sintonia del dramma romantico con il dramma borghese del XVIII secolo avrebbe concordato che le opere drammatiche di Alessandro Dumas figlio, per esempio, sono veri drammi borghesi del XIX secolo. Le opere d'arte e i gusti letterari di ogni data epoca ne esprimono la psicologia sociale, ma nella psicologia di una società divisa in classi molto ci apparirà incomprensibile e paradossale se continuiamo a ignorare i rapporti reciproci delle classi e la lotta di classe, come gli storici idealisti di oggi in contrasto con i migliori dettami della scienza storica borghese. Ora lasciamo il teatro e volgiamoci a un altro ramo dell'arte francese: *la pittura*. Per influenza delle cause sociali che ormai conosciamo, lo sviluppo qui corre parallelo a quello che abbiamo visto nella sfera del dramma. Ciò venne notato da Hettner, che osservò giustamente che, a esempio, la commedia lacrimosa di Diderot non era altro che pittura trasferita sul palcoscenico. All'epoca di Luigi XIV, cioè nel periodo in cui la monarchia assoluta raggiunse il suo culmine, la pittura francese aveva molto in comune con la tragedia classica. In essa, come in quest'ultima, «il sublime» e «la dignità» regnavano supreme e, come nella tragedia classica, traeva i suoi eroi dal vivo del mondo antico. Charles Le Brun, che a quel tempo legiferava il gusto artistico nella pittura, effettivamente riconosceva *solo* un eroe: Luigi XIV, che tuttavia vestì in abito classico. Le sue famose *Battaglie di Alessandro*, che ora si possono ammirare al Louvre e che meritano davvero l'attenzione dei visitatori, furono dipinte dopo la campagna militare delle Fiandre del 1667, per glorificare la monarchia francese¹⁴ e in particolare il «Re Sole», e corrispondevano perfettamente allo stato d'animo di coloro che aspiravano al «sublime», alla gloria, alle vittorie, perché la classe dirigente non soccombesse totalmente alla pubblica opinione. Le Brun, dice A. Genevay, forse senza rendersene conto, cedeva al bisogno di parlare ad alta voce, d'impressionare gli occhi, di far corrispondere lo splendore dei suoi ampi obiettivi artistici alla sontuosità che circondava il Re. La Francia di allora era riassunta nella persona del suo re, pertanto davanti alle rappresentazioni di Alessandro gli spettatori applaudivano Luigi XIV¹⁵. La grande impressione fatta a suo tempo dalla pittura di Le Brun, è bene espressa dall'esclamazione d'ammirazione di Etienne Carneau: «Come risplendete di luce pura, Le Brun!». Ma tutto si muove, tutto cambia. Chi ha raggiunto la vetta comincia a discendere. Per la monarchia assoluta francese, come sappiamo, la discesa iniziò già durante la vita di Luigi XIV e proseguì regolarmente fino alla rivoluzione. Il «Re Sole», che era solito dire «lo Stato sono io», si occupò a suo modo della grandezza della Francia, ma Luigi XV, senza minimamente rinunciare alle pretese assolutistiche, pensò soltanto al suo piacere, come la maggior parte dei suoi cortigiani. Questa fu un'epoca d'insaziabile ricerca di piacere, un'epoca di rapido vivere spensierato. Per quanto a volte fossero primitivi gli svaghi d'ozio degli aristocratici, i gusti della società di allora erano nondimeno contrassegnati da un'eleganza indiscutibile, una bella raffinatezza che rese la Francia «il legislatore della moda». Questi gusti eleganti e raffinati trovarono espressione nei concetti estetici di quel periodo.

«Quando il periodo di Luigi XIV venne rimpiazzato da quello di Luigi XV, l'ideale artistico cambiò dal

essere detto meglio; ma alla vigilia della Grande Rivoluzione gli ideologi della borghesia non videro niente di conservatore in questo «fantasma». Al contrario, vi videro soltanto la civica virtù rivoluzionaria. Bisogna ricordarsene.

14 L'assedio di Tournay fu coronato da successo dopo *due* giorni; gli assedi di Fourneaux, Courtrai, Douay e Armentières necessitarono di maggior tempo. Lille venne presa in nove giorni, ecc.

