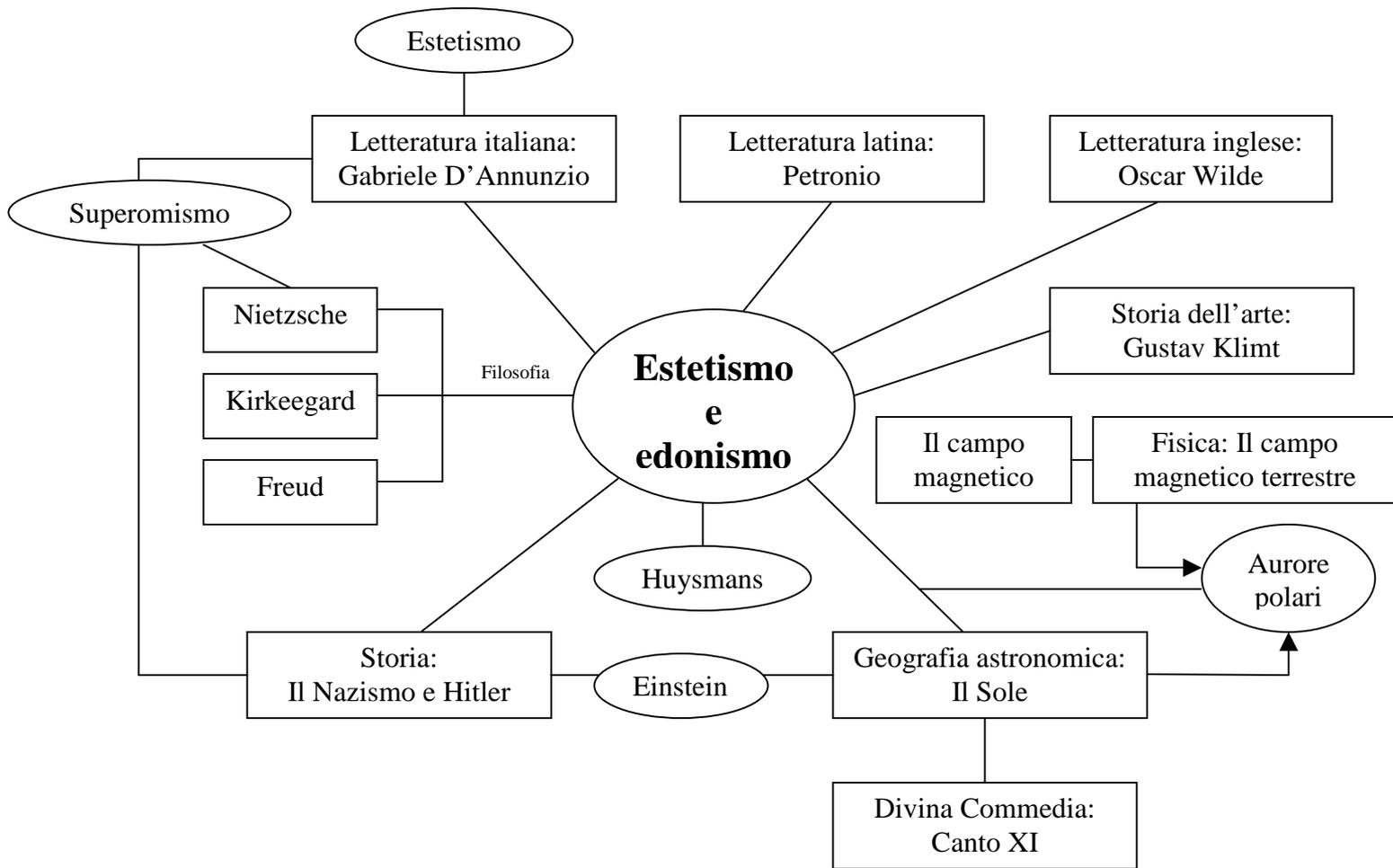


# TRA ESTETISMO



# ED EDONISMO

# Tra Estetismo ed Edonismo



## INDICE

- Introduzione
- L'esteta
- The Pre-Raphaelite Brotherhood
- The Aestheticism
- Oscar Wilde
  - The picture of Dorian Gray
  - The Preface
  - A master of hedonism
  - De profundis (Epistola: in carcere et vinculis)
- Petronio
  - La vita
  - Il Satyricon
- Gustav Klimt
- Gabriele D'Annunzio
  - La vita
  - L'estetismo dannunziano
  - L'ideologia superomistica
- Il Superuomo Nietzscheano
- L'arte secondo Nietzsche
  - L'arte come equilibrio tra apollineo e dionisiaco
  - Arte e filosofia
- Kirkegaard e l'esistenza estetica
  - Dall'arte all'esistenza
  - La disperazione, approdo della vita estetica
- Freud: l'arte come trasfigurazione dell'inconscio
- Il Superomismo e il nazismo
- Adolf Hitler e il nazismo
  - Adolf Hitler e la nascita del Partito Nazionalsocialista
  - L'ideologia nazista
  - Le differenze tra il fascismo italiano e il nazismo tedesco
  - L'ascesa al potere dei nazisti
  - La base sociale del nazismo
  - La notte dei lunghi coltelli
  - Il nuovo regime totalitario
  - Il potere del Führer
  - Il dirigismo economico e l'espansionismo politico
  - L'antisemitismo tradotto in pratica: le Leggi di Norimberga
- Il Sole
  - La stella Sole
  - La struttura del Sole
  - Le reazioni termonucleari: il ciclo protone-protone
  - L'attività del Sole
- Il campo magnetico terrestre
- Proprietà magnetiche della materia
  - I poli magnetici
- Il campo magnetico
- Il legame tra forze elettriche e forze magnetiche
  - Le linee di forza di un campo magnetico prodotto da un filo percorso da corrente
  - Forza tra fili percorsi da corrente
  - Spiegazione atomica del magnetismo
- Intensità del campo magnetico
  - Intensità del campo magnetico generato da un filo percorso da corrente
  - Intensità del campo magnetico generato da una spira percorsa da corrente
  - Intensità del campo magnetico generato da un solenoide percorso da corrente
- La forza di Lorentz

- Il Paradiso  
- Canto XI

## Introduzione

Lo scopo che mi sono prefissa con lo sviluppo di questa traccia è mettere in evidenza, per quanto esaurientemente mi riesca, un particolare modo di "fare arte" e di concepire l'esistenza che si diffuse all'interno del Decadentismo europeo. Mi è sembrato interessante scoprire come vi fosse una sostanziale osmosi tra gli esponenti delle culture dei vari paesi europei; non solo essi attingevano all'opera altrui rielaborando idee comuni, trasponevano esperienze all'interno della propria vicenda umana, prendevano a modello e declamavano la produzione e lo spirito di una personalità che ritenevano originale, ma intraprendevano anche delle relazioni di amicizia, di collaborazione e di più semplice confronto.

Ho inoltre creduto affascinante approfondire il rapporto tra culto del bello, raffinatezza e ricerca dell'esotico con il senso di decadenza e morte insito nell'animo dell'esteta, figura emblematica del malessere psicologico e spirituale, che tuttavia rifiuta di ammettere la crisi del proprio "io". Concentrarsi esclusivamente sull'esteriorità dell'essere è un segno di profonda lacerazione interiore, e proclamare ostentatamente la superiorità della forma rispetto al contenuto, in arte, letteratura e vita lascia supporre un enorme vuoto della persona. La certezza di essere giunto all'apice delle proprie capacità e di aver dato il meglio di sé produce nell'uomo, oltre che un'ineffabile gaiezza, anche il presagio che tutto ciò che ci sarà nel suo futuro non potrà essere che peggiore.

Il disagio provato dall'uomo decadente deriva in parte anche dal dilagare delle idee democratiche, che, nella sua ottica innegabilmente egocentrica, che risente dell'influsso del "Superuomo" di Nietzsche, gli appaiono un meschino tentativo di abbattere l'individualità del singolo a favore di un principio di egualitarismo a lui incomprensibile.

La ricerca del piacere sensuale è un altro *topos* ricorrente nell'arte di questo periodo ed è un'altra spia della superficialità, molto spesso ben nascosta, dell'esteta.

Anche l'originalità del linguaggio, dell'arte, e della letteratura decadente mi ha spinto ad un simile approfondimento: tutto è decisamente innovativo. Il messaggio trasmesso al pubblico non pretende di essere educativo, né mira ad essere condiviso. Il lettore, o lo spettatore, deve provare emozione di fronte all'opera d'arte, e a tal fine è fondamentale la ricerca stilistica, che assurge a componente principale.

Ciò che cercherò di fare con questo lavoro sarà, innanzitutto, inquadrare le caratteristiche di cinque personalità molto forti, che hanno profondamente influenzato, sia pur in modi diversi, la società del loro tempo.

Da Wilde, il dandy libero ed anticonformista, per la cui presentazione non occorre altro che una delle sue famose espressioni: " I have not to declare except my genius!", passando per Klimt, maggiore esponente della Secessione Viennese, esempio perfetto dell'artista-esteta, per ancorare a D'Annunzio, il cui egocentrismo si manifesta soprattutto nelle sue folli azioni politiche, nel suo "vivere inimitabile", nel suo superomismo, che mette in rilievo solo l'aspetto estetico del ben più complesso pensiero del tedesco Nietzsche: il filosofo della liberazione o del nazismo?

Purtroppo l'ambiguità della sua concezione ha dato sfogo alla cultura nazista, che identifica il soggetto della liberazione con un'élite, o peggio ancora con "la razza ariana". Si procede dunque con l'analisi della personalità più influente del nazionalsocialismo: Hitler, il cui fanatismo ha prodotto violenza, intolleranza e ben 18 milioni di vittime, di cui la maggior parte ebrea.

Anche Einstein era un ebreo, ma fortunatamente la sua fuga negli Stati Uniti gli ha evitato la tragica sorte del suo popolo, e così, con la sua grande intelligenza e creatività, ha potuto dare un ingente contributo alla fisica moderna.

In particolare, con la formulazione della teoria della relatività, ha permesso agli astronomi di fare importanti scoperte sull'origine dell'Universo e soprattutto sulle modalità con cui il Sole irradia la

sua energia in tutti i punti del cosmo, permettendo così la vita sul Nostro pianeta. L'azione di tale astro sulla Terra è riscontrabile continuamente, ma una delle manifestazioni più spettacolari è rappresentata senz'altro dalle aurore polari, dovute all'interazione delle particelle ioniche provenienti del Sole con la magnetosfera, cioè la zona che è sede di un intenso campo geomagnetico.

In ultima analisi, ho voluto porre l'attenzione sull'importanza di tale astro, anche in letteratura, ed in particolare nel "Paradiso di Dante", dove il Sole domina il quarto cielo, dimora celeste degli spiriti sapienti.

## L'ESTETA

L'esteta uomo e letterato è una figura complessa e molto intrigante. Lo scrittore si propone, con ogni mezzo, di suscitare nel lettore emozioni rare, forti e sconvolgenti. La letteratura degna si distingue soprattutto in base alla forma: la parola poetica è una rivelazione delle energie interne e ha la funzione di eccitare l'animo del lettore, di accarezzare l'orecchio con la sua musicalità, di comunicare immagini attraverso il suono. Il verso, la rima, la ricercatezza stilistica sono spesso il fine stesso del comporre, che presuppone una sensibilità e un gusto del tutto eccezionali.

E' fuori dal comune, superlativo e brillante deve essere l'artista, che anela a raggiungere e a identificarsi con il bello.

L'uso di stupefacenti non è disdegnato: l'alcool e l'oppio sono certamente dei vizi, ma esistono per ragioni estetiche. L'artista è convinto che il senso della vita non è nella realtà, ma nell'immaginarla. Il sogno è più bello di qualsiasi realtà banale e mediocre, essendo la bellezza non intrinseca all'oggetto, ma un'immagine che ci colpisce e che ci trasmette emozioni. Di qui nasce la ricerca del piacere e la convinzione dell'esteta che la sua salvezza risieda proprio nei vizi.

Egli intraprende una rotta contro la virtù, non quella vera, ma quella che appare tale, che si fa credere e lodare come virtù: combatte il fariseo, l'ipocrita, l'ingiusto che sembra giusto. Non gli resta che contrapporre alla falsa virtù il peccato vero, eccezionale, eroico, che s'imponga all'attenzione dei falsi benpensanti e moralisti.

Si possono distinguere due forme diverse di intendere l'estetismo: la vita come piacere e la vita come bellezza. Entrambe richiedono una sensibilità raffinata e molto acuta, ma proprio le sensazioni più complicate sono quelle migliori.

Alla bellezza, per essere tale, è necessario il vizio, il ripugnante, l'orrido. Amare la vita significa renderla unica, perfetta, sovrumana, fino all'exasperazione delle perversioni sadiche che procurano l'estremo e crudele piacere.

Per l'edonista il piacere estetico e quello sensuale sono la realizzazione dell'uomo, ma pochi individui sono capaci di raggiungere l'ideale. Esteta non è colui che gode semplicemente delle situazioni della vita, ma chi è in continua ricerca di sensazioni ed esperienze nuove, Egli s'innamora di tutto ciò che passa e non dura, ed è proprio il passare di quel di cui s'innamora che gli garantisce la sua libertà.

La donna, che tanta parte ha nei suoi pensieri spesso non è altro che una cavia di esperimenti, una fonte di piacere mutevole e di sensazioni straordinarie. Quando la sua bellezza è sfiorita, o ha perduto qualcosa, egli procederà ad una sostituzione di persona. Il matrimonio non può essere accettato, in quanto è antiestetico, è un impegno deprecabile che uccide la bellezza e il piacere, un rifugio per i deboli, una condanna al tedio.

Edonista, colto, amorale, insoddisfatto ed egoista, così si presenta l'esteta, che in fin dei conti non fa altro che evadere dalla vita per rifugiarsi in un'inerzia e in un disimpegno dalla politica, dagli affari, dal monde. È anche questo un modo di protestare contro la società capitalista, industriale e commerciale dell'Ottocento. Egli è convinto che il mondo degli affari e delle macchine, della produzione e del denaro sia brutto, mentre ritiene quello delle lotte politiche e sociali ottuso e

avvilente. Egli pertanto se ne disinteressa e se ne sta col suo ideale di arte e di bellezza, per il quale è pronto a sacrificare la vita. A nulla valgono la fede scientifica e gli imperativi della morale, né tanto meno va presa in considerazione l'ipocrisia della religione.

La sua è una nobiltà che spesso trova la sua legittimazione nell'autoconservazione più che nella genealogia, che si manifesta in primo luogo con l'eccentricità nel vestire, nell'atteggiarsi, e nello spirito di provocazione, ovvero nel dandismo.

Tuttavia questo modo di vivere presenta dei limiti: l'incompatibilità del suo modo di sentire e il passare di tutte le cose che catalizzano la sua attenzione proiettano questo tipo umano nella più profonda e irrimediabile solitudine. Il concentrarsi esclusivamente sull'attimo, sul piacere immediato, fa sì che l'impossibilità di rivivere le situazioni passate si trasformi in un insolubile problema esistenziale.

Il dramma dell'esteta sta appunto nell'invecchiare, nel perdere il prestigio, e la considerazione conseguiti nella sua tumultuosa e sregolata giovane età.

## **THE PRE-RAPHAELITE BROTHERHOOD**

The term "Pre-Raphaelite" came into use when young painters criticizing Raphael's Transfiguration, reject the academic taste and classical doctrines, and praised the purity and simplicity of the Italian art of the 13<sup>th</sup> and 14<sup>th</sup> centuries. The movement began, at the end of the 1840s, as an attempt to introduce in visual art, not only the qualities of medieval Italian painting, but a concern with naturalistic accuracy of detail. The merely decorative neo-medievalism, subjectivity, dreaminess, the morbid and languid sensuousness had become its dominant features. The Pre-Raphaelite painters turned their eyes away from the contemporary industrial and urban world, and conceived the creation of beauty as a duty owed to society.

Group of poets: Dante Gabriele Rossetti and his sister Christina and William Morris. Both a poet and a painter, D. G. Rossetti was the strongest personality and organizer of the group, while Morris's figure was outstanding for the incredibly wide range of his interest.

Some common features of this movement are: a deliberate simplicity of manner, taste for detail, the peculiarity of sensory detail, often visual or auditory, a characteristic taste in decoration, the recurrence of certain habits or feeling, the use of religious language, the static, unreal atmosphere.

Their open revolt against the contemporary values and their search for new sources of inspiration and new ways of expression anticipated the Aesthetic Movement.

## **THE AESTHETICISM**

The term "aestheticism" derives from Greek and means: "Perceiving through senses". It was also for the Romantic culture, in fact the movement has its roots in the Romanticism, but, at the same time, it signs a turn: now artist, or better the aesthete, has to feel the sensations but also live them in his life. The message of the aestheticism is: "Living the beauty!" The figure of the aesthete presents some correspondences with the French figure, "the poete maudit", who refuses all the values and the conventions of the society; he chooses the evil, he conduces a dissolute, unregulated life, till the extreme limit of the destruction through the vice of the flesh, the use of alcohol and drugs. Both of them refuses bourgeois normality. Also the "poete maudit" follows the mystic cult of the art and exalts the evil for its aesthetic value, for its sublime and horrid beauty. The aesthete too refuses the moral rules and the conventions, he arrives to accept the crime because it indicates free action without rules. The movement evokes a return to the art of Middle Ages, when the artist is a sort of craftsman, who creates his art-work with his creativity, he is free from any rules (while the academic art of the Victorian society is characterized by a rigid respect of the rules), he creates entirely his work, not only a piece of it.

In France the best representative of Aestheticism is J.K. Huysman with "*À Rebours*" (1884), whose protagonist, Des Esseintes, becomes the ideal incarnation of the aesthete. In Italy G. D'Annunzio creates another important model of the aesthetic movement with Andrea Sperelli in "*Il piacere*" (1889).

## OSCAR WILDE

In the last decade of the 19<sup>th</sup> century, literary London was scandalised by an Irishman, Oscar Wilde, who declare himself a disciple of aestheticism, whose slogan was 'art for art's sake' (i.e., art has no aim but its own perfection), a socialist and an open antagonist of the prevailing moral and religious code.

Wilde had come to London from Dublin where he was born in 1856 into an upper middle-class family.

After attending Portora Royal School, one of the best Protestant schools in Ireland, Wilde went to Trinity College, Dublin, and then won a scholarship to Oxford University where he took an honours degree in classics.

At Oxford, he lived as a 'dandy'; in other words he created the image of eccentricity which was later to inspire both bigoted disapproval and bewildered admiration in London society. He dressed extravagantly and paid great attention to the elegance of his lodgings. His conversation was brilliant and full of memorable witticism. This self-created image was based on his belief that in life, as in art, the artist's duty was to cultivate beauty and give aesthetic pleasure.

In 1881 he published a collection of *Poems* whose popularity was due to the author's eccentric personality rather than to any intrinsic merits of his poetry. After a lecture tour in America, Wilde settled in London and soon married Constance Lloyd, who bore him two sons. He turned from poetry to prose and achieved success in a range of genres: essays, fiction and drama. In 1888 he published a volume of fairy-stories written for his children, *The Happy Prince and Other Tales*. In the same period he wrote *The Canterville Ghost* and *Lord Arthur Savile's Crime*. Especially successful was *The Picture of Dorian Gray* (1891), a short novel combining Gothicism with aestheticism. It tells the story of a 'fallen' dandy who corrupts all the people who fall under his spell, murders the friend who acts as the voice of Gray's conscience and finally punishes himself by committing suicide. The book caused a scandal but sold very well. The four plays that Wilde wrote between 1891 and 1894 were all triumphs and made him the most admired dramatist of his day.

Then, in 1895, came the public shame of his trial for homosexuality and subsequent imprisonment. In fact, just when he had achieved great success as a dramatist, tragedy struck: his friendship with a young man, Lord Alfred Douglas, aroused the animosity of the latter's father, the Marquis of Queensberry, who publicised the fact of Wilde's homosexuality. Wilde sued him for libel but the Marquis was acquitted while the dramatist was tried for homosexual offences and condemned to two years' hard labour in Reading gaol.

While in prison, he wrote an epistle, known as *De Profundis*, to Lord Alfred Douglas, to let the world know what his real position had been in the whole affair. The extract from this letter, reported below, describes the writer's transfer from London to Reading gaol. Wilde openly criticises society for meanness, bigotry and unfairness in its treatment of him. His imprisonment left him a shattered man but also opened his eyes to the misery of his fellow convicts. It inspired his last poem, *The Ballad of Reading Gaol*, where the criminal is identified with all suffering humanity and regarded in a spirit of forgiveness.

Social ostracism was pitiless after his release. The writer, who in his earlier life had enjoyed being scandalous, was now unable to stand social humiliation. Wilde went to live in Paris where he died in poverty and alone in 1900.

For a long time Oscar Wilde was considered a minor figure whose art was overshadowed by his life. Now that homosexuality has ceased to be a crime or a source of scandal, his reputation has been more thoroughly assessed on the basis of his artistic merit.

## THE PICTURE OF DORIAN GRAY

When Wilde published *The Picture of Dorian Gray*, the book was received with a lot of protest and criticisms. The suggested homosexuality, the amoral nature of the story, the description of luxury and moral indifference shocked 'Victorian' England. The novel is an expression of anti-Victorian aestheticism, but suffers from Wilde's melodramatic manner of describing Dorian's crimes, which become more and more excessive as the plot goes on. The novel was published with Wilde's celebrated *Preface*, which represents Wilde's *Aesthetic Manifesto*. It is written to shock and to provoke the Victorian Philistine, but still contains various interesting and intelligent reflections on the aims and 'purposes' of Art and the character of the Artist. The plot is a simple description of how a beautiful, tasteful and cultured young man, Dorian Gray, becomes corrupted by his friends to the point of becoming a moral "monster". When the painter, Basil Hallward, paints an attractive portrait of Dorian, the latter expresses the desire to remain as young and beautiful as the figure in the portrait, and from this hedonistic desire the plot starts. Lord Henry Wotton, Wilde's amusing portrait of a Victorian dandy whose cynicism and hedonism dominates his life style, takes Dorian under his wing and the process of corruption begins. The first crime happens when Lord Henry persuades Dorian to abandon his girlfriend, the naive and attractive actress Sybil Vane, who then kills herself. In true Gothic style, the portrait begins to manifest signs of the evil and cruelty of Dorian, while Dorian himself remains untouched. As Dorian realizes what is happening, he abandons himself totally to a life of excess, which after twenty years culminates in the murder of his friend Basil. At last, tired of constantly trying to escape from his own cruelty, he destroys the portrait. This final act of violence destroys the "curse" of the portrait and kills him. Immediately the body of Dorian assumes the terrible transfiguration of the portrait and the painting resumes its original appearance. The book is an occasion for Oscar Wilde to speak about his aesthetic philosophy and to describe beautiful places, objects and atmospheres. Unfortunately, it sometimes becomes a mixture of styles, lists of expensive objects and furniture mixed with reflections on beauty, Victorian melodrama and commonplace Gothic references. The tone is high, the artist is speaking to the common man from a higher intellectual and aesthetic level. Wilde's belief in the immortality of Art is represented in the final scene of the book, when the painting is miraculously restored to its original beauty while Dorian dies changed by the awful signs of corruption and ageing. The characters who discover the body can only recognize Dorian by the rings he has on his fingers, while the portrait is immediately recognizable. Art is thus more true to life than life itself, and this is certainly the thematic and aesthetic heart of the book. The character of Dorian Gray clearly represents the divided self of psychology or the 'double' of Gothic literature. His attempt to hide the Portrait, the artistic representation of his other self is symbolic of man's attempt to deny and subjugate part of his true personality. The physical transformation of the portrait symbolizes the mental and spiritual transformation of the character. By stabbing the portrait, Dorian stabs himself. The changes that occur to the painting are not autonomous changes, but again symbolic representations of the moral corruption of the untrue self. Much has been said of Dorian's narcissistic self-worship and indeed this theme has been linked with the whole *fin de siècle* tradition of Dandyism. Certainly from the first moment we meet Dorian, he appears to be vain and just as Narcissus falls in love with his reflection in the pool, Dorian falls in love with himself when he sees Basil's portrait. Like Faust, he then makes a Devilish pact or bargain, prepared to sell his soul for eternal youth and beauty, as Faust was prepared to sell his for ultimate Knowledge. With this mythical/literary reading, Lord Wotton can be seen as a type of Mephistophilis, encouraging

Dorian to continue his wild existence even in moments of doubt. Dorian Gray is an example of the 'dandy', that was so famous in that period. He physically expresses Wilde's own ideal of beauty and dedicates himself to the artist's life of experience. Like Frankenstein, his portrait becomes his 'monster', his hidden self, or 'id' that is unnaturally separated from the 'ego'. Basil Hallward is the painter who paints the wonderful portrait. He plays the role of the true friend who reproaches Dorian for his cruelty and excesses and censures Lord Wotton. Of course, it is Basil who becomes the last victim of Dorian's uncontrollable evil. Basil also speaks about the new aesthetic ideals, obviously becoming the mouth--piece for Wilde. Lord Henry is the Mephistophilean friend of Dorian; he too is a Dandy and supposed homosexual, who encourages Dorian to transgress against the bourgeoisie 'philistine' mentality of Victorian society.

## THE PREFACE OF DORIAN GRAY

*The artist is the creator of beautiful things.*

*To reveal art and conceal the artist is art's aim.*

*The critic is he who can translate into another manner or a new material his impression of beautiful things.*

*The highest, as the lowest, form of criticism is a mode of autobiography.*

*Those who find ugly meanings in beautiful things are corrupt without being charming. This is a fault.*

*Those who find beautiful meanings in beautiful things are the cultivated. For these there is hope.*

*They are the elect to whom beautiful things mean only Beauty. There is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well written, or badly written. That is all.*

*The nineteenth-century dislike of Realism is the rage of Caliban seeing his own face in a glass.*

*The nineteenth-century dislike of Romanticism is the rage of Caliban not seeing his own face in a glass.*

*The moral life of man forms part of the subject-matter of the artist, but the morality of the art consists in the perfect use of an imperfect medium. No artist desires to prove anything. Even things that are true can be proved.*

*No artist has ethical sympathies. An ethical sympathy in an artist is an unpardonable mannerism of style.*

*No artist is ever morbid. The artist can express everything.*

*Thought and language are to the artist instruments of an art.*

*Vice and virtue are to the artist materials for an art.*

*From the point of view of form, the type of all the arts is the art of the musician. From the point of view of feeling, the actor's craft is the type.*

*All art is at once surface and symbol.*

*Those who go beneath the surface do so at their peril.*

*Those who read the symbol do so at their peril.*

*It is the spectator, and not life, that art really mirrors.*

*Diversity of opinion about a work of art shows that the work is new, complex, and vital.*

*When critics disagree, the artist is in accord with himself.*

*We can forgive a man for making a useful thing as long as he does not admire it. The only excuse for making a useless thing is that one admires it intensely.*

*All art is quite useless.*

## A MASTER OF HEDONISM

Lord Henry: " ... Some day, when you are old and wrinkled and ugly, when thought has seared your forehead with its lines, and passion branded your lips with its hideous fires, you will feel it, you will feel it terribly. Now, wherever you go, you, you charm the world. Will it always be so? ... You have a wonderfully beautiful face, Mr Gray. Don't frown. You have. And Beauty is a form of Genius - is higher, indeed, than Genius, as it needs no explanation. It is one of the great facts of the world, like sunlight, or spring time, or the reflection in dark waters of that silver shell we call the moon. It cannot be questioned. It has its divine right of sovereignty. It makes princes of those who have it. You smile? Ah! When you have lost it you won't smile ... People say sometimes that Beauty is only superficial. That may be so. But at least it is not so superficial as Thought is. To me, Beauty is the wonder of wonders."

## DE PROFUNDIS (EPISTOLA: IN CARCERE ET VINCULIS)

On November 13th, 1895, I was brought down here from London. From two o'clock till half-past two on that day I had to stand on the centre platform of Clapham Junction in convict dress, and handcuffed, for the world to look at. I had been taken out of the hospital ward without a moment's notice being given to me. Of all possible objects I was the most grotesque. When people saw me they laughed. Each train as it came up swelled the audience. Nothing could exceed their amusement. That was, of course, before they knew who I was. As soon as they had been informed they laughed still more. For half an hour I stood there in the grey November rain surrounded by a jeering mob.

For a year after that was done to me I wept every day at the same hour and for the same space of time. That is not such a tragic thing as possibly it sounds to you. To those who are in prison tears are a part of every day's experience. A day in prison on which one does not weep is a day on which one's heart is hard, not a day on which one's heart is happy.

Well, now I am really beginning to feel more regret for the people who laughed than for myself. Of course when they saw me I was not on my pedestal, I was in the pillory. But it is a very unimaginative nature that only cares for people on their pedestals. A pedestal may be a very unreal thing. A pillory is a terrific reality. They should have known also how to interpret sorrow better. I have said that behind sorrow there is always sorrow. It were wiser still to say that behind sorrow there is always a soul. And to mock at a soul in pain is a dreadful thing.

(...)

People used to say of me that I was too individualistic. I must be far more of an individualist than ever I was. I must get far more out of myself than ever I got, and ask far less of the world than ever I asked. Indeed, my ruin came not from too great individualism of life, but from too little. The one disgraceful, unpardonable, and to all time contemptible action of my life was to allow myself to appeal to society for help and protection. To have made such an appeal would have been from the individualist point of view bad enough, but what excuse can there ever be put forward for having made it? Of course once I had put into motion the forces of society, society turned on me and said, 'Have you been living all this time in defiance of my laws, and do you now appeal to those laws for protection? You shall have those laws exercised to the full. You shall abide by what you have appealed to.' The result is I am in gaol.

## PETRONIO

### La vita

Per molto tempo si è parlato di una questione petroniana, finché è durata l'incertezza sull'epoca, la persona, il nome completo e il titolo dell'opera narrativa di Petronio, ovvero se si trattasse effettivamente del personaggio rappresentato da Tacito in "Annales" 16: T. Petronius Niger. Ma finalmente quest'identificazione sembra oggi pacifica: le qualità che Tacito dà alla figura di Petronio sono tutte qualità, infatti, che l'autore del "Satyricon" deve aver posseduto in modo elevatissimo. Non sappiamo se Tacito conoscesse direttamente il romanzo; se lo conosceva, è lecito pensare che ne abbia tenuto conto nella sua descrizione di Petronio, ma non era tenuto a citare nella sua severa opera storica un testo così eccentrico e scandaloso. Certi aspetti del testo, poi, possono benissimo rimandare all'ambiente neroniano, e il gusto di Petronio per la vita dei bassi fondi può avere una sottile complicità con i gusti dell'imperatore. Se l'autore è in realtà il Petronio di Tacito, dobbiamo aspettarci certamente allusioni anche sottili all'ambiente della corte neroniana.

Tutti gli elementi di datazione interni concordano, del resto, con una datazione non oltre il principato di Nerone. Le allusioni a personaggi storici e i nomi di tutte le figure del romanzo sono, insomma, perfettamente compatibili con il contesto del periodo storico di Nerone.

Il Petronio di Tacito – anche se a Roma non s'interessò di politica e non aspirò ad onori - fu altresì un uomo di potere (proconsole in Bitinia e "consul suffectus" nel 62); ma la qualità che lo rendeva caro a Nerone era ancor più la raffinatezza, il gusto estetico ("elegantiae arbiter"): gran signore, viveva a corte, dormiva di giorno e dedicava la notte ai piaceri e alle cose serie; non amava il lavoro, bensì il lusso e l'eleganza, ostentando però un carattere trascurato e vizioso.

Appunto per queste "qualità", venne in invidia e in odio a Tigellino, il potente favorito dell'imperatore, il quale lo accusò di essere amico di uno dei capi della congiura di Pisone (65 d.C.).

Ma questo Petronio stupì ancora una volta, realizzando un suicidio in grande stile: non volle attendere che gli giungesse l'ordine di morire, ma prima ancora, mentre era a Cuma (proprio a séguito dell'imperatore), si fece incidere le vene, e poi, rallentando il momento della fine richiudendosele, passò le ultime ore a banchetto non a discorrere, alla maniera dei saggi e degli uomini forti (insomma, alla maniera stoica di Lucano e di Seneca), i soliti discorsi sull'immortalità dell'anima, bensì - con ostentato atteggiamento epicureo – ascoltando poesie di contenuto poco serio e amene discussioni. Tuttavia, volle mostrarsi anche serio e responsabile: si occupò dei suoi servi (ne ricompensò alcuni, altri li fece sferzare), e scelse di denunciare apertamente, in una serie di "codicilli", i crimini dell'imperatore (non volle adularlo come solevano invece fare i condannati per mettere al riparo da persecuzioni amici e parenti), descrivendone con ogni particolare la vita scandalosa, con nomi di pervertiti e di prostitute; quindi, sigillò lo scritto e distrusse il suo anello, perché non potesse venire riutilizzato in qualche intrigo o per calunniare innocenti.

*[18] De C. Petronio pauca supra repetenda sunt. nam illi dies per somnum, nox officiis et oblectamentis vitae transigebatur; utque alios industria, ita hunc ignavia ad famam protulerat, habebaturque non ganeo et profligator, ut plerique sua haurientium, sed erudito luxu. ac dicta factaque eius quanto solutiora et quandam sui neglegentiam praeferentia, tanto gratius in speciem simplicitatis accipiebantur. proconsul tamen Bithyniae et mox consul vigentem se ac parem negotiis ostendit. dein revolutus ad vitia seu vitiorum imitatione inter paucos familiarium Neroni adsumptus est, elegantiae arbiter, dum nihil amoenum et molle adfluentia putat, nisi quod ei Petronius adprobavisset. unde invidia Tigellini quasi adversus aemulum et scientia voluptatum potioem. ergo crudelitatem*

*principis, cui ceterae libidines cedebant, adgreditur, amicitiam Scaevini Petronio obiectans, corrupto ad indicium servo ademptaque defensione et maiore parte familiae in vincla rapta. [19] Forte illis diebus Campaniam petiverat Caesar, et Cumas usque progressus Petronius illic attinebatur; nec tulit ultra timoris aut spei moras. neque tamen praeceps vitam expulit, sed incisas venas, ut libitum, obligatas aperire rursus et adloqui amicos, non per seria aut quibus gloriam constantiae peteret. audiebatque referentis nihil de immortalitate animae et sapientium placitis, sed levia carmina et facilis versus. servorum alios largitione, quosdam verberibus adfecit. iniit epulas, somno indulsit, ut quamquam coacta mors fortuitae similis esset. ne codicillis quidem, quod plerique pereuntium, Neronem aut Tigellinum aut quem alium potentium adulatus est, sed flagitia principis sub nominibus exoletorum feminarumque et novitatem cuiusque stupri perscripsit atque obsignata misit Neroni. fregitque anulum ne mox usui esset ad faciendam pericula.*

(Tacito, *Annales*, XVI, 18-19)

*[18] Per Petronio è bene fare un passo indietro. Passava le giornate dormendo, la notte la riservava agli affari e ai piaceri della vita e, se altri erano arrivati alla fama con l'operosità, egli vi era giunto per il suo rallentato distacco. Non passava per un volgare crapulone e uno scialacquatore, bensì per un raffinato uomo di mondo. Le sue parole e i suoi gesti, quanto più liberi e all'insegna di una trascurata noncuranza, tanto più incontravano favore per la loro apparenza di semplicità. Peraltro, come proconsole in Bitinia e più tardi come console, si rivelò energico e all'altezza dei compiti. Tornato poi ai suoi vizi, o meglio alla loro ostentazione, fu ammesso nella ristretta cerchia degli intimi di Nerone, come arbitro di eleganza, al punto che il principe, in quel turbine di piaceri, trovava amabile e raffinato solo ciò che ricevesse approvazione da Petronio. Da qui la gelosia di Tigellino, rivolta, si direbbe, a un rivale che ha più successo nella scienza della voluttà. E Tigellino s'appiglia allora alla crudeltà del principe, più forte, in lui, di ogni altra passione, imputando a Petronio l'amicizia con Scevino. Fu corrotto alla delazione uno schiavo e fu sottratto a Petronio ogni mezzo di difesa, gettando in carcere la maggior parte dei servi.*

*[19] Casualmente, in quei giorni, si era recato Cesare in Campania, e Petronio aveva proseguito fino a Cuma e là si tratteneva. Non volle protrarre oltre l'attesa, nel timore o nella speranza, però non corse a liberarsi della vita: si fece aprire le vene, per poi, a capriccio, chiuderle e poi riaprirle ancora, intrattenendosi con gli amici ma non su temi seri, quelli che gli procurassero gloria di fermezza. Non ascoltava discorsi sull'immortalità dell'anima o massime di filosofi, ma poesie leggere e versi giocosi. Ad alcuni servi distribuì doni, ad altri frustate. Sedette a banchetto, indulse al sonno, perché la sua morte, benché imposta, apparisse accidentale. Neppure nel suo ultimo scritto, cosa che invece facevano i più, avviandosi alla morte, adulò Nerone o Tigellino o qualche altro potente, ma scrisse dettagliatamente le infamie del principe, coi nomi dei suoi amanti e delle sue amanti e con specificata l'eccentrica novità di ogni rapporto sessuale, e mandò il testo, con tanto di sigillo, a Nerone. Poi spezzò l'anello di sigillo, perché non servisse in seguito a danneggiare altre persone.*

(Trad. M. Stefanoni)

## Il Satyricon

Il "Satyricon", deve molto alla narrativa per trama e struttura del racconto, e qualcosa alla tradizione menippea, per la tessitura formale: ma trascende, in complessità e ricchezza di effetti, entrambe le tradizioni. Il tratto più originale della poetica di Petronio è forse la forte carica realistica. Nel

vorticoso avvicinarsi di disavventure luoghi e personaggi, al di là dell'intento di divertire il lettore e di divertirsi raccontando, sembra emergere – d'altra parte - un senso di precarietà e d'insicurezza, una visione della vita multiforme e frantumata, dominata da una fortuna imprevedibile e capricciosa, e oscurata dal pensiero sempre incombente della morte.