15 A. Genevay, *Charles Le Brun*, p. 220*.

* N.r. La citazione non appartiene al libro citato ma a quello di Henry Jouin, *Charles Le Brun e le arti sotto Luigi XIV*, Parigi 1880, p. 220.

sublime al piacevole. Raffinatezza, eleganza e finezza del godimento sensuale si diffusero dappertutto»¹⁶. Quest'ideale d'arte trovò la sua migliore e più vivida espressione nei quadri di Boucher. Nell'opera appena citata leggiamo che «Il godimento sensuale è l'ideale di Boucher, l'anima dei suoi dipinti. La Venere che egli sogna e ritrae è sensualità pura»¹⁷. Ciò è perfettamente vero e i contemporanei di Boucher lo compresero molto bene. Nel 1740 il suo amico Piron, in una delle sue poesie si rivolge a Madame de Pompadour per conto del famoso pittore:

*A dire il vero, non ricerco
Che grazia, eleganza e bellezza,
Dolcezza, gentilezza e allegria;
In una parola, ciò che respira
Sia gioiosità che voluttà,
Ma tutto senza troppa libertà,
Il tutto drappeggiato nel velo,
Che la decenza più scrupolosa richiede*¹⁸.

E' un'eccellente descrizione di Boucher, la cui musa è la *sensualità elegante*, che egli usa in tutti i suoi quadri. Al Louvre ce ne sono parecchi di questi dipinti, e consigliamo a chiunque voglia avere un'idea della distanza che separa la Francia monarchico-aristocratica di Luigi XV da quella di Luigi XIV, di confrontare i dipinti di Boucher con quelli di Le Brun. Il confronto sarà più istruttivo di tutti i tomi di argomento storico astratto. La pittura di Boucher godeva del medesimo successo travolgente di quella di Le Brun a suo tempo. La sua influenza fu colossale, e si disse giustamente che i giovani pittori francesi di allora che andavano a Roma a perfezionare la loro cultura artistica lasciavano la Francia con i suoi dipinti davanti agli occhi e vi ritornavano non con le impressioni dei grandi maestri del Rinascimento, ma con i ricordi di Boucher. La sua influenza fu però di breve durata. Il movimento di liberazione della borghesia francese fece adottare ai critici progressisti di allora un atteggiamento negativo verso di lui. Già nel 1753 Grimm lo criticò fortemente nella sua *Corrispondenza letteraria*. «Boucher non è forte nel maschile» dice, e in effetti il maschile è rappresentato nei suoi dipinti da *cupido* che, ovviamente, non aveva niente a che fare con le aspirazioni liberatorie del tempo. Diderot nelle sue *Salons*¹⁹ attaccava Boucher con maggiore veemenza di Grimm. «Con la sua degradazione del gusto, del colore, della composizione, dei personaggi, dell'immaginazione e del disegno – scrive Diderot nel 1765 – ne seguiva, passo dopo passo, la corruzione dei costumi». Secondo Diderot, Boucher aveva smesso d'essere un artista. «Fu allora che venne fatto pittore di corte!». Egli è particolarmente duro verso i *cupido* di Boucher che non rappresentano nessun ragazzo nella sua vita reale, «per esempio a imparare la sua lezione, a leggere, a scrivere o tritare hashish». Questo rimprovero, che ci ricorda in qualche modo le accuse di D.I. Pisarev a Eigene Onegin, fa alzare le spalle con disprezzo a molti odierni critici francesi. I gentiluomini dicono che «tritare hashish» non rende affatto *cupido*, e hanno ragione; ma non vedono che l'ingenua rabbia di Diderot verso i «piccoli

16 Goncourt, *L'arte del diciottesimo secolo*, p. 145

17 *Ibid.*

18 N.r. Vedi Paul Mants, *Francois Boucher, l'indole mediatrice*, Parigi 1880, pp. 128-29.

19 N.r. *Salons* – recensioni critiche delle esibizioni di pittura, scultura e arte grafica francesi pubblicate nella *Corrispondenza letteraria*.*

* *Corrispondenze letteraria, filosofica e critica* – un periodico scritto a mano a Parigi (in quindici o sedici copie) da Friedrich Melehior Grimm, uno dei principali Enciclopedisti, uomo di lettere e diplomatico. La rivista veniva distribuita fra le personalità di spicco e di potere del tempo (dal 1753 al 1792); vi si discuteva di problemi scientifici, letterari e altro.