Petronio, dunque, presenta e ritrae un mondo corrotto, popolato da personaggi squallidi e anonimi, che traggono soddisfazione solo dai piaceri più essenziali ed immediati. Insomma, egli raffigura una fascia sociale che non sembra animata da alcuna ispirazione/aspirazione ideale e che nella cultura del tempo non trovava evidentemente spazio. Eppure, Petronio fa ciò senza compiacimento, anzi quasi con distacco, prendendo le dovute distanze, ma non senza ironia e malizia: egli, cioè, non offre ai suoi lettori nessuno strumento di giudizio, e non potrebbe essere altrimenti, in una narrazione condotta in prima persona da un personaggio che è dentro fino al collo in quel mondo sregolato. L'originalità del realismo di Petronio sta così non tanto nell'offerirci frammenti di vita quotidiana, ma nell'offerirci una visione del reale che è critica quanto spregiudicata e disincantata: ma di una critica, come detto, "estetica", e non di natura sociale e/o politica, senza le stilizzazioni e le convenzioni tipiche della commedia e senza i filtri moralistici propri della satira: ciò che egli veramente disapprova è soltanto il cattivo gusto.

Semmai, più evidente è l'attacco nei confronti dei filosofi contemporanei, primo fra tutti Seneca: essi vengono ridicolizzati nella loro ansia di rinnovamento, nel loro predicare la virtù e sognare un mondo migliore; e ad essi, Petronio contrappone realisticamente quell'umanità bassa e desolata, che è – se vogliamo - la vera protagonista del romanzo.

Accanto alla rappresentazione di situazioni licenziose, trova inoltre posto nel romanzo la discussione letteraria: le lettere e le arti sono decadute per l'eccessivo attaccamento al denaro, per l'amore sfrenato dei piaceri e del lusso.

Anche la lingua di Petronio è un fatto composito: l'autore sa servirsi, a seconda delle situazioni e delle sue intenzioni parodiche o ironiche, di tutti i registri linguistici, sa piegare l'espressione ai modi e alle necessità dell'epica, è capace di ricreare la prosa ciceroniana o il classicismo di Virgilio, ma quella che prevale nell'opera è una lingua nuova, moderna, assai più vicina ad una forma parlata, che egli consapevolmente immette nella lingua letteraria. Il linguaggio e lo stile sono, insomma, straordinariamente duttili e "mimetici", e divengono il mezzo principale di caratterizzazione degli ambienti e, soprattutto, dei personaggi: dallo stile generalmente piano colloquiale e disinvolto del narratore, si passa al "*sermo vulgaris*" di Trimalchione, alla magniloquenza di personaggi come Agamennone ed Eumolpo, solo per citare alcuni esempi; in certi casi, poi, il linguaggio del narratore e dei personaggi colti si eleva notevolmente, facendosi eccessivamente elaborato ed enfatico, con intenti - è evidente - ironici e parodistici.

Infine, è da dire che il livello culturale dei lettori a cui il "Satyricon" si rivolgeva era sicuramente alto; dunque, il pubblico di Petronio doveva essere costituito senz'altro dagli aristocratici di Roma, e, molto probabilmente, dai cortigiani e dallo stesso Nerone.

E' noto che il "Satyricon" costituisce, insieme alle "Metamorfosi" di Apuleio, l'unico testo della letteratura latina appartenente al genere del romanzo. Al contrario dei romanzi latini, il romanzo greco presenta una notevole omogeneità e permanenza di tratti distintivi. La trama è quasi invariabile: si tratta delle traversie di una coppia di innamorati che vengono separati e che devono affrontare mille pericoli prima di potersi riabbracciare. Il tono è quasi sempre serio, lo scenario è invece variabile e spazia nei paesi del Mediterraneo. L'amore è trattato con pudicizia, come una passione seria ed esclusiva: l'eroina riesce sempre ad arrivare alla fine del romanzo ancora casta.

Nel romanzo di Petronio, invece, l'amore è visto in modo ben diverso. Non c'è spazio per la castità, e nessun personaggio è un serio portavoce di valori morali. Il protagonista è sballottato tra peripezie sessuali di ogni tipo, e il suo partner preferito è maschile. Il rapporto omosessuale tra Encolpio e Gitone diventa, così, quasi una parodia dell'amore romantico che lega gli innamorati dei romanzi greci. A partire dal I secolo d.C., poi, ha grande fortuna una letteratura novellistica, caratterizzata da

situazioni comiche, spesso piccanti e amorali. Un filone importante è quello che gli antichi spesso etichettano come "*fabula Milesia*"; sappiamo con certezza che Petronio utilizzò ampiamente questo filone di narrativa: i temi tipici di questa novellistica si oppongono a qualsiasi idealizzazione della realtà: gli uomini sono sciocchi e le donne pronte a cedere.

Tuttavia, nessun testo narrativo classico si avvicina anche lontanamente alla complessità letteraria di Petronio: se la trama del romanzo si presenta molto complessa, ancora più complessa è la sua forma. La prosa narrativa è interrotta frequentemente con inserti poetici: alcune di queste parti in versi sono affidate alla voce dei personaggi, ma molte altre parti poetiche sono strutturate come interventi diretti del narratore, che nel vivo della sua storia abbandona le relazioni con gli eventi esterni e si abbandona a commenti che hanno funzione ironica. La presenza di un narratore passivo che subisce i capricci della fortuna è tipica di Petronio, come del romanzo di Apuleio, ma l'uso libero e ricorrente di inserti poetici allontana quest'opera dalla tradizione del romanzo e la avvicina agli altri generi letterari. Il punto di riferimento più vicino al "*Satyricon*" è, così, propriamente, la "*satira menippea*": questo tipo di satira si configurava infatti come un contenitore aperto, molto vario per contenuti e per forma, e che alternava momenti seri a situazioni giocose, il tutto però sorvegliato da un'abile tecnica di composizione.

Molto nota, invece, e sicuramente più fondata, è l'individuazione nel "*Satyricon*" di un intento parodistico dell'*Odissea*. I punti a sostegno di questa tesi sono molti, e probanti: si tratta non tanto della ripresa dell'ira di Poseidon che perseguita Odisseo nel poema, parodisticamente adombrata da Petronio nella persecuzione del dio Priapo nei confronti del protagonista Encolpio; né solo della struttura "odissiacca" (incentrata cioè sulle peripezie di viaggio) delle avventure narrate nel romanzo; quanto piuttosto di elementi di dettaglio, ma perciò stesso assai più significativi, che depongono a favore di questa tesi.

## GUSTAV KLIMT

La vicenda artistica di Gustav Klimt (1862-1918), coincide quasi per intero con la storia della Secessione viennese. Con il termine Secessione si intendono quei movimenti artistici, nati a fine '800 tra Germania ed Austria, che avevano come obiettivo la creazione di uno stile che si distaccasse da quello accademico. Di fatto, le Secessioni introdussero in Austria e in Germania le novità stilistiche dell'*Art Nouveau* che in quel momento dilagavano per tutta Europa. La prima Secessione nacque a Monaco di Baviera nel 1892. Fu seguita nel 1893 da quella di Berlino e nel 1897 da quella di Vienna.

La Secessione viennese fu un vasto movimento culturale ed artistico che vide coinvolti architetti (Olbrich, Hoffmann e Wagner) e pittori (Klimt, Moll, Moser, Kurzweil, Roller). La Vienna in cui questi artisti si trovarono ad operare era in quel momento una delle capitali europee più raffinate e colte. La presenza di musicisti quali Mahler e Schönberg, di intellettuali quali Freud e Wittgenstein, di scrittori quali Musil, rendevano Vienna una delle città più affascinanti d'Europa. L'aura "biedermeier" di Vienna era tuttavia l'apoteosi di un mondo che stava per scomparire, consapevole della sua prossima fine. Cosa che avvenne effettivamente con lo scoppio della prima guerra mondiale che decretò la dissoluzione dell'Impero Austro-Ungarico.

Questa coscienza della fine, tratto comune a molta cultura decadente di fine secolo, pone anche la Secessione viennese nell'alveo della pittura simbolista, sebbene con uno spirito d'indipendenza e un tratto stilistico diverso da quello del Simbolismo francese, cui si può considerare solo parzialmente affine. E tale caratteristica è riscontrabile anche nella pittura di Klimt che rimane il personaggio più vitale ed emblematico della Secessione viennese.

Nato a Baumgarten (un sobborgo viennese) il 14 luglio 1862, studiò alla scuola di arti decorative di Vienna dal 1876 al 1883e, assieme al fratello e a un comune amico, dette vita, già dagli anni della scuola, a un nucleo artistico che si occupava di decorazioni. Gli insegnamenti della Scuola di arti

decorative, del resto aveva una finalità più connessa a un uso immediato, anche di tipo artigianale, rispetto a quelli impartiti all'Accademia di Belle Arti, dove era importante soprattutto lo studio della forma e la copia dall'Antico.

Ottenne immediata fama e nel 1897 fu il principale esponente della Wiener Secession, di cui fu anche il primo e più prestigioso presidente (se ne staccò solamente nel 1905 quando fondò la Kunstschau: e si trattò di una secessione dalla Secessione). Klimt fu anche particolarmente attivo nella collaborazione a «Ver Sacrum», la rivista ideologica della Secessione.

Nel 1903 visitò Ravenna in due diverse occasioni, riportandone una suggestione talmente profonda da avere in lui notevoli ripercussioni sullo stile e sulle scelte espressive degli anni immediatamente successivi. Nel 1912, infine, divenne presidente dell'Unione Austriaca degli Artisti.

La sua ultima attività coincise con gli anni della Prima guerra mondiale. Gustav Klimt, che aveva incarnato lo spirito stesso dei fasti dell'impero austriaco, il quale pareva destinato a una perenne prosperità (nonostante le gravi contraddizioni interne e i problemi posti dalle molteplici e diverse nazionalità che in esso convivevano in un equilibrio vacillante), morì il 6 febbraio 1918 per gli esiti di un ictus cerebrale che lo aveva semiparalizzato. Non poté così assistere né all'inarrestabile sfascio del vasto impero austroungarico, che dall'ottobre 1918 cominciò a dividersi in varie entità nazionali, né al crollo definitivo della monarchia asburgica. Il 12 novembre 1918, infatti, l'Austria si proclamava repubblica e il successore di Francesco Giuseppe, Carlo I, fu costretto a rifugiarsi in Svizzera.

Poco incline a parlare di sé, Gustav Klimt ebbe, però, a scrivere:

*Sono bravo a dipingere e disegnare; lo credo io stesso e lo dicono anche gli altri [...]. Sono un pittore che dipinge tutti i santi giorni dalla mattina alla sera [...]. Chi vuole sapere di più su di me, cioè sull'artista, l'unico che vale la pena di conoscere, osservi attentamente i miei dipinti per rintracciarvi chi sono e cosa voglio.*

Negli anni passati alla Scuola di arti decorative Klimt aveva ricevuto un insegnamento accademico basato essenzialmente sullo studio del nudo e sull'ornato. La sua vastissima produzione grafica, in specie quella degli anni giovanili, rivela l'esercizio attorno alle tematiche dell'arte italiana del Rinascimento.

Con il tempo il disegno di Klimt muta considerevolmente pervenendo, attorno al primo decennio del Novecento, a un linearismo essenziale dal forte gusto decorativo che si concretizza nell'uso di una morbida curva di contorno. C'è da dire inoltre che la produzione klimtiana si sviluppa in parallelo con le ricerche psicoanalitiche di Sigmund Freud, nelle quali l'eros è visto come uno dei più potenti propulsori dell'esistenza umana.

Già negli anni di fine secolo e nei primissimi del Novecento l'arte di Gustav Klimt si è schiusa ad un preziosismo quasi gotico, a un disegno rigoroso e armonico, a un uso del colore teso a sottolineare effetti di trasparenze e dove il gusto per la decorazione è fin da allora indirizzato verso la bidimensionalità. Tuttavia permangono anche difetti volumetrici.

In Giuditta, dipinto del 1901, il soggetto biblico è decisamente posto in subalternità, mentre il corpo seminudo dell'eroina, appena coperto da un sottile velo azzurro con ornamentazioni dorate, è un inno alla bellezza femminile e al potere incantatore del suo sguardo.

Giuditta, splendidamente agghindata, se ne sta immobile, con gli occhi socchiusi e le labbra appena dischiuse, in atteggiamento quasi di sfida, mostrando la testa mozzata di Oloferne, che appena si intravede in basso a destra. Il volto della giovane donna, enigmatico e bellissimo, è incorniciato dall'alto collier di gusto art nouveau e dalla gran massa scura di capelli ricciuti. Non c'è linea di contorno: il corpo di Giuditta, come pure il suo abito velato, sfuma dolcemente e quasi si confonde con lo sfondo.

A rendere il dipinto ancora più prezioso di quanto non sia già per l'uso sapiente del colore e del disegno, interviene il fondo oro: una ripresa dalle tavole gotiche, la cui tecnica era stata studiata dall'artista fin dai tempi della Scuola di arti decorative. Sull'orlo, infatti, insiste un disegno geometrico a elementi naturalistici estremamente semplificati e stilizzati e la cornice, a sua volta dorata e decorata, diventa parte integrante del dipinto stesso.

Klimt, d'altra parte, incomincia in questi anni l'uso dell'oro in foglia; scelta espressiva che si conferma nell'artista con maggior vigore dopo il viaggio ravennate e la visione dei mosaici bizantini dell'ultima capitale dell'impero romano d'Occidente.

Così, proprio come le tessere dorate creavano l'illusione di una ricchezza e di una potenza inesistenti nell'agonizzante impero d'Occidente, allo stesso modo l'oro elargito nei dipinti di Klimt sembrò suggellare in un sepolcro prezioso la fine di un'epoca, segnando gli ultimi giorni dell'impero asburgico.

Nel volgere di poco tempo l'oro lascia il passo al solo colore, mentre le forme dipinte e disegnate si compongono anche entro contorni raccolti, oltre che nei preferiti tagli verticali o orizzontali. È il caso dei dipinti del 1907-1908: *Attesa* (Speranza II), *Danae* e *il Bacio*.

*Attesa* è un dipinto in cui la profusione dell'oro delle tele degli anni precedenti lascia il posto a un fondo che pare pulviscolo dorato su una distesa verdastra e che, ancor più dell'oro in foglia, rende la sensazione di una superficie a mosaico.

Il formato perfettamente quadrato della tela, a motivo della sua centricità, contribuisce a dare l'illusione di uno spazio infinito dove la maternità, il soggetto del dipinto, diviene un evento sacro e, come tale, è proposto alla contemplazione e quasi alla venerazione dell'osservatore.

All'accennata volumetria delle sole parti nude del corpo della giovane donna gravida fanno da contrapposto la linea di contorno e la bidimensionalità – mezzi espressivi di ogni scelta decorativa – di una vеста dalla rigorosa geometria e dal disegno a cerchi e girali su sfondo rosso.

Il dipinto è portatore anche di motivi enigmatici e simbolici che vanno oltre il facile e banale accoppiamento gravidanza-speranza. La giovane gravida si libra al di sopra di figure femminili dal capo reclinato e dalle braccia sollevate in un antico gesto di preghiera e, comunque, disposte in atteggiamento riflessivo. Un teschio in corrispondenza del ventre – pur mimetizzandosi nel decoro dai motivi minuti che a sinistra, confondendosi con l'abito della giovane donna, va a formare una sorta di delta toccando il bordo inferiore della tela – simboleggia la morte, cioè l'esito di ogni vita.

*Danae* è un olio che riprende un tema più volte trattato dai pittori nel corso dei secoli. Qui il gran corpo della fanciulla si modella in una spirale ellittica racchiusa dal perimetro della tela, che dal tradizionale e caratteristico quadrato volge al rettangolo, seppur in modo appena percettibile.

*Danae*, abbandonata nel sonno – o nella voluttà – è nuda. Una gran massa di capelli rossi le incorniciano testa e spalle; il tronco è appena sfiorato da un velo violaceo a disegni circolari; le gambe sono flesse verso il ventre, mentre il flusso di una copiosa pioggia dorata – metamorfosi di Zeus - scivola su di lei, sensuale e portatore di nuova vita. Il dipinto, allora, si carica anche di significati mitici e simbolici non inusuali nelle opere di Klimt.

Nel *Bacio* (1907-1908), si percepisce l'unicità di sensazione, quasi che l'artista abbia voluto immortalare l'attimo fuggente in cui universo maschile e femminile si compenetrano; si esprime la visione di abbandono e dedizione della donna nei confronti dell'uomo, uomo rappresentato proteso in avanti, in atteggiamento di forza protettiva e tenerezza nei confronti di chi si abbandona totalmente a lui: l'accento in questo caso si pone sul connubio ideale, spirituale e fisico, delle due figure. Particolari espressivi quali l'estrema definizione delle mani maschili, a contrasto con la pelle delicata della giovane innamorata, attribuiscono all'uomo una identità di approdo, di porto sicuro in cui potersi abbandonare, languidamente espresso dallo stato estatico della donna, finalmente libera di esprimersi nella sua fragilità femminile, con una mano morbidamente appoggiata sulla nuca maschile e l'altra in cerca di un tenero sostegno come in una carezza, rimettendosi a lui interamente.

Non più quindi donna conturbante e solitaria, arbitro unico del mondo maschile in un gioco di rimandi e ammiccamenti erotici, ma dualità di principi vitali che si fondono, in un reciproco scambio di sensi e amore infinito.

Rapiti, in estasi, gli amanti spiccano al centro della tela con tutta la forza espressiva del decorativismo simbolico ed allegorico di Klimt, in uno stile bidimensionale in cui lo sfondo altro non sembra che il riverbero del fulgore dell'oro dei corpi che, insieme, cinge e accoglie il momento estatico dell'Amore. Neppure il prato fiorito, con la sua vivace policromia, riesce a catturare lo sguardo. Questo è rapito dal gesto stesso e dal biancore della donna: ancora una volta protagonista, ma completa solo in quanto appagata dall'amore di colui che ama, a cui concede i suoi sensi, sentimenti, emozioni, in un abbandono totale ed incondizionato.

La netta separazione dei due sessi, evidenziata dal codice simbolico di elementi geometrici quadrati e spigolosi per l'uomo e di forme circolari e spiraliformi per la donna, trova la sua trascendenza nell'aura che circonda entrambe le figure, incarnazione dei due principi vitali a cui sembra far eco la cascata di triangoli d'oro, appendici e radici di vita, congiuntamente allo sfondo che nasconde, con un sapiente gioco di trasparenze ed affioramenti, le stesse forme geometriche e sinuose dei due amanti.

Superamento, dunque, della conflittualità espressa nelle altre opere, in un crescendo di unione spirituale che si traduce in una purezza ideale, racchiusa in un'aura mistico-erotica in cui l'erotismo si percepisce in modo etereo ed impalpabile, forza vitale che si genera dall'unione dei due amanti.

## **GABRIELE D'ANNUNZIO**

In Italia Gabriele D'Annunzio è il portavoce principale della cultura estetizzante.

Personaggio di indiscutibile fama, patriota, scrittore, uomo di società, egli mirò a realizzare uno stile di vita del tutto eccezionale libero da costrizioni e vincoli, fastoso, raffinato, sensuale, ricco di tensioni erotiche, forte di ideali eroici.

Sul personaggio D'Annunzio è stata scritta una mole innumerevole di biografie, saggi, critiche, ed è stato detto tutto ed il contrario di tutto. Ciò fa comprendere quale importanza abbia avuto il poeta all'interno del panorama letterario, della società e dell'immaginario popolare nazionale.

La sua influenza si esercita appunto, oltre che in ambito propriamente letterario, sul costume e sulla società italiana per parecchi anni, almeno sino al primo conflitto mondiale. Egli era per milioni di persone un modello di comportamento e di gusti, oltre che un fervido creatore di mode e atteggiamenti e un ispiratore di ideali.

### **La vita**

La vita di D'Annunzio può essere considerata una delle sue opere più interessanti. Secondo i principi dell'estetismo, bisognava fare della vita un'opera d'arte, e D'Annunzio fu costantemente teso alla ricerca di questo obiettivo. Per questo i dati biografici nel suo caso meritano una particolare attenzione.

Gabriele D'Annunzio nasce a Pescara il 12 marzo 1863 da famiglia borghese, che vive grazie alla ricca eredità dello zio Antonio D'Annunzio. Compie gli studi liceali nel collegio Cicognini di Prato, distinguendosi sia per la sua condotta indisciplinata che per il suo accanimento nello studio unito ad una forte smania di primeggiare. Già negli anni di collegio, con la sua prima raccolta poetica *Primo vere*, pubblicata a spese del padre, ottiene un precoce successo, in seguito al quale inizia a collaborare ai giornali letterari dell'epoca. Nel 1881, iscrittosi alla facoltà di Lettere, si trasferisce a Roma, dove, senza portare a termine gli studi universitari, conduce una vita sontuosa, ricca di amori e avventure. In breve tempo, collaborando a diversi periodici, sfruttando il mercato librario e

giornalistico e orchestrando intorno alle sue opere spettacolari iniziative pubblicitarie, il giovane D'Annunzio diviene figura di primo piano della vita culturale e mondana romana.

Acquistò subito notorietà, sia attraverso una copiosa produzione di versi, di opere narrative, di articoli giornalisti, che spesso suscitavano scandalo per i loro contenuti erotici, sia attraverso una vita altrettanto scandalosa, per i principi morali dell'epoca, fatta di continue avventure galanti, lusso e duelli. Sono gli anni in cui D'Annunzio si crea la maschera dell'esteta, dell'individuo superiore, dalla squisita sensibilità, che rifugge inorridito dalla mediocrità borghese, rifugiandosi in un mondo di pura arte, e che disprezza la morale corrente, accettando come regola di vita solo il bello.

Questa fase estetizzante della vita di D'Annunzio attraversò una crisi alla svolta degli anni Novanta, riflettendosi anche nella tematica della produzione letteraria; lo scrittore cercò così nuove soluzioni, e le trovò, in un nuovo mito, quello del superuomo, ispirato approssimativamente alle teorie del filosofo tedesco Nietzsche, un mito non solo più di bellezza, ma di energia eroica, attivistica. Comunque, per il momento, all'azione si accontentava di sostituire la letteratura, ed il superuomo restava un vagheggiamento, fantastico, di cui si nutriva la sua produzione poetica e narrativa. Nella realtà, D'Annunzio puntava a creare l'immagine di una vita eccezionale (il "vivere inimitabile"), sottratta alle norme del viverci comune. Colpiva soprattutto la fantasia del pubblico borghese la villa della Capponcina, sui colli di Fiesole, dove D'Annunzio conduceva una vita da principe rinascimentale, tra oggetti d'arte, stoffe preziose, cavalli e levrieri di razza. A creargli intorno un alone di mito contribuivano anche i suoi amori, specie quello, lungo e tormentato, che lo legò alla grandissima attrice Eleonora Duse. In realtà, in questo disprezzo per la vita comune ed in questa ricerca di una vita eccezionale, D'Annunzio era strettamente legato alle esigenze del sistema economico del suo tempo. Con le sue esibizioni clamorose ed i suoi scandali lo scrittore voleva mettere in primo piano nell'attenzione pubblica, per vendere meglio la sua immagine e i suoi prodotti letterari. Gli editori gli pagavano somme favolose, ma quel fiume di denaro non era mai sufficiente alla sua vita lussuosa. Quindi, paradossalmente, il culto della bellezza ed il "vivere inimitabile", superomistico, risultavano essere finalizzati al loro contrario, a ciò che D'Annunzio ostentava di disprezzare: il denaro e le esigenze del mercato: proprio lo scrittore più ostile al mondo borghese era in realtà il più legato alle sue leggi; lo scrittore che più spregiava la massa, era costretto a sollecitarla e a lusingarla. E' una contraddizione che D'Annunzio non riuscì mai a superare.

In obbedienza alla nuova immagine mitica che voleva creare di sé, D'Annunzio non si accontentava più dell'eccezionalità di un vivere puramente estetico, ma vagheggiava anche sogni di attivismo politico. Per questo, nel 1897, tentò l'avventura parlamentare, come deputato dell'estrema destra, in coerenza con le idee affidate ai libri, in cui esprimeva con veemenza il suo disprezzo per i principi democratici ed egualitari, il suo sogno di una restaurazione della grandezza di Roma e di una missione imperiale dell'Italia, del dominio di una nuova aristocrazia che ripristinasse il valore della bellezza contaminato dal dominio borghese ma nel 1900, opponendosi al ministero Pelloux, abbandona la destra e si unisce all'estrema sinistra (in seguito non verrà più rieletto). Cercando uno strumento con cui agire più direttamente sulle folle per imporre il suo verbo di "vate", D'Annunzio a partire dal 1899 si rivolse anche al teatro, che poteva raggiungere un più vasto pubblico che non i libri. Ma i sogni attivistici ed eroici erano destinati a restare confinati nella letteratura ancora a lungo, nel clima pacifico dell'età giolittiana. Anzi, nonostante che la sua fama nel primo decennio del Novecento stesse toccando punte "divistiche", sebbene il dannunzianesimo, l'imitazione del vate nelle idee, nel parlare, negli atteggiamenti, stesse improntando di sé il costume dell'Italia borghese, D'Annunzio, a causa dei creditori inferociti, nel 1910 fu costretto a fuggire dall'Italia e a rifugiarsi in Francia. Nell' "esilio" si adattò al nuovo ambiente letterario, scrivendo persino opere teatrali in francese, pur senza interrompere i legami con la patria "ingrata" che aveva respinto il suo figlio di eccezione.

L'occasione tanto attesa per l'azione eroica gli fu offerta dalla prima guerra mondiale. Allo scoppio del conflitto D'Annunzio tornò in Italia ed iniziò un'intensa campagna interventista, che ebbe un peso notevole nello spingere l'Italia in guerra, galvanizzando l'opinione pubblica. Arruolatosi volontario nonostante l'età non più giovanile (52 anni), attirò nuovamente su di sé l'attenzione con imprese clamorose, la "beffa di Buccali" (un'incursione nel Carnaro con una flotta di motosiluranti) e il volo su Vienna. Anche la guerra di D'Annunzio fu una guerra eccezionale, non combattuta nel fango e nella sporcizia delle trincee, ma nei cieli, attraverso la nuovissima arma, l'aereo. Nel dopoguerra D'Annunzio si fece interprete dei rancori per la "vittoria mutilata" che fermentava tra i reduci, capeggiando una marcia di volontari su Fiume, dove instaurò un dominio personale sfidando lo Stato italiano. Scacciato con le armi nel 1920, sperò di proporsi come "duce" di una "rivoluzione" reazionaria, che riportasse ordine nel caos sociale del dopoguerra, ma fu scalzato dal più abile politico Benito Mussolini. Il fascismo poi lo esaltò come padre della patria, ma lo guardò anche con sospetto, confinandolo praticamente in una sontuosa villa di Gardone, che D'Annunzio trasformò in un mausoleo eretto a se stesso ancora vivente, il "Vittoriale degli Italiani". Qui trascorse ancora lunghi anni, ossessionato dalla decadenza fisica, pubblicando alcune opere di memoria, e vi morì nel 1938.

### **L'estetismo dannunziano**

Nella prefazione del suo romanzo, "Il ritratto di Dorian Gray", pubblicato nel 1890, Oscar Wilde affermava: "Non esistono libri morali o immorali. I libri sono scritti bene o scritti male: questo è tutto." Ebbene, per Gabriele D'Annunzio la vita è come un libro; né morale, né immorale: scritto bene o scritto male. Il suo ritenne di averlo scritto bene. È sostanzialmente questo il suo estetismo. D'Annunzio, infatti a differenza di tanti altri scrittori, pare non avere una storia, un lento graduale evolversi verso atteggiamenti spirituali ed artistici sempre più maturi e complessi: pare invece che egli giunga d'un tratto, giovanissimo, dopo pochi anni, alla scoperta di sé, di quel motivo che resterà poi sempre centrale in tutta la sua opera, e che da allora in poi non faccia che intrecciare a quel motivo centrale motivi sempre diversi, che tentare, in modi sempre diversi di evaderne, senza mai riuscirci, che, in una formula semplice, variarlo delle variazioni più varie, senza però mai sopraffarlo. Questo motivo centrale, cuore della sua opera e, nello stesso tempo, della sua vita di uomo è una capacità singolarmente dotata di cogliere il mondo ( il mondo tutto delle cose dello spirito ) con la sensibilità estremamente raffinata ma, appunto per questo, disgregatrice, atta a partecipare sensazioni, espressioni , momenti, incapace di collegare in una trama organica e umana, incapace quindi di rappresentare gli uomini e le loro vicende. E così D'Annunzio scrive di sé: "Sempre qualcosa di carnale, qualcosa che assomiglia ad una violenza carnale, un misto d'atrocità e d'ebrietà, accompagna l'atto generativo del mio pensiero"; quando pensiamo a questa ed altrettanti affermazioni il suo estetismo non può non apparire torbido e ambiguo. Per lui l'estetismo fu dunque il suo primo tentativo di superare la bestialità inconsapevole e, perché inconsapevole, pura del naturalismo e del senso: "Ed ebbi così nel mio sguardo l'inconsapevolezza de la purità bestiale" scriverà una volta nelle *Laudi*. L'estetismo rappresenta lo sforzo di spiritualizzare la sensualità redimendola nel culto della bellezza, anzi della Bellezza e si esprime nella formula: "Il verso è tutto". L'arte è il valore supremo, e ad essa devono essere subordinati tutti gli altri valori. La vita si sottrae alle leggi del bene e del male e si sottopone solo alla legge del bello trasformandosi in opera d'arte. La fase estetizzante di D'Annunzio si conclude con il romanzo: "Il piacere" (1889):

La vicenda si svolge sul finire dell'Ottocento nel mondo dell'alta aristocrazia romana, tra concerti, balli, corse di cavalli, aste di raffinati oggetti antichi, pranzi ornati di fiori e di donne, frivole discussioni salottiere. Protagonista è il conte Andrea Sperelli Fieschi d'Ugenta, ultimo discendente di un'antica e nobile famiglia, tutto penetrato e imbevuto di Arte, avido di amore e di piacere,

amante raffinato, elegantissimo, circondato di lusso, ma pieno di contraddizioni, senza alcuna forza morale e volontà. Innamoratosi dell'affascinante duchessa Elena Muti, vive con lei un'intensa avventura. Ma quando la donna abbandona improvvisamente Roma, Andrea cerca invano di dimenticarla passando con incredibile leggerezza attraverso altre avventure erotiche e vagheggiando nel medesimo tempo diversi amori. Rimasto ferito in duello, il giovane conte trascorre nella villa di Schifanoja una lunga convalescenza, durante la quale sembra ritrovare le sue risorse nell'Arte e nell'incontro con Maria Ferres che lo conquista con la squisitezza della sua sensibilità, la raffinatezza della sua educazione, la larghezza della sua cultura, alimentando l'illusione di un amore finalmente sano. Ma Andrea in cui la voce del volere è sempre soverchiata da quella degli istinti, una volta rientrato a Roma, è subito ripreso nel gran cerchio mondano, si rituffa nel Piacere, si getta nella vita come in una grande avventura senza scopo, alla ricerca del godimento, dell'occasione, dell'attimo felice, affidandosi al destino, alle vicende, al caso. A due anni dal primo incontro riappare Elena, ormai sposata per denaro con un ricco inglese; ella accetta di rivedere Andrea, ma lo rifiuta sprezzantemente. La passione per quella donna non più sua lo riavvolge nuovamente, i ricordi del possesso lo torturano. Esasperato per l'inganno e la menzogna, sembra trovare rifugio e consolazione nell'amore di Maria; ma in una morbosa complicazione, non fa che sfogare coscientemente su di lei la libidine che ancora gli desta il ricordo di Elena, giungendo a non poter più separare, nell'idea di voluttà, le due donne. Questo ambiguo ed equivoco rapporto viene troncato allorché Andrea, nel trasporto erotico con Maria, si lascia inconsciamente sfuggire il nome di Elena. Maria fugge sconvolta e abbandona definitivamente Andrea che resta solo nella stanza a gridare e a supplicare invano.

Il romanzo presenta alcune novità: Andrea Sperelli diventa il modello dell'estetismo decadente in Italia, aristocratico, raffinato, freddo, senza la tumultuosa e calda vita interiore dell'eroe romantico, individualista, teso solo al gusto del bello e del piacere, a fare della propria vita un'opera d'arte; la dimensione aristocratica del protagonista, passando attraverso il rifiuto della volgarità, della mediocrità e della bassezza del mondo moderno, si risolve in una posizione antidemocratica di dileggio verso il grigio diluvio democratico odierno che tante belle cose e rare, sommerge miseramente la sensualità istintiva e immediata della giovane produzione dannunziana che viene, nel romanzo, mediata psicologicamente (con un'analisi degli stati d'animo) e intellettualmente in un complicato gioco di conflitti estetici, erotici e spirituali della vicenda amorosa. Andrea vive un rituale estetico-mondano che implica "certi giochi voluttuosi, impiegandovi ora l'amante proterva e ora l'amante materna"; l'amore diviene allora artificio, intellettualistico e tortuoso esercizio di sovrapposizione psicologica delle due amanti. È una prima forma di superomismo estetizzante, di vivere inimitabile, che però si risolve, come nel romanzo di Huysmans, nella sconfitta e nell'inetitudine a vivere. L'esteta Andrea Sperelli è il simbolo dell'aridità morale e del vuoto interiore di un mondo elegante e corrotto, quello dell'aristocrazia e dell'alta borghesia romana di "fin de siècle", tuttavia D'Annunzio, pur intuendo la crisi di valori di questo mondo, di esso descrive solo gli aspetti esteriori, rifiutando di comprendere il senso profondo degli avvenimenti che incalzano e quindi di enunciare la censura morale di un modello di esistenza corrotta, condannata a sfociare nel fallimento. L'autore non manca di sottolineare con frequenza i vari aspetti negativi della condotta di Andrea: "... l'ambiguità, la simulazione, la falsità, l'ipocrisia, tutte le forme di menzogna e della frode nella vita del sentimento, tutte aderivano al suo cuore come un vischio tenace", e tutta la sua debolezza era identificabile in una "potenza volitiva debolissima". Il Piacere quindi non è da interpretarsi solo come l'epopea dell'eroe decadente, poiché svela simultaneamente un risvolto di giudizio critico nei confronti del modello morale avallato dalla mitologia decadente. D'Annunzio si rende conto dell'intima debolezza della figura dell'esteta e della costruzione ideologica che essa presuppone perché non è in grado di opporsi realmente alla borghesia in ascesa. Egli avverte tutta la fragilità dell'esteta in un mondo lacerato da forze e conflitti così brutali: il suo

isolamento sdegnato non è un privilegio ma sterilità ed impotenza, il culto della bellezza si trasforma in menzogna. L'estetismo entra allora in crisi, così D'Annunzio, soggiogato dal suo temperamento sensuale, si indirizza verso una concezione superumana che avrebbe dovuto, in un certo senso, giustificare questa sua natura irregolare, peccaminosa e tormentata.