satiri licenziosi» riflette l'odio di classe dell'allora borghesia industriale per i vani piaceri dell'aristocrazia fannullona. Diderot è dispiaciuto anche di quello che è stato senza dubbio il punto di forza di Boucher: il suo femminile. «Un tempo gli piaceva ritrarre ragazze. Che tipo di ragazze? Le eleganti rappresentanti del *demi-monde* (mondo di persone dalla reputazione discutibile – *n.d.t.*)». A loro modo molto belle, ma la loro bellezza aggressiva non attraeva gli ideologi del terzo stato; piaceva solo agli aristocratici e a quelle persone del terzo stato da loro influenzate e che ne avevano acquisito i gusti. «Il mio e il tuo pittore – dice Diderot rivolgendosi al lettore – è Greuze, che è stato il primo a pensare di fare arte morale». Quest'elogio è tipico dello stato d'animo di Diderot – e di tutta la borghesia d'allora – come gli irritati rimproveri che indirizza al detestato Boucher. In effetti Greuze fu un pittore estremamente *morale*. Se i drammi borghesi di Nivelles de la Chaussee, Beaumarchais, Sedaine, ecc., erano morali in azione, i dipinti di Greuze possono essere chiamati morali su tela. Il suo *Pater familias* occupa il posto d'onore, apparendo in pose diverse ma sempre in movimento, e mostra le stesse stimabili virtù domestiche che l'onorano nel dramma borghese. Benché questo patriarca sia senza dubbio degno di rispetto, non mostra *nessun interesse politico*. Egli si leva come un «rimprovero incarnato» davanti all'aristocrazia dissoluta e corrotta e non va oltre. Ciò non sorprende, perché anche l'artista che lo ha creato si limita al «rimprovero». Greuze non è affatto rivoluzionario; la sua lotta non è per l'abolizione del vecchio regime ma per la sua riforma morale. Per lui il clero francese è il guardiano della religione e della buona morale; i preti francesi sono i padri spirituali di tutti i cittadini²⁰. Ma nel frattempo lo spirito dello scontento rivoluzionario stava già pervadendo gli artisti francesi. Negli anni '50 uno studente che rifiutò di digiunare venne espulso dall'Accademia francese delle Belle Arti a Roma. Nel 1767 un altro studente della stessa accademia, l'architetto Adrien Mouton, venne sottoposto alla stessa punizione per la stessa offesa. Mouton venne raggiunto dallo scultore Claude Monnot, espulso anche lui dall'istituzione. L'opinione pubblica di Parigi si schierò dalla parte di Mouton che reclamò contro il direttore dell'accademia di Roma al tribunale [di Chatelet], che lo ritenne colpevole condannandolo a pagare a Mouton la somma di 20.000 lire. L'atmosfera sociale si stava caricando sempre di più, e poiché lo stato d'animo rivoluzionario afferrò il terzo stato, il suo interesse per la pittura, per la commedia lacrimosa dipinta a olio, diminuì. Il cambiamento nello stato d'animo delle persone progressiste di allora condusse a un cambiamento nelle loro necessità estetiche e nelle loro concezioni letterarie, tanto che il genere di pittura di Greuze, che non aveva più suscitato l'entusiasmo universale²¹, venne eclissato dalla pittura rivoluzionaria di *David* e della sua scuola.

In seguito, quando David era già membro della Convenzione, disse, volgendosi a quest'assemblea:

«Tutte le forme d'arte non hanno fatto che servire i gusti e i capricci di una manciata di sibariti le cui tasche erano piene d'oro, e le corporazioni [David si sta riferendo alle *accademie*] perseguitavano persone brillanti e in generale tutti coloro che vi entravano con le idee pure della morale e della filosofia».

Secondo lui l'arte doveva servire il popolo, la repubblica, ma lo stesso David era un forte sostenitore del *classicismo*, che rianimò con la sua pittura prolungandone il dominio per diversi decenni. L'esempio di David mostra con chiarezza che il classicismo francese della fine del XVIII secolo era conservatore o, se si vuole, reazionario, perché si sforzava di tornare, solo nella *forma*, ai modelli antichi. Comunque il suo *contenuto* era imbevuto dello spirito più rivoluzionario. Uno dei dipinti più

²⁰ Vedi la sua «Lettera ai signori curati» nel *Journal de Paris* del 5 dicembre 1786.

²¹ Parliamo dell'entusiasmo suscitato per esempio da *Il padre di famiglia* di Greuze, esposto nel Salon nel 1755 e dal suo *Il fidanzamento di paese* nel 1761.

caratteristici e belli di David al riguardo è *Brutus*. Il littore porta i corpi dei suoi figli appena giustiziati per aver preso parte ad un complotto monarchico; la moglie di Bruto e la figlia stanno piangendo, ma lui siede, severo e incrollabile, e si può vedere che per quest'uomo il *bene della repubblica* è veramente la *legge* suprema. Anche Bruto è un «pater familias», che però è diventato *cittadino*. La sua virtù è la virtù *politica* del rivoluzionario; ci mostra quanto fosse andata lontano la Francia borghese da quando Diderot elogiava Greuze per il carattere morale della sua pittura. *Brutus*²², che venne esposto nel 1789 agli inizi del grande sconvolgimento rivoluzionario, ebbe un successo strepitoso. Esso rendeva *cosciente* la necessità più profonda e pressante dell'essere, cioè la *vita sociale* della Francia d'allora. Ernest Chasneau nota giustamente nel suo libro sulle scuole della pittura francese:

«David rifletteva esattamente il sentimento della nazione, che, nell'applaudire i suoi quadri applaudiva il proprio ritratto. Egli dipingeva gli stessi eroi che il pubblico prendeva a modello; nell'ammirare i suoi quadri esso rafforzava la propria ammirazione per questi eroi. Da qui la facilità con cui prendeva luogo nell'arte un cambiamento radicale, simile a quello in atto nei costumi e nel sistema sociale»²³.