### L'ideologia superomistica

Gabriele D'Annunzio, nella sua fase superomistica, è profondamente influenzato dal pensiero di Nietzsche, tuttavia, molto spesso, banalizza e forza entro un proprio sistema di concezioni le idee del filosofo. Dà molto rilievo al rifiuto del conformismo borghese e dei principi egualitari, all'esaltazione dello spirito "dionisiaco", al vitalismo pieno e libero dai limiti imposti dalla morale tradizionale, al rifiuto dell'etica della pietà, dell'altruismo, all'esaltazione dello spirito della lotta e dell'affermazione di sé. Rispetto al pensiero originale di Nietzsche queste idee assumono una più accentuata coloritura aristocratica, reazionaria e persino imperialistica. Le opere superomistiche di D'Annunzio sono tutte una denuncia dei limiti della realtà borghese del nuovo stato unitario, del trionfo dei principi democratici ed egualitari, del parlamentarismo e dello spirito affaristico e speculativo che contamina il senso della bellezza e il gusto dell'azione eroica. D'Annunzio arriva quindi a vagheggiare l'affermazione di una nuova aristocrazia che si elevi al di sopra della massa comune attraverso il culto del bello e la vita attiva ed eroica. Per D'Annunzio devono esister alcune élite che hanno il diritto di affermare se stesse, in sprezzo delle comuni leggi del bene e del male. Queste élite al di sopra della massa devono spingere per una nuova politica dello Stato italiano, una politica di dominio sul mondo, verso nuovi destini imperiali, come quelli dell'antica Roma.

La figura dannunziana del superuomo è, comunque, uno sviluppo di quella precedente dell'esteta, la ingloba e le conferisce una funzione diversa, nuova. Il culto della bellezza è essenziale per l'elevazione della stirpe, ma l'estetismo non è più solo rifiuto sdegnoso della società, si trasforma nello strumento di una volontà di dominio sulla realtà. D'Annunzio non si limita più a vagheggiare la bellezza in una dimensione ideale, ma si impegna per imporre, attraverso il culto della bellezza, il dominio di un'élite violenta e raffinata sulla realtà borghese meschina e vile. D'Annunzio applica, in un modo tutto personale, le idee di Nietzsche alla situazione politica italiana. Ne parla per la prima volta in un articolo, *La bestia elettiva*, del '92, e presenta il filosofo di Zarathustra come il modello del "rivoluzionario aristocratico", come il maestro di un "uomo libero, più forte delle cose, convinto che la personalità superi in valore tutti gli attributi accessori", "forza che si governa, libertà che si afferma". Il suo è un fraintendimento, una volgarizzazione fastosa ma povera di vigore speculativo. Ciò che il D'Annunzio scopre in Nietzsche è una mitologia dell'istinto, un repertorio di gesti e di convinzioni che permettono al dandy di trasformarsi in superuomo e fanno presa immediatamente in un mondo di democrazia fragile e contrastata, soprattutto quando al cronista del "Mattino" e della "Tribuna" si sostituisce lo scrittore insidioso del "Trionfo della Morte" (*Noi tendiamo l'orecchio alla voce del magnanimo Zarathustra, o Cenobiarca, e preperiamo nell'arte con sicura fede l'avvento dell'Uebermensch, del Superuomo*) o quello, fra lirico e decadente, delle Vergini delle rocce, il nuovo romanzo del '95, presentato dapprima sul "Convito" (*Il mondo è la rappresentazione della sensibilità e del pensiero di pochi uomini superiori, i quali lo hanno creato e quindi ampliato e ornato nel corso del tempo e andranno sempre più ampliandolo e ornandolo nel futuro. Il mondo, quale oggi appare, è un dono magnifico largito dai pochi ai molti, dai liberi agli schiavi: da coloro che pensano e sentono a coloro che debbono lavorare...*).

Il primo romanzo in cui si inizia a delineare la figura del superuomo è il "Trionfo della Morte", dove non viene ancora proposta compiutamente la nuova figura mitica, ma c'è la ricerca ansiosa e frustrata di nuove soluzioni. Il romanzo ha una debole struttura narrativa ed è articolato in sei parti

("libri"). E' incentrato sul rapporto contraddittorio ed ambiguo di Giorgio Aurispa con l'amante Ippolita Sanzio, ma su questo tema di fondo si innestano e si sovrappongono altri motivi e argomenti: il ritorno del protagonista alla sua casa natale in Abruzzo è il pretesto per ampie descrizioni (nella seconda, terza e quarta parte) del paesaggio e del lavoro delle genti d'Abruzzo. Giorgio cerca di trovare l'equilibrio tra superomismo e misticismo, e aspira a realizzare una vita nuova (è il titolo del quarto libro). Per questo vive il rapporto con l'amante come limitazione, come ostacolo: per il suo fascino irresistibile, Ippolita Sanzio è sentita come la "nemica", primigenia forza della natura che rende schiavo il maschio. Solo con la morte Giorgio si libererà da tale condizione: per questo si uccide con Ippolita, che stringe a sè, precipitandosi da uno scoglio. Giorgio Aurispa, il protagonista, l'eroe, è ancora un esteta simile ad Andrea Sperelli; Ippolita, la donna fatale consuma le sue forze e gli impedisce di attingere a pieno all'ideale superumano a cui aspira, portandolo alla morte.

Sulla figura del superuomo si incentra anche "Le Vergini delle Rocce". Qui però la complessità metafisica e ideologica del superuomo subisce una sostanziale semplificazione nella direzione di un superomismo a impronta esclusivamente estetica che s'intride di valenze politiche reazionarie. E' qui riscontrabile l'esito di una lunga ricerca sul versante stilistico e formale, che nel momento stesso in cui agganciava le posizioni più innovative del Simbolismo europeo, si reimmetteva nel solco della tradizione trecentesca e rinascimentale: l'onnipresenza di Leonardo da Vinci nelle Vergini ne è il segno tangibile. Il nucleo drammatico del romanzo, fondato sull'aspirazione di Claudio Cantelmo a generare un figlio in cui si distillassero le mirifiche qualità di una illustre progenie e che sarebbe dovuto diventare il futuro re di Roma, appare del tutto gratuito e incapace di sostenere una dinamica narrativa di lungo respiro. In questo senso il romanzo esprime i limiti dell'interpretazione che D'Annunzio diede di Nietzsche.

Dopo un decennio di interruzione, in cui scrive per il teatro e sviluppa le "Laudi", D'Annunzio ritorna alla forma del romanzo scrivendo "Forse che sì forse che no". Qui presenta un nuovo strumento di affermazione supero-mistica inedito e in linea con i tempi: l'aereo. Il protagonista Paolo Tarsis realizza la sua volontà eroica tramite le sue imprese di volo. Egli è senza dubbio la reincarnazione dei vari superuomini presenti ne "Il Trionfo della Morte" o nelle "Vergini delle rocce" ma, a differenza di questi, non appartiene ad una nobile casata ma è un borghese estraneo agli influssi decadenti e dedito all'azione; affiancata a questo superuomo troviamo Isabella Inghirami, la prima figura femminile capace di contendere il primato all'egotismo del superuomo di turno. Tra i due personaggi c'è un rapporto di amore-passione che talvolta arriva fino alle degenerazioni dell'incesto e del masochismo. Questo romanzo rappresenta la piena adesione del D'Annunzio alla contemporaneità: è possibile infatti ritrovare personaggi che si muovono tra aeroplani, automobili, telefoni. Vi si ritrova un amore, quindi, per la macchina e la velocità.

Ricordiamo che D'Annunzio partecipò attivamente alla vita politica del Paese e che intervenne personalmente negli scontri per la Prima Guerra Mondiale e in quelli per la questione Fiumana. E ad incarnare perfettamente il superuomo é Ulisse: egli, anche se durato solo un attimo, cambia comunque la vita del poeta: egli non è come i suoi compagni, che pure gli sono cari, ma si sente spinto a confidare solo in se stesso e destinato a realizzare imprese eccezionali, come quell'Ulisse di cui ha meritato il simbolico sguardo. Ulisse diventa quindi non solo il simbolo del "superuomo" per D'Annunzio, ma anche l'esempio e l'incitamento di tutti gli uomini che, come il poeta, non si accontentano di una vita tranquilla ma vogliono affermare la loro volontà di potenza realizzando la dimensione eroica di se stessi. Dietro alle parole c'è però il vuoto più completo di pensiero, ma soprattutto di sentimento. E' riscontrabile nel poeta il desiderio di imporsi, di agire e ciò sconfinava in megalomania già riscontrabile nel poeta adolescente che negli anni maturi risente della nuova

filosofia tedesca (superomismo). D'Annunzio, avendo rifiutato di porsi una problematica del vivere, si proiettò in una vita attiva e combattiva. Il suo vitalismo si rivelò in due sensi:

1. Come insofferenza di una vita comune e normale.
2. Come vagheggiamento della "bella morte eroica".

Egli perciò insiste sui temi della grandezza, dell'orgoglio, dell'eroismo estetizzante. Determinò la svolta più importante del decadentismo, quella superomistica, a cui aderì dopo la (errata) interpretazione di Nietzsche. In D'Annunzio, il superuomo trova la sua perfetta identificazione con l'artista. In lui non è tanto la vita a tenere dietro l'arte, ma l'arte a seguire le eccentricità della vita e questo costò al poeta un'accusa di superficialità. Il Superuomo per D'Annunzio, così come viene presentato nelle due opere "Trionfo della Morte" e "Le Vergini delle Rocce", è un individuo proteso all'affermazione di sé, al di fuori di ogni remora di ordine morale e sociale. D'Annunzio applica concretamente alla realtà la teoria dell'idea pura di Superuomo e, facendo ciò, ci permette di individuare alcune caratteristiche peculiari del "suo" Superuomo. I protagonisti delle opere sopracitate mostrano, infatti, il culto dell'energia dominatrice che si manifesta come forza, violenza, tesa all'affermazione della propria individualità. La loro è una concezione aristocratica del mondo che presuppone un conseguente disprezzo della massa, della plebe e del regime parlamentare che si basa su di essa. Giorgio Aurispa e Claudio Cantelmo ricercano la propria tradizione storica nella civiltà pagana, greco-romana e in quella rinascimentale. La sensualità caratterizza il Superuomo che ha alla base una sorta di furore sadico, di volontà di distruzione, di eccitazione violenta. Nel Superuomo d'annunziano si delinea una sproporzione tra gli obiettivi e le forze per raggiungerli, tra il desiderio e la realtà.

## IL SUPERUOMO NIETZSCHEANO

Il Superuomo, che caratterizza lo sbocco finale, la parola conclusiva del pensiero di Nietzsche, affonda, secondo alcuni filosofi, le proprie radici nel darwinismo, liberamente interpretato dal nostro autore. Il Superuomo viene, infatti, concepito come il frutto più alto dell'evoluzione, l'esponente più elevato della specie umana, formatosi attraverso la lotta per l'esistenza: lotta che porta necessariamente alla vittoria del più forte contro gli inetti, contro i deboli e gli impotenti. Il Superuomo esprime il progetto di un nuovo essere qualificato da una serie di caratteristiche, che emergono oggettivamente dall'opera nietzscheana: egli è colui che è in grado di accettare la vita, vincere le repressioni morali e sociali, superare le contraddizioni e le lacerazioni in cui è costretto da tutta una tradizione di pensiero idealistica e cristiana, operare una trasmutazione di valori che rifiuti ogni giustificazione della vita che non venga dalla vita stessa, reggere la morte di Dio, presenza invadente ed ossessiva, guardare in faccia alla realtà al di là delle illusioni metafisiche, cioè con la libertà e la creatività che un cosmo di valori già fissati gli negava, vivere e superare l'eterno ritorno e porsi come volontà di potenza. Da ciò emerge la visione del Superuomo in una prospettiva futura, tant'è vero che la traduzione del termine tedesco "Übermensch" può essere resa anche con "oltreuomo".

La teoria, o meglio il mito, del Superuomo è presentato da Nietzsche nel suo scritto più importante, "Così parlò Zarathustra" in cui è narrata l'auspicata trasformazione dell'uomo in Superuomo. Zarathustra, antico filosofo persiano vissuto nel VII secolo a.C., e fondatore dell'antica religione precristiana, diventa, nella trasfigurazione compiuta da Nietzsche, il profeta del Superuomo. Egli, infatti, dopo un lungo periodo di solitaria meditazione, si reca nella città più vicina ed aiuta l'uomo a liberarsi dai legami che lo tengono avvinto alla "preistoria", annunciando un nuovo messaggio:

*Io vi insegnerò cos'è il Superuomo. L'uomo è qualcosa che deve essere superato. Che cosa avete fatto per superarlo?*

*Tutti gli esseri fino ad oggi hanno creato qualcosa che andava al di là di loro stessi: e voi invece volete essere la bassa marea di questa grande ondata e tornare ad esser bestie piuttosto che superare l'uomo?*

*Che cos'è la scimmia per l'uomo? Qualcosa che fa ridere, oppure suscita un doloroso senso di vergogna. La stessa cosa sarà quindi l'uomo per il Superuomo: un motivo di risa o di dolorosa vergogna.*

*Avete percorso il cammino del verme dell'uomo, ma in voi c'è ancora molto del verme. Una volta eravate scimmie, e anche adesso l'uomo è più scimmia di qualsiasi scimmia del mondo.*

*Ma anche il più saggio di voi non è che un essere ibrido, qualcosa di mezzo fra la pianta e lo spettro. È questo forse ch'io vi comando di essere? Fantasmi o piante?*

*Guardate, io invece vi insegno a diventare Superuomini!*

*Il Superuomo, ecco il vero senso della terra. La vostra volontà quindi dica: il Superuomo diventi il senso della terra.*

*Vi scongiuro, o fratelli, siate fedeli alla terra e non credete a coloro che vi parlano di speranze ultraterrene! Essi sono dei manipolatori di veleni, sia che lo sappiano, o no .*

*Sono degli spregiatori della vita, dei moribondi, degli intossicati dei quali la terra è stanca: se ne vadano in pace!*

*Una volta il peccato contro Dio era il peggiore sacrilegio; ma Dio è morto, e perciò sono morti anche questi esseri sacrileghi. Peccare contro la terra, ecco la cosa più terribile che si può fare oggi; stimare di più le viscere dell'imperscrutabile che non il senso della terra!*

*Un tempo l'anima guardava con disprezzo al corpo: e allora questo disprezzo era la cosa più alta: essa voleva che fosse magro, affamato, orribile. Così pensava di sfuggire a lui e alla terra.*

*Oh, quell'anima era essa stessa orribile, magra, affamata: e la gioia di quell'anima era la crudeltà!*

*Ma anche voi, fratelli miei, ditemi: che cosa vi dice il corpo a proposito di questa vostra anima? Non è essa povertà, sporcizia e un miserabile benessere?*

*In verità, l'anima è un sudicio fiume. Bisogna essere un mare per accogliere in sé un sudicio fiume senza diventare impuri.*

*Ecco, io vi insegnerò a diventare Superuomini; il Superuomo è appunto quel mare, in cui si può perdere il vostro grande disprezzo.*

*Qual'è la cosa maggiore che può toccarvi? È l'ora del grande disprezzo. L'ora in cui anche la vostra felicità vi ripugnerà, come pure la vostra ragione e la vostra virtù.*

*L'ora in cui: "Che importa la mia felicità? Essa è povertà e sudiciume e misera soddisfazione di sé. Eppure la mia felicità doveva giustificare la sua esistenza!"*

*L'ora in cui mi direte: "Che importa la mia ragione? È essa avida di scienza come di cibo il leone? Essa è povertà e sudiciume e misero appagamento di sé".*

*L'ora in cui direte: "Che importa la mia virtù? Ancora non mi ha reso demente. Come son stanco del mio bene e del mio male! Tutto ciò è povertà e sudiciume e misero a pagamento di sé".*

*L' ora in cui direte : " Che importa la mia giustizia? Non mi accorgo di essere un carbone ardente. Ma il giusto è un carbone ardente!"*

*L' ora in cui direte : " Che importa la mia compassione? La compassione non è forse la croce a cui è inchiodato colui che ama gli uomini? Passione non è forse la croce a cui è inchiodato colui che ama gli uomini? Ma la mia compassione non è crocifissione".*

*Parlaste già così? Gridaste già così? Ah, vi avessi io già udito parlare così!*

*Non il vostro peccato, la vostra rassegnazione grida al cielo, la vostra parsimonia anche nel peccato grida al cielo!*

*Dov' è il lampo che vi lambisca con la sua lingua? Dove la demenza che bisognerebbe inocularvi?*

*Vedete io vi rivelo il Superuomo: egli è questo lampo, è questa demenza! [...]*

*L' uomo è una corda tesa tra l'animale e il superuomo, una corda al di sopra di un precipizio.*

(F.W. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, pp.37-41)

La difficoltà che si incontra nell'interpretazione di tale passo, come per tutto il resto delle sue opere, nasce dal fatto che la speculazione di Nietzsche non si basa su analisi e costruzioni razionali, ma è anzi un "pensare selvaggio", indomito nei confronti di alcuna razionalità. Deriva da un ambito, che, dall'immediatezza dell'esperienza, coglie profonde intuizioni e le elabora in un linguaggio mitico e poetico. Zarathustra esprime e definisce qualcosa che è oltre l'uomo e che tuttavia è proprio dell'uomo. Che sia oltre l'uomo, significa spesso che l'uomo viene distanziato con disprezzo dal Superuomo: l'uomo, nella sua essenza, e in particolare l'uomo così com'è nella sua realtà attuale, è, secondo la prospettiva del Superuomo, un sottouomo, al di sotto della sua misura. Il confronto con la scimmia non deve far pensare che Nietzsche aderisca all'evoluzionismo e creda che il Superuomo sarà il prodotto di un'evoluzione della specie umana. Al contrario, egli ritiene che vi sia stata una lunga decadenza dell'uomo e il confronto serve semplicemente di sprone all'uomo. Il senso di vergogna di cui parla Zarathustra indica che l'uomo comune, quello che si vede sulla piazza, appartiene in qualche modo al Superuomo. Il rapporto quindi tra uomo e Superuomo non è soltanto negativo: l'uomo, nella sua ridicolezza, fa parte del Superuomo, ma in modo tale che se ne vergogna. Ma anche il Superuomo fa parte dell'uomo. Egli si può e si deve portare alla luce. Egli è "la folgore della nube oscura chiamata uomo".