Il lettore sbaglierebbe se pensasse che il cambiamento radicale fatto da David nell'arte si estendesse solo alla scelta del soggetto. Se così fosse, non avremmo il diritto di parlare di *cambiamento radicale*. No, il respiro possente della rivoluzione in arrivo cambiò radicalmente l'atteggiamento dell'artista verso il proprio lavoro. Gli artisti della nuova tendenza contrapposero un'austera semplicità all'affezione e alla sdolcinatezza della vecchia scuola – per esempio nei quadri di Vanloo. Persino i difetti di questi nuovi artisti sono facilmente spiegati dallo stato d'animo fra loro prevalente; così, David, venne rimproverato per il fatto che le figure dei suoi dipinti sembravano statue. Questo rimprovero sfortunatamente non era infondato, ma David cercava i suoi modelli fra gli antichi, e per l'epoca moderna l'arte antica consiste in primo luogo di scultura. In aggiunta, David veniva criticato per la debolezza della sua immaginazione. Anche questo era giustificato: lo stesso David ammetteva d'essere una persona prevalentemente razionale, ma la razionalità era la principale caratteristica di tutti i rappresentanti del movimento di liberazione di allora e non solo – la razionalità trova ampia libertà d'azione per lo sviluppo e si palesa ampiamente in tutti i popoli civili che attraversano un periodo di cambiamento radicale, quando il vecchio ordine sociale sta declinando e i rappresentanti delle nuove aspirazioni sociali lo stanno sottoponendo a critica. Fra i Greci dei tempi di Socrate la razionalità era altrettanto sviluppata che fra i Francesi del XVIII secolo. Non è casuale che i romantici tedeschi attaccassero la razionalità di Euripide. La razionalità è il frutto della lotta del nuovo contro il vecchio, e serve come sua arma. La razionalità era caratteristica anche di tutti i grandi Giacobini; è sbagliato considerarla monopolio degli Amleto²⁴. Dopo aver capito le cause sociali che diedero luogo alla scuola di David, non è difficile spiegarne il declino. Vediamo di nuovo ciò che abbiamo visto in letteratura: *dopo* la rivoluzione, la borghesia francese, avendo conseguito il suo scopo, non era più interessata agli antichi eroi repubblicani, di conseguenza vide il classicismo in una luce del tutto diversa. Cominciò a considerarlo come qualcosa di freddo e convenzionale, ciò che di fatto era diventato. Perse il suo grande *spirito* rivoluzionario che gli aveva dato quel forte fascino, e tutto ciò

22 Ora *Brutus* è esposto al Louvre. Ogni russo che sia a Parigi dovrebbe certamente andarci e ossequiarlo.

23 N.r. Vedi Ernest Chesneau, *La pittura francese del XIX secolo. I capiscuola David, Gros, Gericault, Decamps, Meissonier, Ingres, Flaudrin, Delacroix*, Parigi 1862, p. 18.

24 Pertanto l'idea espressa da Turgenev nel suo famoso articolo «*Amleto e Don Chisciotte*» in molti punti è fortemente criticabile.

che restava era il suo *corpo* - l'insieme dei dispositivi esteriori della creazione artistica, ora del tutto superflui, estranei, imbarazzanti e non in sintonia con i nuovi gusti e aspirazioni generati dai nuovi rapporti sociali. La rappresentazione degli antichi dei ed eroi ora diventava un'occupazione degna solo di vecchi pedanti, e in modo del tutto naturale la giovane generazione di artisti non trovò nulla d'attraente in quest'occupazione. L'insoddisfazione del classicismo, il desiderio d'incamminarsi in un nuovo sentiero si possono vedere negli allievi di David, per esempio in Gros. Il maestro in vano ricordava loro l'antico ideale, in vano condannava le loro nuove aspirazioni: il corso delle cose stava inesorabilmente cambiando il corso delle idee, ma anche i Borboni, che ritornarono a Parigi «sulla scia dell'esercito», ritardarono per un po' la definitiva scomparsa del classicismo. La Restaurazione rallentò e persino minacciò di bloccare del tutto l'avanzata trionfante della borghesia. Pertanto questa non poteva non separarsi dal «fantasma di Licurgo». Ripristinando in parte i vecchi comandi in politica, questo fantasma li sosteneva in campo artistico; ma Gericault stava già componendo i suoi quadri. Il Romanticismo bussava alla porta. Tuttavia ci siamo spinti troppo avanti. Discuteremo il declino del classicismo in altra occasione; per il momento diciamo ancora qualche parola su come la catastrofe rivoluzionaria influenzò le concezioni artistiche delle persone di allora. La lotta contro l'aristocrazia, che ora era al vertice, suscitò odio per tutti i gusti e le tradizioni aristocratiche. Nel gennaio 1790 il giornale *La chronique de Paris*²⁵ scriveva: «Tutte le nostre convenienze, la nostra cortesia, la nostra galanteria, la nostra reciproca espressione di rispetto, devozione e obbedienza devono essere eliminate dal nostro linguaggio. Tutto ciò ricorda troppo il vecchio regime». Due anni più tardi il quotidiano *Les annales patriotiques*²⁶ diceva: «I dispositivi e le regole di cortesia sono stati inventati durante la schiavitù, questa è superstizione che dev'essere spazzata via dal vento della libertà ed eguaglianza».