Il Superuomo è, però, ancora ben lontano dato che il più saggio degli uomini è paragonabile ad un ibrido tra una pianta e uno spettro, cioè devia verso il disumano, visto nell'insensibilità (la pianta) e nella fuga nell'irreale (lo spettro). Zarathustra si propone di far nascere questo "homo novus", nel quale confluiscono il superamento dell'uomo e l'affermazione dell'uomo fedele all'impegno. La "terra" indica tutto ciò che ha fatto percepire all'uomo l'appello all'impegno. Resta tuttavia vincere il sospetto che la terra stessa costituisca una zona di rifugio rispetto ad un ambito più impegnativo, il "sopraterreno" appunto. Diventa allora importante per Nietzsche chiarire che il Superuomo, nella sua armonia di oltrepassamento dell'umano e di fedeltà alla terra, apre un orizzonte che è in grado di smascherare immediatamente i tentativi di limitarlo. Il disprezzo per l'uomo è suscitato dallo stesso disprezzo che tale uomo ha per le proprie capacità; si tratta infatti di un uomo che si lascia condizionare da tutto ciò che limita prospetticamente la sua potenza. Il primo dei condizionamenti che Nietzsche elenca li comprende potenzialmente tutti: una felicità che nasce dalla limitazione del proprio compito può ben essere giudicata qualcosa di "miserabile"; si tratta di un auto impoverimento, reso possibile da un autoaccecamento circa il valore della vita. La felicità può essere tale solo se nulla della realtà la rende infelice, solo se essa è in grado di dare un senso positivo ad ogni cosa, di "giustificarla". Non si tratta di ridurre il mondo alla propria misura, ma di rendere se stessi capaci di misurare effettivamente il mondo alla propria misura, a nulla rinunciando e nulla giudicando dualisticamente indegno di esistere. Il Superuomo è il mare che può accogliere e purificare il fiume immondo, non perché sia dotato di una superiore capacità, ma semplicemente perché toglie l'alienazione che rende immondo l'uomo. La vittoria sulla tentazione rinunciataria non può avvenire per gradi; è in gioco la radicalità dell'uomo, che può essere rifiutata o accolta.

Il Superuomo è il fulmine che risolve d'un sol colpo le tensioni accumulate dai comportamenti evasivi. Nietzsche associa l'immagine del fulmine a quella della demenza, che qui sta ad indicare che il Superuomo introduce una logica completamente estranea alla mentalità rinunciataria. I verbi che sono usati per il fulmine (lecken) e per la demenza (geimpfen) denotano che il Superuomo non è una meta sublime e lontana, ma un'iniziativa che incalza dall'interno e dall'esterno l'uomo rinunciatario, non lasciandogli ulteriori motivazioni per sottrarsi all'impegno, costringendolo all'alternativa fra l'autodisprezzo e il rischio integrale per la grandezza. L'uomo deve intraprendere il pericoloso passaggio al di là dei propri condizionamenti prospettici, oppure resterà definitivamente schiavo di questi. "La grandezza dell'uomo è di essere un ponte e non uno scopo: nell'uomo si può amare che sia una transizione e un tramonto." Il Superuomo è il filosofo dell'avvenire. Gli "operai della filosofia", come Hegel, non sono veri filosofi. I veri filosofi sono dominatori e legislatori: dicono "così deve essere", prestabiliscono la meta dell'uomo e per far ciò utilizzano i lavori preparatori di tutti gli operai della filosofia e di tutti i dominatori del passato. "Essi spingono nell'avvenire la mano creatrice e tutto ciò che è e fu diventa per loro un mezzo, uno strumento, un martello. Il loro conoscere equivale a creare, il loro creare a legiferare, il loro volere la verità a volere la potenza". Essi hanno virtù che non hanno niente a che fare con quelle degli altri, possono sopportare la verità, l'intera e crudele verità sulla vita e sul mondo; e così possono accettare veramente la vita e il mondo.

## L'ARTE SECONDO NIETZSCHE

La riflessione estetica di Nietzsche si concentra in massima parte nel primo periodo del suo filosofare, quello generalmente definito "giovanile", o "wagneriano-schopenhaueriano" (1872-1876), e segnato dalla redazione della *Nascita della tragedia* (1872), delle quattro *Considerazioni inattuali* (1873-1876) e di alcuni scritti inediti, tra i quali *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci* (1873) e *Su verità e menzogna in senso extramurale* (1873).

### L'arte come equilibrio tra apollineo e dionisiaco

Il primo di tali scritti traccia le linee fondamentali della ricerca estetica del pensatore tedesco, il quale, pur prendendo le mosse dalla tesi di Schopenhauer secondo cui nell'arte, e specialmente nella musica, la volontà (di vivere) si manifesta nella sua essenza, approda tuttavia alla negazione di qualsiasi valenza conoscitiva dell'esperienza estetica.

Secondo Nietzsche, infatti, il valore dell'arte risiede nel suo essere una "maschera", un'illusione che occulta la perdita di senso della vita e del mondo. In altre parole, egli ritiene che l'**arte non** sia una **forma di conoscenza**, ma, al contrario, una sorta di "**trasfigurazione della tragicità dell'esistenza**: dominata da forze oscure e informi, la vita ha bisogno di essere "edulcorata" attraverso rappresentazioni "belle", che aiutino l'uomo a sopportare l'assurdità degli avvenimenti e il dolore.

*Ed ecco, [...] si avvicina, come maga che salva e risana, l'arte; soltanto lei è capace di volgere quei pensieri di disgusto per l'atrocità e l'assurdità dell'esistenza in rappresentazioni con cui si possa vivere [...].*

(F.W. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, p.56)

Tale attività di trasfigurazione, che è l'arte, secondo Nietzsche è governata da **due impulsi contrapposti**: l'uno «**apollineo**», l'altro «**dionisiaco**»

*Avremo acquistato molto per la scienza estetica, quando saremo giunti non soltanto alla comprensione logica, ma anche alla sicurezza immediata dell'intuizione che lo sviluppo dell'arte è legato alla duplicità dell'apollineo e del dionisiaco [...]. Questi nomi noi li prendiamo a prestito dai Greci [...]. Alle loro due divinità artistiche, Apollo e Dioniso, si riallaccia la nostra conoscenza del fatto che nel mondo greco sussiste un enorme contrasto, per origine e per fini, fra l'arte dello scultore, l'apollinea, e l'arte non figurativa della musica, quella di Dioniso.*

(F.W. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, p.21)

Poiché Apollo, il “risplendente” dio della luce e della bellezza, incarna l'identità tra vero, bello e buono teorizzata dalla cultura greca ( e destinata a fondare per secoli i criteri non solo estetici, ma anche gnoseologici e morali dell'Occidente), lo spirito apollineo simboleggia, per Nietzsche, l'attitudine a dare **forma, misura e ordine** alle cose, attitudine che trova perfetta espressione nell'architettura e nella scultura elleniche, vere e proprie traduzioni plastiche dei principi della proporzione e dell'armonia.

Lo spirito dionisiaco, invece, che richiama la figura di Dioniso, dio della vegetazione e della fertilità, dell'uva e del vino, dell'ebbrezza e quindi dell'eccesso, indica il **fluire tumultuoso e continuo della vita**, il **caos informe**, ben rappresentato dalla musica ossessiva e ripetitiva, eseguita con flauti e tamburelli, dei canti corali accompagnati da danze (“ditirambi”) che si eseguivano durante i riti celebrati in suo onore.

Così, nell'opposizione tra spirito apollineo e spirito dionisiaco acquista visibilità il **contrasto primigenio degli opposti** (ordine e caos, nascita e morte, civiltà e natura, ascesa e decadenza), contrasto che per Nietzsche costituisce il fondamento ontologico della vita.

Nell'attività artistica lo spirito apollineo e quello dionisiaco “combattono”, per così dire, tra loro ad armi pari: solo una volta ricomposti, grazie al loro reciproco integrarsi, possono contribuire alla realizzazione di un'autentica opera d'arte, i cui tratti Nietzsche ritiene di poter individuare nella **tragedia attica**, suprema forma artistica in quanto mirabile fusione di aspetti dionisiaci e apollinei, i primi rappresentati dalla musica e dai ricorrenti interventi del coro, i secondi individuabili nel dramma, ossia nelle azioni dei personaggi (dal greco *dráma*, “azione compiuta”), che traducono in immagini altamente emblematiche l'esigenza tutta umana di dare senso e ordine a quella molteplicità di eventi che costituisce l'esistenza.

Questa compiuta sintesi di **impulso dionisiaco e rappresentazione apollinea** – resa possibile dalla sensibilità greca, che avverte con profondità mai più eguagliata la tragicità della condizione umana – trova la sua più alta espressione nelle opere di Eschilo e di Sofocle, i cui eroi sono per Nietzsche figure dionisiache, con i loro dolori e con gli orrori della loro vita. Edipo, ad esempio, che *inconsapevolmente* uccide il proprio padre e sposa la propria madre, divenendo in tal modo il protagonista di un dramma che sembra coinvolgerlo suo malgrado, è mosso *in realtà* dal dionisiaco impulso di amare carnalmente la madre Giocasta. Questo è Dioniso, l'orrore dell'esistere, il reale astratto da ogni apparenza apollinea:

*il mito [edipico] sembra voglia sussurrarci che la sapienza, e propriamente la sapienza dionisiaca, è un abominio contro natura; che chi col suo sapere precipita la natura nell'abisso dell'annientamento, deve provare anche su se medesimo la dissoluzione della natura.*

(F.W. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, p.66)

La tragedia è dunque dolore. Eppure, nel medesimo tempo, è anche gioia, perché Dioniso è forza generatrice, vitalità incoerente che si afferma continuamente al di là della morte. Perciò **nella**

**tragedia greca si rispecchia l'uomo nella sua interezza**, in quanto egli è insieme **intuizione e razionalità, passione e intelletto, istinto e intelligenza**.

### Arte e filosofia

La mirabile ed equilibrata unità di dionisiaco e apollineo, che caratterizza la tragedia attica e che già con Euripide subisce un certo sbilanciamento a favore dell'elemento apollineo, viene in seguito autenticamente "infranta" dal *lógos*, ovvero dal pensiero razionale, che interrogandosi sul senso della vita finisce in realtà per paralizzarla e negarla. La razionalità prevale sulla naturalità, **muore la tragedia e nasce la filosofia**, Socrate si sostituisce a Eschilo e Sofocle, l'uomo teoretico all'uomo tragico:

*una profonda idea illusoria [...] venne al mondo per la prima volta nella persone di Socrate, ossia quell'incontrollabile fede che il pensiero giunga, seguendo il filo della causalità, fin nei più profondi abissi dell'essere, e che il pensiero sia in grado non solo di conoscere, ma addirittura di correggere l'essere.*

(F.W. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, pp.100-101)

Socrate, per Nietzsche, è il padre della civiltà della scienza, che tutto vuole spiegare e correggere, e dell'ottimismo progressista, che da Platone in poi pretende di occultare l'ineliminabile dimensione tragica dell'esistenza imponendo al mondo un ordine razionale e, come nel caso del cristianesimo, ipostatizzando essenze divine e strutture metafisiche garanti del significato della realtà.

Tuttavia il conflitto tra concezione tragica e concezione teoretica del mondo resiste e sopravvive, secondo il filosofo tedesco, all'egemonia del socratismo razionalistico e scientifico, come testimoniano sia la filosofia di **Schopenhauer**, sia i drammi musicali di Richard **Wagner** (1813-1883), opere "totali" al pari della tragedia antica, in quanto perfette sintesi di azione, parola e musica. Così, anche nel XIX secolo l'**arte** in generale, e la **musica** in particolare, assolvono per Nietzsche la fondamentale funzione non solo di dare un'**espressione adeguata alla tragicità dell'esistenza**, bensì anche di permettere all'uomo di "dire di sì" alla vita, ossia di riappropriarsi della gioia e del dolore che sono connessi alla contraddittorietà della vita. Perciò:

*solo come fenomeni estetici l'esistenza e il mondo sono eternamente giustificati.*

(F.W. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, p.45)

## KIRKEGAARD E L'ESISTENZA ESTETICA

### Dall'arte all'esistenza

Con la riflessione di Kirkegaard, l'**estetica** travalica il territorio dell'arte per trasformarsi in una **categoria esistenziale**, ovvero in uno **stile di vita** che l'individuo può scegliere di far suo. In aperta polemica con l'idealismo, al quale rimprovera la pretesa di fornire una risposta esauriente e definitiva a ogni questione riguardante il reale, Kirkegaard concentra infatti la propria attenzione filosofica sulla **concretezza esistenziale del singolo**, evidenziandone la sostanziale problematicità, refrattaria a qualsiasi spiegazione astrattamente universale.

**Decidere come vivere**, riflettendo sulla propria esistenza, è per il filosofo danese quanto di più elevato e difficile spetti alla vita umana, dal momento che le possibilità che si offrono a ogni singolo uomo sono innumerevoli e che la scelta tra esse dipende esclusivamente da lui. Esistere, in ultima analisi, significa dunque scegliere, assumendosi le responsabilità delle proprie decisioni.

E' proprio attraverso questa interpretazione dell'esistenza come scelta, che Kirkegaard realizza una sorta di "slittamento" semantico dell'aggettivo "estetico", il quale passa dal connotare un evento collegato all'arte, al denotare uno dei possibili modi di vita che si offrono alla scelta del singolo.

Le alternative fondamentali, reciprocamente escludentesi perché inconciliabili, che si presentano all'uomo e tra le quali egli è tenuto (più o meno consapevolmente) a scegliere sono tre: la **vita estetica**, la **vita etica** e la **vita religiosa**. Ognuna di esse è determinata dal modo in cui l'uomo si rapporta all'esistenza: chi vive nello «**stadio estetico**», in particolare, si abbandona a una **continua, spasmodica e disordinata ricerca del piacere**, che si traduce in realtà in un'assenza di scelta, poiché tutto, indifferentemente, diviene oggetto del desiderio.

Colui che sceglie di dominare la proprio libertà sottoponendola alle regole della morale vive invece secondo la dimensione etica, mentre la scelta della fede, ovvero della vita religiosa, è la scelta di chi avverte i limiti di ogni esistenza individuale, cogliendo l'infinita distanza che la separa dalla perfezione divina, alla quale sceglie di affidarsi senza riserve.

Kirkegaard analizza e contrappone la vita estetica a quella etica nell'opera *Aut-Aut* (1843), che già nel titolo ("o...o") esprime la strutturale radicalità del suo concetto di scelta:

*Ma cosa vuol dire vivere esteticamente e cosa vuol dire vivere eticamente? [...] l'estetica nell'uomo è quello per cui egli spontaneamente è quello che è; l'etica è quello per cui diventa quello che diventa.*

(S.A. Kirkegaard, *Aut-Aut*, p.24)

Da queste righe appare evidente la reciproca **irriducibilità di vita estetica e vita etica**, l'una caratterizzata dall'abbandonarsi dell'individuo a un'esistenza che in un certo senso "sceglie" al posto suo, l'altra dalla scelta consapevole di un obiettivo (morale) da perseguire.

### **La disperazione, approdo della vita estetica**

Kirkegaard, dunque, identifica lo **stadio estetico** con una condizione in cui **il singolo accetta**, e **non sceglie**, un rapporto di dipendenza nei confronti della propria naturalità e delle proprie passioni, in un totale abbandono a vivere «nel momento», senza alcun progetto che lo renda arbitro della propria esistenza:

*Chi vive esteticamente non può dare della sua vita nessuna spiegazione soddisfacente, perché egli vive sempre e solo nel momento, ed ha una coscienza soltanto relativa e limitata di se stesso.*

(S.A. Kirkegaard, *Aut-Aut*, pp.24-25)

Un tale stadio estetico dell'esistenza non conosce deroghe: chi si abbandona diviene **schiavo della ricerca continua e incessante** di un'immediata bellezza e di un piacere che, non appena conquistati, già dileguano, senza che l'individuo abbia alcun potere su di essi:

*Chi scorge nel godimento il senso e lo scopo della vita, sottopone sempre la sua vita a una condizione che, o sta al di fuori dell'individuo, o è nell'individuo ma in modo da non essere posta per opera dell'individuo stesso.*

(S.A. Kirkegaard, *Aut-Aut*, p.26)

L'**esteta**, dunque, vive una vita che non progetta, e la sua esistenza è il frutto di una scelta che non è veramente tale, poiché si tratta di un "lasciarsi andare", di un disporsi a raccogliere qualsiasi occasione, perchè ogni occasione, anche la più insignificante, può riservare attimi di raffinato

piacere: **drogato di bellezza**, l'esteta frantuma se stesso in un'aspirazione infinita che non gli sarà mai concesso di soddisfare.