La stessa rivista sosteneva che ci si dovesse togliere il cappello solo quando si ha caldo o si parla in una riunione; allo stesso modo si deve abbandonare l'abitudine d'inchinarsi, in quanto deriva dalla schiavitù. In aggiunta, si devono dimenticare, escluderle dal nostro vocabolario, espressioni o frasi come: «Ho l'onore», «vorrebbe concedermi l'onore», ecc. Alla fine di una lettera non si deve scrivere: «vostro obbediente servitore», «vostro umile servo». Tutte queste espressioni sono state ereditate dal vecchio regime e sono indegne di un uomo libero. Si deve scrivere: «rimango suo cittadino», o «suo fratello», «suo compagno», o, infine «suo eguale». Il cittadino Chalier dedicò e presentò alla Convenzione un intero trattato sulla buona educazione, in cui condannava fortemente la vecchia cortesia aristocratica e asseriva che persino l'eccessiva preoccupazione per la pulizia del proprio vestito fosse ridicola perché aristocratica. Gli abiti eleganti erano un crimine, significavano derubare lo Stato. Chalier pensava si dovesse usare il modo comune di parlare: «Dando del *tu* a un altro, coroniamo il crollo del vecchio sistema d'insolenza e tirannia». Il trattato di Chalier fece evidentemente buona impressione: l'8 novembre 1793 la Convenzione ordinò che tutti i funzionari dovessero usare il pronome «*tu*». A un certo Le Bon, un convinto democratico e ardente rivoluzionario, la madre gli diede un abito costoso. Non volendo turbare la vecchia signora accettò il dono, ma poi cominciò a tormentarsi con rimorsi di coscienza. Al riguardo scrisse a suo fratello:

«Ora per dieci notti non ho dormito a causa di questo miserabile vestito. Io, un filosofo, un amico del genere umano, sono vestito in modo così elegante mentre migliaia di miei vicini muoiono di fame e indossano stracci pietosi! Come farò, vestito così elegante, a entrare nelle loro modeste abitazioni? Come difenderò il povero contro lo sfruttamento del ricco? Come potrò oppormi ai

25 N.r. *La chronique de Paris* – giornale girondino pubblicato dal 1789 al 1793.

26 N.r. *Les annales patriotiques* – quotidiano girondino pubblicato dal 1789 al 1795.

ricchi se ne imito il lusso e lo sfarzo? Questi pensieri mi tormentano costantemente e non mi danno pace»²⁷.