Tale dimensione è al tempo stesso gioia e **condanna esistenziale**, o inquietudine perenne. Per Kirkegaard, infatti, chi vive esteticamente vorrebbe godere dell'infinita molteplicità che il mondo gli pone innanzi, ma è proprio qui che inizia una ricerca che non avrà mai fine, perché il piacere non è cumulabile: gli istanti goduti nella loro irriducibile differenza, non sono sommabili, così come la molteplicità, *qualitativamente* diversa dalla somma di tante singolarità, è e resterà sempre irraggiungibile per l'individuo.

Questo preciso modo d'essere è efficacemente rappresentato, secondo Kirkegaard, dalla figura di **Don Giovanni**, protagonista dell'omonima opera di Mozart. Tale personaggio costituisce un vero e proprio **archetipo della sensualità allo stato puro**, poiché:

*Gode del soddisfacimento del desiderio; non appena l'ha goduto, cerca un altro oggetto, e così all'infinito. Egli inganna, così, ma senza premeditare il suo inganno e la potenza stessa della sensualità, quella che inganna le sedotte [...]. Egli desidera e continua sempre a desiderare, e continua a godere il soddisfacimento del desiderio, senza essere mai sazio.*

(S.A. Kirkegaard, *Don Giovanni. La musica di Mozart e l'eros*, p.109)

L'esteta vive così completamente immerso nell'attimo, costretto a non concedersi alcuna riflessione per evitare che il godimento si trasformi in turbamento. Ma una tale vita, arsa da un incessante desiderio e dall'affannosa ricerca di qualcosa che non si ha e che non si potrà mai ottenere pienamente, non può sfociare nella **disperazione**. E sarà proprio questo ineluttabile approdo dello stadio estetico dell'esistenza a favorire nel singolo la maturazione di una nuova consapevolezza, e cioè quella della necessità di attuare un radicale mutamento della proprio rotta esistenziale, un vero e proprio «salto» da un tipo (estetico) di vita a un altro (etico).

*Scegli dunque la disperazione, poiché la disperazione stessa è una scelta. [...] E cosa si sceglie? Si sceglie se stessi, non nella propria immediatezza, non come questo individuo casuale, ma si sceglie se stessi nel proprio eterno valore.*

(S.A. Kirkegaard, *Aut-Aut*, p.88)

Così, mentre per Schopenhauer il **godimento estetico** rappresentava il vertice, o il punto di approdo, di una vita orientata alla verità, per Kirkegaard esso è un **ostacolo** (il primo) che l'individuo, il quale voglia arrivare a quella stessa verità, deve superare, poiché essa si raggiunge esclusivamente attraverso l'esperienza religiosa.

## **FREUD: L'ARTE COME TRASFIGURAZIONE DELL'INCONSCIO**

Preoccupato non solo di rinnovare la psichiatria di fine Ottocento, ma anche di reinterpretare la totalità delle produzioni psichiche dell'individuo, Freud si interessa all'esperienza estetica considerandola come una possibile espressione del vissuto individuale.

Nell'opera intitolata *Il poeta e la fantasia* (1907), egli analizza l'opera d'arte alla stessa stregua di una produzione psichica, e in particolare alla stessa stregua di un prodotto dell'attività onirica. Pertanto la **creazione artistica**, proprio **come il sogno**, è per Freud un **testo simbolico**, ossia un insieme di significati manifesti che rimandano ad altri latenti, radicati nell'inconscio dell'artista.

In ogni caso, il "cuore" e il "motore" di un'opera d'arte sono costituiti, per Freud, dall'insoddisfazione nei confronti di un mondo che il soggetto percepisce come non conforme ai propri desideri. Così come il bambino, attraverso il gioco, "crea" una dimensione che per sua volontà diventa "reale" e solida, analogamente **l'artista**, astraendosi da una realtà che ritiene

incomprensibile e riprovevole, **dà vita, quasi fosse un gioco**, non solo **ai propri sogni**, ma anche **a miti e fantasie**.

Vero e proprio “universo onirico” creato a occhi aperti, per Freud l’opera d’arte è quindi la trasfigurazione delle pulsioni inconscie dell’artista, grazie alla quale egli può mostrare senza timore la parte più oscura di sé, senza provare alcuno scandalo e senza stimolare alcuna censura da parte dell’osservatore.

D’altro canto, nella fruizione estetica l’osservatore trae piacere proprio perché, facendo esperienza delle pulsioni “oggettivate” dell’artista può, anche se solo momentaneamente e inconsapevolmente, riconoscerle come proprie, aggirando l’abituale controllo esercitato dalla coscienza.

*Il piacere così ottenuto, che ci viene offerto per rendere con esso possibile sprigionare, da fonti psichiche più profonde, un piacere maggiore, può essere detto premio di allettamento o piacere preliminare. Io sono convinto che ogni piacere estetico procuratoci dal poeta ha il carattere di un tale piacere preliminare, e che il vero godimento dell’opera poetica provenga dalla liberazione di tensioni nella nostra psiche.*

(S. Freud, *Il poeta e la fantasia*, p.53)

Così, ad esempio, il destino di *Edipo* ci commuove, ci tocca, perché avrebbe potuto essere il *nostro* destino. E proprio dall’analisi del dramma di Edipo, narrato da miti e tragedie, Freud trae spunto per affermare che il poeta ci costringe a prendere coscienza di un inconfessabile, doppio desiderio vissuto nella propria infanzia da ogni individuo di sesso maschile: il **desiderio amoroso nei confronti della madre** e il conseguente **desiderio di morte nei confronti del padre**.

L’arte è dunque lo strumento che ci permette di oggettivare, universalizzandole, le fantasie dell’uomo: mentre il sogno a occhi aperti è qualcosa di privato, il prodotto artistico diventa patrimonio comune, capace di stimolare i sentimenti di chiunque ne fruisca.

Ma soprattutto l’opera d’arte è anch’essa, come il sogno, il prodotto di una «**sublimazione**», ovvero di uno di quelli che Freud considera i meccanismi psichici fondamentali, volti al controllo del delicato rapporto tra conscio e inconscio. La sublimazione consiste in uno “spostamento”, o “trasferimento”, delle pulsioni sessuali e aggressive verso mete non sessuali e non aggressive, quali attività artistica o il successo professionale, in altre parole verso mete “socialmente accettabili”. L’artista, nella descrizione di Freud, è in genere un individuo introverso, con forti pulsioni che lo portano a desiderare onore, ricchezza, potenza, erotismo, ma che, essendo sprovvisto dei mezzi che permetterebbero il soddisfacimento di tali desideri, sublima i propri bisogni in quel sogno a occhi aperti che è la creazione artistica. Ecco perché, per il padre della psicoanalisi, l’arte è «**compensazione**» **dell’esistenza e delle sue possibilità mancate, soddisfacimento sostitutivo** di vitale importanza per l’individuo, e di conseguenza per la società, perché consente una salutare, seppure temporanea, “**decompressione**” **delle tensioni** che sono alla base dell’identità psichica dell’individuo, sia in quanto artista, sia in quanto fruitore dell’opera d’arte.

## IL SUPERUOMO ED IL NAZISMO

Il mito del Superuomo, nella prima metà del secolo scorso, non affascina solo l’ambiente letterario, ma anche quello politico, anche se le questioni di tale ambiente rimangono estranee a Nietzsche: il nazionalsocialismo è per lui un punto di vista troppo angusto. Egli è toccato solo da una questione che è già stata messa in gioco nel suo tempo e particolarmente in Germania: l’antisemitismo. Il suo rifiuto energico, spesso direttamente astioso di questo movimento, che determinò la rottura perfino con l’unica sorella, le sue numerose conoscenze ebraiche, ci fanno apparire oggi completamente incomprensibile il fatto che la Germania razzista del 1933 potesse esaltare Nietzsche come “suo” filosofo.

L'interpretazione nazista di Nietzsche è stata facilitata da una singolare vicenda filologica, consistente nel fatto che la sorella Elisabeth Forster-Nietzsche, nel desiderio di fare del fratello il teorico di una palingenesi reazionaria dell'umanità, non esitò, dopo essersi impadronita degli inediti, a manipolare i testi del filosofo, pubblicando nel 1906 la "Volontà di potenza" nella quale il pensiero di Nietzsche assunse quella fisionomia anti-umanitaria ed anti-democratica sulla quale farà leva la letteratura nazista.

Nell'ambito del nazionalsocialismo, un interprete del pensiero di Nietzsche è Oehler. Egli vede nel filosofo il momento culminante di tutta l'anima tedesca che nel corso della storia tende nostalgicamente a realizzare il sogno romantico di grandezza di tutto un popolo, che diventa realtà solo grazie a Hitler. Purtroppo Oehler è affascinato dalla figura di Hitler in modo tale che talvolta arriva ad offuscare la stessa figura del filosofo.

Così Hitler viene considerato non solo come uomo d'eccezione per le sue qualità personali, ma soprattutto come uomo del destino, il cui compito sarebbe proprio quello di realizzare la missione storica del popolo tedesco. Hitler diventa la più autentica realizzazione storica del superuomo nietzscheano.

L'interpretazione nazista del filosofo trova una sua giustificazione anche nella critica nietzscheana del popolo tedesco e della Germania: secondo Oehler infatti, egli critica solo la cultura tedesca del suo tempo, poiché la struttura dello stato è molto lontana dal creare ciò che solo il Terzo Reich stava creando; inoltre il filosofo si pone contro la democrazia perché essa rivela un triste livellamento dei più autentici valori della persona. La democrazia rappresenta la perdita della fede nei confronti dell'uomo grande. Di conseguenza tale forma di Stato porta al nichilismo, la cui espressione storica più oggettiva sarebbe data dal marxismo.

Pertanto nella sua lotta contro il marxismo Hitler può considerarsi il superuomo capace di superare il fenomeno culturale del nichilismo.

Molto nota è anche un'altra interpretazione del pensiero nietzscheano, fornita da Walther Spethmann, e che considera il superuomo non soltanto sotto l'aspetto politico, ma addirittura sotto l'aspetto famigerato dell'igiene della razza. Spethmann difende Nietzsche dalle accuse di follia e di ateismo affermando che se il filosofo si mostra critico nei confronti della Chiesa cristiana lo fa perché vede in essa uno strumento politico, dato che la Chiesa pretende di ridurre tutti gli uomini allo stesso livello di eguaglianza. La dottrina del superuomo e quindi la distinzione tra signori e schiavi viene letta alla luce della dottrina del nazionalsocialismo come eliminazione dei malati e dei deboli per la formazione di una razza superiore che deve dominare su altri popoli. Anzi, Spethmann si rifà esplicitamente a Hitler come a quello cui è dato il compito di formare una razza pura che deve coincidere con quella autenticamente germanica.

Il nazismo, enfatizzando l'approccio indubbiamente aristocratico di Nietzsche, vi ha visto una giustificazione della tirannide. La proposta del superuomo non sarebbe rivolta a tutti (a creare un nuovo tipo di umanità) ma solo ai più forti, che devono quindi porsi al comando della società trasformandola in senso gerarchico ed autoritario anche con l'uso della violenza. Tutte queste riflessioni essenzialmente di natura politica sulla dimensione del superuomo nietzscheano mostrano come l'ambiguità e talvolta la scarsa chiarezza della concezione del filosofo abbiano condotto gli esponenti dell'ideologia nazista ad usufruire del suo pensiero, in realtà esente da ogni carattere politico, per giustificare una cultura che prevede come fine ultimo la conquista del potere assoluto e l'ideologia di un uomo: Hitler.

Come appena visto, è chiara l'utilizzazione che il nazismo ha fatto del pensatore tedesco. Oggi, anche alla luce di lettere personali vergate dal pugno di Nietzsche, questa strumentalizzazione è stata definitivamente smascherata. Tuttavia, la tendenza interpretativa attuale a ridurre il nazismo di Nietzsche ad un colossale equivoco non è esente da semplicismo. Vero è, infatti, che egli è estraneo ad ogni suggestione "nazionale" e "sociale" e che basta leggere le sue osservazioni sulla questione ebraica e in contrapposto su ciò che è tedesco per scorgere l'abisso che separa Nietzsche dai suoi

ultimi proclamatori. Tuttavia non va neppure nascosto “*il fatto evidente che Nietzsche sia stato un fermento di questo movimento e l’abbia determinato ideologicamente in modo decisivo. Il tentativo di scaricare Nietzsche di questa colpa spirituale oppure di farlo valere contro ciò che egli effettivamente ha determinato è altrettanto privo di fondamento quanto lo sforzo contrario di farne l’avvocato di una causa di cui egli è giudice. Entrambi i tentativi cadono di fronte alla visione storica, per cui coloro che preparano la via hanno sempre indicato ad altri la strada che essi stessi non percorsero*”.

## ADOLF HITLER E IL NAZISMO

### Adolf Hitler e la nascita del Partito Nazionalsocialista

Nato nel 1889 in Austria, a Braunau, figlio di un doganiere, Adolf Hitler si dimostrò uno studente mediocre, tranne che nel disegno, in cui riportava buoni voti. A seguito della morte della madre, nel 1907, Hitler si trasferisce a Vienna, con l’intenzione di studiare all’Accademia di Belle Arti: venne però respinto all’esame di ammissione. Per vivere dovette trovare lavori occasionali (facchino, spalatore di neve e pittore di paesaggi), rimanendo comunque in uno stato di grave indigenza: mangiava alle mense dei poveri, e talvolta dormiva negli androni dei palazzi o nei dormitori pubblici. Persone che conobbero Hitler a quell’epoca dichiararono di essere rimaste colpite dal suo carattere energico e intransigente, e dalla sua grande ambizione, che si accompagnava però ad una certa indolenza: per quanto poteva, egli cercava di evitare ogni sforzo fisico. E’ in questo periodo che Hitler fa la conoscenza con “due pericoli di cui in precedenza a mala pena conoscevo il nome, e la cui terribile importanza per la sopravvivenza del popolo tedesco non comprendevo affatto: il marxismo e gli ebrei” (per usare le parole di Hitler stesso).

Nel 1913 si trasferisce in Germania, a Monaco, dove si sentì immediatamente a proprio agio. Un anno dopo, allo scoppio della Prima Guerra Mondiale, si arruolò volontario nell’esercito tedesco. Hitler combattè col grado di caporale sul fronte occidentale, dimostrandosi un soldato coraggioso, tanto da essere insignito della Croce di Ferro. Colpito agli occhi durante un attacco coi gas, venne ricoverato in un ospedale militare, e lì assistette impotente alla sconfitta della Germania.

Dopo la fine della guerra, Hitler si butta in politica, aderendo a un piccolo movimento di estrema destra, il Partito dei Lavoratori Tedeschi, con sede a Monaco. Nel 1920 comincia a lavorare a tempo pieno per il partito (ribattezzato NSDAP, ovvero *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*, Partito Nazionalsocialista dei Lavoratori Tedeschi), e l’anno dopo ne diviene il leader, grazie alle sue doti oratorie. Hitler era un ammiratore di Mussolini, e cerca di “copiare” il modello fascista: anche l’NSDAP ha una sua milizia, le SA (*Sturmabteilung*, Squadre d’Assalto, fondate nel 1920), note anche come “camicie brune” per via del colore dell’uniforme.

Nel 1923 Hitler tenta un colpo di stato (il “putsch” di Monaco), che si risolve in un fallimento: egli viene condannato a 5 anni di reclusione (poi ridotti a 8 mesi per un’amnistia generale), il Partito nazista viene dichiarato fuorilegge e viene soppresso suo organo di stampa, il *Völkischer Beobachter*.

Durante la detenzione nella prigione di Landsberg, Hitler scrive “*Mein Kampf*” (La mia battaglia), opera nella quale espone i principi dell’ideologia nazista e della superiorità della razza ariana.

### L’ideologia nazista

I cardini dell’ideologia nazista enunciati in “*Mein Kampf*” erano i seguenti:

- Nazionalismo;
- Militarismo;
- Pangermanesimo;
- Razzismo e antisemitismo;
- Anticomunismo.

Questi concetti erano però esposti con una logica contorta; il “programma” di Hitler si riduceva in sostanza ad un elenco di ciò che avversava: il comunismo, la democrazia parlamentare, la borghesia, il capitalismo, i sindacati, gli intellettuali, e gli ebrei. Questa ambiguità è presente anche nel nome stesso del Partito, e cioè “Nazionalsocialista”: esso riunisce in sé le due ideologie dominanti negli anni '20, nazionalismo e socialismo; in quanto nazionalisti, i nazisti volevano una completa revisione del trattato di Versailles, e auspicavano per la Germania un ritorno alla condizione di grande potenza; inoltre (almeno agli inizi) erano favorevoli a un socialismo di tipo nuovo, antimarxista, e non basato esclusivamente sui valori della classe operaia, ma sui valori comuni a tutto il popolo.

La dottrina hitleriana esaltava la superiorità genetica e intellettuale della razza ariana, di cui i tedeschi erano i più puri rappresentanti. Hitler proclamava quindi la necessità di assicurare al popolo tedesco i territori che gli spettavano (quello che era definito come “spazio vitale”), attraverso una politica espansionistica verso est e soprattutto verso l'URSS, patria del comunismo.

Una delle minacce più gravi per la purezza della razza ariana erano gli ebrei, considerati razza inferiore a tutte le altre: per tale motivo, andavano eliminati (lo sterminio di massa, o “soluzione finale”, prenderà il via nel 1941). I motivi razziali nascondevano anche ragioni economiche: le grandi industrie avevano bisogno di capitali, e le banche erano in gran parte in mano ad ebrei; inoltre, molti proprietari terrieri, che avevano ipotecato i loro beni, avevano creditori ebrei. L'eliminazione degli ebrei avrebbe quindi permesso di risolvere i problemi di entrambe le categorie.

### **Le differenze tra il fascismo italiano e il nazismo tedesco**

Fascismo e Nazismo sono sicuramente affini (infatti spesso si parla di “fascismi” per indicare queste due ideologie): entrambe hanno una “rivoluzione” da portare avanti, e sono ideologie anticomuniste; negano le libertà fondamentali e governano attraverso uno stato totalitario; inoltre, hanno in comune la capacità di sedurre le masse da parte dei loro leader (Mussolini e Hitler).