Ciò non è affatto un fenomeno unico. In quel periodo il vestire divenne un problema di coscienza, come lo fu in Russia nel periodo del cosiddetto nichilismo, e per lo stesso motivo. Nel gennaio del 1793 la rivista *Le courrier de l'égalité*²⁸ disse che era vergognoso possedere due vestiti quando i soldati che stavano difendendo l'indipendenza della Francia repubblicana alle frontiere erano negli stracci. Nello stesso tempo il famoso *Pere Duchene*²⁹ chiedeva che i negozi alla moda fossero trasformati in laboratori; che i produttori di mezzi di trasporto producessero solo borraccini; che gli orafi diventassero fabbri e che i caffè dove si riunivano le persone inattive fossero concessi ai lavoratori per le loro riunioni. Dato un tale stato dei «costumi», è perfettamente comprensibile che l'arte giungesse agli estremi nel suo rifiuto delle antiche tradizioni estetiche del periodo aristocratico. Il teatro, che già nel periodo precedente la rivoluzione serviva il terzo stato come arma spirituale nella sua lotta contro il vecchio regime, ora ridicolizzava il clero e la nobiltà senza nessuna inibizione. Nel 1790 il dramma *La libertà conquistata o il dispotismo rovesciato* fu un grande successo. La platea cantò: «Aristocratici, siete sconfitti!». A loro volta questi accorrevano a vedere le tragedie che ricordavano loro i bei vecchi tempi: *Cinna*, *Athalie*, ecc. Nel 1793 si danzò sul palco la Carmagnola e ci si fece beffe dei re e degli emigrati. Per citare un'espressione di Goncourt, da cui abbiamo tratto informazioni su questo periodo, il teatro *s'est sans-culottise*. Gli attori ridicolizzavano i costumi pomposi degli attori dei vecchi tempi e si comportavano con molta improvvisazione, entrando dalla finestra invece che dalla porta, ecc. Goncourt dice che in un'occasione durante la rappresentazione della commedia *Il falso sapiente*, un attore giunse sul palco calandosi dal camino invece che attraverso la porta. «Anche se non è vero, è una bella trovata». Che il teatro fosse *sans-culottise* dalla rivoluzione non è affatto sorprendente, perché fu per i «*sansculottes*» che la rivoluzione giunse per un po' al potere. Per noi però è importante notare il fatto che durante la rivoluzione, come in tutti i periodi precedenti, il teatro servì da fedele riflesso della vita sociale, con le sue contraddizioni e la *lotta di classe* prodotta da queste contraddizioni. Mentre nei bei vecchi tempi, secondo l'espressione sopra citata di Marmontel, il decoro serviva come legge e il teatro esprimeva le concezioni aristocratiche dei rapporti umani, ora, sotto il potere dei «*sansculottes*», era realizzato l'ideale di M.J. Chenier, che diceva che il teatro deve ispirare, nei cittadini che ripugnano la superstizione, odio per la tirannia e amore per la libertà. Gli ideali di questo periodo chiedevano al cittadino un lavoro così devoto e costante per il bene comune che le esigenze estetiche non potevano occupare molto spazio nell'insieme dei suoi bisogni spirituali. Il cittadino di questa grande epoca ammirava più di tutti la *poesia d'azione*, *la bellezza dell'impresa civica*. Questa circostanza impartiva di tanto in tanto un carattere piuttosto particolare ai giudizi estetici dei «patrioti» francesi. Goncourt dice che uno dei membri del giurì eletto per giudicare le opere d'arte esibite al Salon nel 1793, un certo Fleuriot, si rammaricò del fatto che i bassorilievi per il concorso non esprimevano in modo sufficientemente chiaro i grandi principi della rivoluzione. «E in generale - chiese Fleuriot - che tipo di persone sono questi signori che s'impegnano nella scultura in un periodo in cui i loro fratelli stanno versando il loro sangue per la patria? A mio avviso non ci dovrebbe essere nessun premio!» Un altro membro del giurì, Hassentratz, disse: «Sarò franco: secondo me il talento di un artista si trova nel suo cuore non

27 N.r. Goncourt, *La società francese durante la rivoluzione*.

28 N.r. *Le courrier de l'égalité* - rivista pubblicata a Parigi dall'agosto 1796 al febbraio 1797.

29 N.r. *Pere Duchene* - un quotidiano pubblicato a Parigi dal 1790 al 1794 che esprimeva i sentimenti delle masse urbane semi-proletarie.

nella sua mano; ciò che può essere padroneggiato dalla mano è relativamente poco importante». All'obiezione sollevata da un certo Neveu che si dovesse tener conto dell'abilità della mano [non si dimentichi che si sta parlando di scultura], Hassenfratz rispose animosamente: «Cittadino Neveu, l'abilità della mano non è niente; non si deve basare il proprio giudizio dell'abilità della mano». Venne deciso di *non assegnare premi* nella sezione scultura. Rispetto alla pittura lo stesso Hassenfrantz sostenne con foga che i migliori pittori fossero quei cittadini che stavano lottando per la libertà alle frontiere.

Nel calore della passione egli espresse anche l'idea che il pittore dovesse operare semplicemente con l'ausilio del compasso e del righello. Nel corso della riunione della sezione architettura, un certo Dufourny sostenne che tutte le costruzioni dovessero essere semplici, come la virtù del cittadino. Non c'era bisogno della decorazione inutile. L'arte doveva essere rigenerata dalla geometria. Va da sé che qui si tratta d'esagerazione; abbiamo raggiunto il limite oltre il quale la razionalità non poteva andare neanche nel periodo delle conclusioni estreme da premesse condivise, e non è difficile ridicolizzare, come fa Goncourt, tutti gli argomenti di questo tipo. Ma chi, sulla base di essi, deduceva che il periodo rivoluzionario fosse totalmente sfavorevole allo sviluppo dell'arte, era in grande errore. Ripetiamo, la battaglia più aspra che si stava allora combattendo non solo «alle frontiere», ma anche in tutta la Francia, lasciava poco tempo ai cittadini per impegnarsi tranquillamente nell'arte, ma ciò non soffocava certamente le esigenze estetiche della popolazione; al contrario. Il grande movimento sociale che dava al popolo la chiara consapevolezza della propria dignità, forniva uno stimolo senza precedenti per lo sviluppo di questi requisiti. Per constatarlo è sufficiente visitare il Museo Carnavalet a Parigi. Le collezioni di questo interessante museo dedicato al periodo rivoluzionario provano oltre ogni dubbio che nel diventare «sanculottizzata» l'arte non morì e non smise d'essere arte, ma s'impregnò semplicemente di spirito completamente nuovo. Come la virtù del «patriota» francese di quel periodo era principalmente virtù *politica*, così l'arte era in primo luogo arte *politica*. Non temere, lettore. Ciò significa che il cittadino di allora, cioè il cittadino degno di questo nome, era indifferente o quasi alle opere d'arte che non fossero basate sulle idee politiche che egli nutriva³⁰. E non si dica che tale arte non può che essere sterile. E' sbagliato. L'arte inimitabile degli antichi Greci fu in larghissima misura politica di questo tipo, e non è l'unico esempio. Anche l'arte francese dell'«epoca di Luigi XIV» serviva certe idee politiche, che comunque non gli impedirono la magnifica fioritura. I «*sansculottes*» indirizzarono l'arte del periodo rivoluzionario sul sentiero che l'arte delle *classi superiori* non era stata in grado di percorrere: divenne *una faccenda di tutto il popolo*. Le numerose vacanze pubbliche, le processioni e le festività di allora sono l'argomento migliore e più convincente in favore dell'estetica «sanculotta», solo che non tutti danno a questa testimonianza l'attenzione che merita. A causa delle circostanze storiche di allora, però, l'arte di tutto il popolo non ebbe una solida base sociale. La selvaggia reazione termidoriana³¹ mise fine rapidamente al dominio dei «sanculotti» e, con l'apertura di una nuova era politica, aprì anche una nuova epoca in campo artistico che esprimeva le aspirazioni e i gusti della nuova classe dirigente: la borghesia giunta al potere. Non discuteremo qui di questo nuovo periodo, perché merita un'analisi dettagliata, e per noi è giunto il momento di concludere. Cosa segue da quanto detto? Le conclusioni che confermano le seguenti proposizioni.

In primo luogo, dire che l'arte, come la letteratura, sia un riflesso della vita vuol dire esprimere un'idea che, benché corretta, è tuttavia ancora molto vaga. Per comprendere *il modo in cui* l'arte riflette la vita occorre comprendere il meccanismo di quest'ultima. Nei popoli civili la lotta di classe costituisce una

30 Usiamo la parola «politica» nello stesso senso ampio di quando abbiamo definito politica la lotta di classe.

31 N.r. *Reazione termidoriana* – la reazione della grande borghesia che prevalse dopo il colpo di stato controrivoluzionario del 27 luglio 1794 (9 termidoro del secondo anno del calendario repubblicano) in Francia.

delle molle principali di questo meccanismo, e solo esaminandola, solo tenendone conto nello studio delle molte e variegata fasi del suo sviluppo, saremo in grado di comprendere a livello soddisfacente la storia «*spirituale*» della società civile: «il corso delle sue idee» riflette la storia delle sue classi e della loro lotta reciproca.

In secondo luogo, Kant dice che il godimento che determina il giudizio del gusto è libero da ogni interesse, e che il giudizio del bello che venga mischiato con il minimo interesse è molto parziale e niente affatto puro giudizio di gusto³². Ciò è perfettamente vero rispetto al *singolo*. Se amo un quadro semplicemente perché posso venderlo con profitto, ovviamente il mio giudizio non sarà un puro giudizio di gusto. E' diverso quando adottiamo il punto di vista della *società*. Uno studio sull'arte delle tribù primitive ha mostrato che l'uomo sociale considera gli oggetti e i fenomeni in primo luogo dal punto di vista utilitaristico e soltanto in seguito ne considera alcuni dal punto di vista estetico. Questo getta nuova luce sulla storia dell'arte. Naturalmente, non ogni oggetto utile sembra bello all'uomo sociale; ma non c'è dubbio che egli troverà bello solo ciò che gli è utile, cioè che è rilevante nella sua lotta per l'esistenza contro la natura o contro un altro uomo sociale. Questo significa che per l'uomo sociale il punto di vista utilitaristico *coincide* con l'estetica? Certamente no! L'uso è riconosciuto dall'*intelletto*; la bellezza dalla *capacità di contemplare*. La sfera del primo è il *calcolo*; di quest'ultima è l'*istinto*. Inoltre – e occorre ricordarlo – la sfera che appartiene alla capacità di contemplare è incomparabilmente più vasta della sfera dell'intelletto: nel godere di ciò che gli sembra bello l'uomo sociale non è quasi mai consapevole dell'uso dell'idea connessa alla sua idea dell'oggetto³³. Nella stragrande maggioranza dei casi quest'uso può essere rivelato soltanto dall'analisi scientifica. Il principale carattere distintivo del godimento estetico è la sua *spontaneità*, ma l'uso esiste comunque; si trova alla base del godimento estetico [ricordiamo che stiamo parlando non dell'individuo, ma dell'uomo *sociale*]; se esso non fosse presente, l'oggetto non sembrerebbe bello. Si potrebbe obiettare che il colore di un oggetto piace indipendentemente dell'importanza che quest'oggetto potrebbe aver avuto o potrebbe avere nella lotta per l'esistenza. Senza soffermarmi sull'argomento, devo ricordare al lettore un'osservazione di Fechner³⁴: amiamo il colore rosso quando lo vediamo sulle guance di una donna giovane e bella. Ma quale impressione ci farebbe se lo vedessimo non sulle guance ma sul naso della stessa donna? Qui troviamo un parallelo completo *con la morale*. Non è affatto morale tutto ciò che è utile all'uomo sociale, ma per lui può acquisire significato morale solo ciò che gli è utile per la vita e per lo sviluppo: la morale è per l'uomo, non l'uomo per la morale. Così, la bellezza è per l'uomo, non l'uomo per la bellezza, e questo è l'utilitarismo inteso nel suo vero senso, più ampio, cioè nel senso di ciò che è utile non per il singolo, ma per la società: per la tribù, il clan, la classe. Proprio perché abbiamo in mente non il singolo ma la società [la tribù, il popolo, la classe] abbiamo spazio anche per la concezione kantiana di questo problema: *il giudizio di gusto presuppone indubbiamente l'assenza di ogni considerazione utilitaristica nell'individuo che lo esprime*. Anche qui c'è un completo parallelo con i giudizi espressi dal punto di vista della morale: se dichiaro un'azione morale solo perché mi è utile, non ho istinto morale.

32 Kant, *Osservazioni sul sentimento di bello e sublime*, tradotto in russo da N.M. Sokolov, pp. 41-44.

33 *Oggetto* qui significa non soltanto cose materiali, ma anche fenomeni naturali, sentimenti umani e rapporti tra persone.

34 N.r. G.T. Fechner, *Preparazione all'estetica*, Ernest Theil Lipsia 1876, pp. 89-90.

INDICE DEI NOMI

Nome	Pagina
Alessandro Magno	8
Amleto	3,11
Athalie	13
Augusto	5,7
Beaumarchais	5,7,10
Bernhardt	3
Borboni	12
Boucher	9,10
Brunetiere	4,5,10
Bruto	11
Bücher	1
Carneau	8
Chalier	12
Chasneau	11
Chaussee	5
Chenier	13
Cinna	13
Corneille	2,4
D'Alambert	6n
Dandin	5
David	10,11,12
Decamps	11n
Delacroix	11n
Diderot	6,7,8,9,10
Don Chisciotte	11n
Dubos	3
Dufourny	14

Il dramma e la pittura francesi

Nome	Pagina
Dumas figlio	8
Duse	3
Euripide	11
Fechner	15
Figaro	6
Flaudrin	11n
Fleuriot	13
Francesi	3,11
Garrick	3
Genevay	8
Gericault	11n,12
Goncourt	9n,13,14
Greci	11,14
Greuze	10,11
Grimm	9
Gros	11n,12
Hassentratz	13,14
Hettner	4,8
Hoernes	1n
Hume	3
Ingres	11n
Jouin	8n
Jusserand	4n
Kant	15
Lanson	2,6n
Law	4
Le Bon	12
Le Brun	8,9
Lemierre	7
Lessing	4n
Licurgo	7n,12
Luigi XIII	1
Luigi XIV	2,4,5,8,9,14
Luigi XV	8,9
Mairat	2
Mants	9n
Marmontel	4,13
Medea	2
Mehring	4n

Il dramma e la pittura francesi

Nome	Pagina
Meissonier	11n
Melito	2n
Moliere	4
Monnol	10
Mouton	10
Neozelandesi	2
Neveu	14
Ofelia	3
Onegin	9
Piron	9
Pisarev	9
Plekhanov-Beltov	1,4n,6n
Plutarco	7
Pompadour	9
Pope	3
Pravda	1
Racine	4
Roland	7
Saurin	7
Shakespeare	3,4
Socrate	11
Sokolov	15n
Spartaco	7
Taine	2
Tell Guglielmo	7
Theil	15n
Turgenev	11n
Vanloo	11
Veddah	1n
Voltaire	3,4