Le differenze però sono presenti: l'ideologia fascista non è razzista e antisemita, e non va contro i valori cristiani; il nazismo invece propone un neopaganesimo, fondato sul sangue e sulla razza. Il fascismo non rifiuterà mai la tradizione umanistica, e anzi cercherà di farla propria, mentre il nazismo la avverserà (esemplare è il rogo dei libri del 1933) e propugnerà una scienza nuova, asservita agli scopi del regime.

Possiamo anche notare che, mentre il fascismo è rivolto al futuro e alla creazione di un uomo nuovo, il nazismo è molto ancorato al passato, a valori antichi e immutabili (si cerca di recuperare la purezza originaria della razza ariana); infine, è da evidenziare un carattere maggiormente violento del nazismo, e il fatto che il fascismo nasce in un paese militarmente debole (Mussolini, pur avendo ambizioni imperialistiche, a differenza di Hitler, non penserà mai di scatenare una guerra europea).

### **L'ascesa al potere dei nazisti**

Tornato in libertà verso la fine del 1924, Hitler riuscì a far revocare i provvedimenti contro il Partito Nazista, e nel febbraio del 1925 anche il Völkischer Beobachter tornò in edicola. Nel frattempo però la situazione della Germania si era tranquillizzata: l'inflazione disastrosa che aveva eroso i risparmi di milioni di tedeschi era ora sotto controllo, il marco era stabile, l'industria in ripresa e l'occupazione in aumento, grazie anche ai prestiti americani. La calma che regnava in Germania nel 1924 sarebbe prevalsa fino al 1929, quando la Grande Depressione avrebbe nuovamente precipitato il paese nel caos sociale e economico; nelle elezioni del 1928 infatti il Partito nazista ottiene solo il 2,8% dei voti.

Come già accennato, con la crisi del 1929 la Germania subisce un colpo durissimo: nei tre anni successivi, la produzione industriale cala del 50%, con conseguente crescita della disoccupazione. Facendo leva sul malcontento dei tedeschi, addossando la colpa della crisi economica al “complotto giudaico-bolscevico” e promettendo di creare una nuova Germania forte, ricca e

potente, Hitler guadagna rapidamente consensi. Alle elezioni del 1930 l'NSDAP ottiene il 18% dei voti, secondo solo all'SPD.

### **La base sociale del nazismo**

Il partito di Hitler raccoglieva nelle proprie file soprattutto i ceti medio-bassi della società tedesca; il consenso ai nazisti era forte tra gli operai meno qualificati, nelle campagne, tra gli artigiani e gli impiegati (il cosiddetto "ceto medio", che voleva ad ogni costo distinguersi dal proletariato). Forte era anche il consenso tra i giovani, che vedevano in Hitler (che cominciò a farsi chiamare *Führer*, cioè condottiero) l'unica figura capace di condurre la Germania fuori dalla crisi. Importante fu anche l'appoggio dato ai nazisti dalla grande borghesia industriale e dalle cosche militari, a partire dal 1932.

Hitler conquistò larghissimo consenso in breve tempo mettendo in atto teorie propagandistiche alquanto ciniche, aiutato anche da un vero genio della propaganda come Goebbels; la propaganda, scriveva Hitler, doveva individuare il più immediato punto di contatto con il pubblico: gli appelli basati sul sentimento erano più efficaci degli argomenti logici. Le masse non volevano la libertà di scelta, bensì una dottrina semplice e un nemico su cui incanalare la loro aggressività. Su questa emotività sommersa della società la propaganda nazionalsocialista, con il suo appello alle "radici", al mito dell'eroismo, con il suo culto per la potenza e per la purezza della razza era destinata ad avere un effetto travolgente. Ben più dell'esasperato razionalismo delle sinistre, spesso sconfinante in un arido economicismo poco coinvolgente ed emotivamente inerte.

Nel 1931 si svolgono le elezioni presidenziali; i candidati principali erano Hindenburg e Hitler, entrambi contrari al sistema parlamentare; Hindenburg, grazie anche all'appoggio dei socialdemocratici, riesce ad essere eletto presidente.

Nel 1932 ci sono nuove elezioni politiche (nella foto: manifesto di propaganda elettorale nazista) : i nazisti ottengono il 37% dei consensi, e divengono il partito di maggioranza relativa, con 230 seggi in parlamento (contro i 107 del 1930): Hindenburg nomina Hitler cancelliere. Nel 1933 si ha un fatto clamoroso: l'incendio del Reichstag, sede del parlamento tedesco, ad opera del comunista olandese Van Der Lubbe. I nazisti scaricarono immediatamente la colpa dell'accaduto sui comunisti (che, per reazione, la addossarono ai nazisti) e sguinzagliarono contro di essi le SA: centinaia di membri del Partito Comunista Tedesco vennero uccisi o arrestati. Il processo contro Van Der Lubbe, che si svolse in settembre, dimostrò che i comunisti tedeschi non avevano responsabilità nell'accaduto: nessuno riuscì a provare che Van Der Lubbe avesse avuto dei mandanti. Nonostante ciò, la propaganda nazista aveva lavorato bene, e l'opinione pubblica tedesca credeva al pericolo di una rivoluzione comunista in Germania.

Nel 1933 vengono indette nuove elezioni: la campagna elettorale è arroventata dalle violenze delle SA e delle SS (una nuova milizia scelta dei nazisti, comandata da Heinrich Himmler) contro gli altri partiti; in questo clima di terrore il Partito Nazista ottiene 17 milioni di voti (contro i 7 milioni dell'SPD): tradotto in percentuali, i nazisti hanno il 44% dei consensi, a cui si aggiunge l'8% ottenuto dai partiti fiancheggiatori (maggioranza assoluta): il parlamento neoeletto vota i pieni poteri a Hitler. Il Partito Comunista viene dichiarato fuorilegge, e tutti gli altri partiti vengono sciolti. Anche i sindacati vengono soppressi, e viene creato il primo campo di concentramento a Dachau, destinato inizialmente ai condannati politici.

Alla fine del 1933 vengono indetti un plebiscito (in cui si chiedeva l'uscita della Germania dalla Società delle Nazioni) e delle elezioni con lista unica: il 95.1% dei tedeschi vota a favore dell'uscita della Germania dalla comunità internazionale. Ormai Hitler ha in mano le redini del potere, e si ha una totale identificazione tra stato tedesco e Partito Nazista.

### **La notte dei lunghi coltelli**

A dispetto dei successi ottenuti, il governo nazista stava andando incontro alla sua prima crisi. Hitler si era sbarazzato di tutti gli oppositori del nazismo, ma doveva fare i conti con le SA e alcuni “veterani” del partito, che pensavano che la rivoluzione nazionalsocialista non si fosse spinta abbastanza in là. Costoro avevano preso seriamente gli obiettivi anticapitalistici del programma originario del partito, e quando il Führer si era accordato con i grandi industriali, i generali dell’esercito e i funzionari pubblici (tutti membri della tradizionale classe dirigente del paese), si erano sentiti traditi. Questa opposizione interna faceva capo a Ernst Röhm, capo delle SA: egli accolse nelle fila delle SA anche ex membri del Partito Comunista (tant’è vero che tra i berlinesi circolava una battuta: “le SA sono come bistecche, brune fuori e rosse dentro”). Hitler non aveva alcuna intenzione di dare ascolto a questi oppositori interni, gli premeva di ridare forza economica e militare alla Germania; per fare questo, aveva bisogno dell’appoggio di industriali e militari. Le SA minacciavano di allontanare da lui questi preziosi alleati, ed erano ormai troppo “ingombranti”. Se Hitler aveva ancora dei dubbi ad agire contro Röhm, questi vennero spazzati via dai due più agguerriti rivali di quest’ultimo, Heinrich Himmler (comandante delle SS) ed Hermann Göring (vice-capo della Gestapo, la neonata polizia segreta): costoro presentarono rapporti falsi sempre più allarmanti sull’operato di Röhm. Così, Hitler si risolse ad agire contro Röhm, in un’operazione che passò alla storia come “notte dei lunghi coltelli”.

Il 30 giugno del 1934 Röhm venne arrestato a Bad Wiesee, dove si trovava in vacanza; fu Hitler stesso a dirigere l’operazione. Intanto, nel resto del paese, la Gestapo e le SS entrarono in azione eliminando sistematicamente buona parte dei comandanti delle SA. Le modalità dell’eliminazione di Röhm fanno ben capire la violenza e la brutalità dei nazisti; pochi giorni dopo il suo arresto, Himmler e Göring convinsero Hitler che Röhm andava eliminato, e il Führer, benché esitante, impartì l’ordine. Il lavoro fu affidato a un alto ufficiale delle SS, Theodor Eicke. Accompagnato da due scagnozzi, Eicke entrò nella cella di Röhm e gli pose dinanzi i giornali col resoconto della Notte dei Lunghi Coltelli e una pistola carica. Gli uomini delle SS uscirono, e attesero nel corridoio fuori dalla cella per 15 minuti. Poi, Eicke aprì la porta, gridando “Capitano, si prepari!”; puntò la pistola e sparò due colpi a bruciapelo: Röhm cadde invocando il nome di Hitler; “Avresti dovuto pensarci prima...” rispose Eicke in tono di scherno.

### **Il nuovo regime totalitario**

Dopo la Notte dei Lunghi Coltelli, Hitler non ha più avversari: all’inizio dell’agosto del 1934 muore anche l’anziano presidente Hindenburg. Hitler ne approfitta rapidamente, unificando la carica di cancelliere (da lui detenuta) a quella di presidente, assumendo così anche il comando delle forze armate. Hitler ormai è padrone assoluto del potere, e assume il titolo encomiastico di Führer, cioè capo carismatico, condottiero: inizia qui la vita del Terzo Reich, l’impero “destinato a durare mille anni” (secondo Hitler), ma che invece crollerà miseramente solo undici anni dopo, nel maggio 1945.

Il regime nazista puntava ad un assoggettare in modo permanente gli individui, seguendo diverse strade:

- con una propaganda martellante, sapientemente diretta dal ministro della propaganda Joseph Goebbels, che si servì di tutti i moderni mass media (radio, cinema, giornali...), di adunate e parate militari per esaltare le masse e renderle succubi della volontà del Führer;
- attraverso un’educazione totalmente sorvegliata dei giovani, inquadrati in una organizzazione paramilitare, la *Hitlerjugend* (Gioventù Hitleriana);
- eliminando tutti gli organismi sindacali, e sostituendoli con il “fronte del lavoro”, organizzazione di regime che comprendeva sia industriali che lavoratori.

### **Il potere del Führer**

Max Weber, psicologo, scrisse che esistono tre tipi di potere: uno razionale e legale, fondato sulla legge; uno tradizionale, che si fonda sul carattere "sacro" e sulla tradizione (usi e costumi che, per la gente, esistono da sempre); uno carismatico, che deriva dall'eccezionalità del capo: quello di Hitler fu un potere di questo tipo, basato sulla fede incondizionata che le masse tributavano in lui. La fede in Hitler divenne il decisivo strumento d'integrazione del terzo Reich, che si diffuse anche presso gli strati più poveri della popolazione. Quando alla piena occupazione e al consolidamento economico si aggiunsero i successi conseguiti in politica estera negli anni '36 e '38, l'euforia nazionale per Hitler raggiunse l'apice. [Goebbels](#) credè abilmente il culto del Führer, prospettandolo come redentore: "*Tutto questo popolo si è votato a lui non soltanto con venerazione, ma con un profondo e sentito amore perché sa che egli gli appartiene, è carne della sua carne e spirito del suo spirito...E' venuto dal popolo ed è rimasto tra il popolo...Ma tutto il popolo lo ama perché nelle sue mani si sente protetto come un bambino tra le braccia della madre*". Già nei primi anni della sua attività politica fu evidente a tutti la sua capacità di oratore ed ipnotizzatore di masse, ma i suoi primi discorsi erano spesso contraddittori e privi di proposte concrete. Egli andava tuttavia rendendosi sempre più conto che il potere doveva fondarsi sul popolo: egli stesso sosteneva che "*essere un capo vuol dire saper muovere le masse*" e Hitler indubbiamente le sapeva muovere. Nelle platee riusciva a provocare una sorta di ipnosi collettiva con punte di isterismo tale da soffocare ogni capacità critica. L'auditorio si faceva trascinare dall'abile uso della parola, pronunciata senza esitazioni, debolezza o concessioni. A ciò si aggiungevano atteggiamenti tipicamente teatrali, come gesti drammatici e variazioni di intensità, che rafforzavano l'uso delle parole. Non aveva grandi doti fisiche e non eccelleva negli sport, a differenza di Mussolini, tanto che non si presentò mai a cavallo nel corso di manifestazioni ufficiali. All'affermazione del mito contribuirono anche gli innegabili successi ottenuti nei primi anni del regime: il miracolo economico, la riorganizzazione dell'esercito, etc.. Hitler veniva così presentato come il "salvatore" della Germania, una sorta di "apostolo" il cui compito era quello di condurre lo Stato verso il suo destino di dominio sul mondo. La fede nel Führer rimase comunque sempre separata dall'adesione al partito nazionalsocialista: molti, anche tra i più accesi oppositori, dovettero riconoscere i "miracoli" compiuti in brevissimo tempo da Hitler e dai suoi collaboratori, basti pensare che nel gennaio '33, quando Hitler divenne cancelliere, si contavano sei milioni di disoccupati, ma dopo solo tre anni, nel '36, si raggiunse la piena occupazione. E certamente furono questi straordinari successi ad indurre la maggioranza dei tedeschi a credere in lui. Si tendeva inoltre a scaricare gli aspetti negativi del nazionalsocialismo sugli altri elementi del partito, eliminando ogni responsabilità dalla persona di Hitler, che rimaneva per tutti così una figura unicamente positiva.

### **Il dirigismo economico e l'espansionismo politico**

Il controllo sulla società civile si combinò ad un rigido dirigismo economico, attraverso il quale lo stato coordinò la politica industriale, promovendo grandi piani di lavori pubblici (ad esempio l'autostrada Amburgo-Francoforte-Basilea) per ridurre la disoccupazione, ma soprattutto garantendo, attraverso una forte politica di riarmo, il mercato necessario al decollo dell'industria pesante (settori meccanico, metallurgico e siderurgico).

Una simile politica economica era destinata ad influire sulla politica estera, visto che il riarmo della Germania era proibito dal trattato di Versailles. Già nel 1933 la Germania era uscita dalla Società delle Nazioni, e l'anno seguente, a Vienna, un gruppo di nazisti austriaci e tedeschi aveva tentato di rovesciare il governo austriaco, perseguendo l'idea dell'annessione alla Germania dei paesi di lingua tedesca. Tale colpo di stato fallì, ma di lì a non molto sarebbe cominciata, da parte della Germania, la politica di annessioni territoriali che avrebbe portato allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale.

### **L'antisemitismo tradotto in pratica – Le leggi di Norimberga**

La propaganda antisemita dei nazisti si tradusse in fretta in misure persecutorie, e gli ebrei vennero progressivamente emarginati dalla vita del paese. Con le Leggi di Norimberga, emanate nel 1935, gli ebrei furono esclusi dal diritto di voto e dagli impieghi pubblici, dall'esercizio delle professioni liberali, dal commercio, dalle banche, dall'editoria; vennero inoltre proibiti i matrimoni e i rapporti extraconiugali tra cittadini di razza ebraica e cittadini di razza ariana. Successivamente, gli ebrei furono costretti a portare segni di riconoscimento (la stella gialla di David cucita sugli abiti), che permettevano di identificarli e allontanarli dai luoghi pubblici. Seguì una fase di licenziamenti e di espropri dei beni appartenenti agli ebrei; la violenza antisemita sfociò, nel 1938, in un episodio che verrà ricordato come "Notte dei Cristalli": in una sola notte di disordini pilotati dall'alto, vennero incendiate 191 sinagoghe e distrutti migliaia di negozi di ebrei. Ma questo fu soltanto l'inizio del tragico cammino che porterà all'Olocausto, lo sterminio di massa degli ebrei catturati nei territori sottoposti all'occupazione nazista durante la 2<sup>a</sup> guerra mondiale.

## IL SOLE

In Germania, durante il regime nazista instaurato da Hitler, numerosi intellettuali di grande valore sono costretti ad emigrare a causa delle persecuzioni politiche e razziali. Tra questi emerge la figura del fisico ebreo Albert Einstein (che nel 1933 si trasferisce negli Stati Uniti) che ha dato alla fisica moderna il contributo di una creazione geniale che rimarrà nei secoli futuri una delle pietre miliari nella storia del pensiero umano. La teoria della relatività, da lui sviluppata, ha permesso di dare una prima spiegazione all'origine dell'universo in termini di Big Bang, ed una delle più importanti conseguenze di tale teoria, il principio di equivalenza tra massa ed energia,  $E = \Delta m \cdot c^2$  ha permesso ai fisici quali Eddington di cominciare a parlare della conversione diretta della massa in energia all'interno del Sole, sebbene attraverso processi ancora sconosciuti.

### La stella Sole

Il Sole è una stella gialla di classe spettrale G, di massa medio-piccola. Ha un diametro pari a circa 110 diametri terrestri, un volume superiore a più di 1 milione di volumi terrestri e una massa di 2 miliardi di miliardi di tonnellate, equivalente a circa 333000 volte la massa terrestre. La sua densità media è di  $1,4 \text{ g/cm}^3$ , circa  $\frac{1}{4}$  di quella terrestre. È composto principalmente di idrogeno e di elio, anche se non mancano elementi più pesanti.

La superficie solare ha una temperatura di poco inferiore ai  $6000 \text{ °K}$  e una pressione più bassa di quella dell'atmosfera terrestre.

*Il Sole irradia energia in tutte le direzioni dello spazio. Soltanto una frazione minima di questa energia arriva sulla superficie esterna dell'atmosfera terrestre: circa  $1,40 \cdot 10^3 \text{ W/m}^2$  pari a  $2 \text{ cal/min/cm}^2$ . Tale valore è detto costante solare e rappresenta mezzo miliardesimo dell'energia totale emessa dal Sole nella stessa unità di tempo ( $3,9 \cdot 10^{26} \text{ W}$ ). Dall'energia solare che giunge sulla Terra dipendono clima, luce, cicli biologici e, direttamente o indirettamente, gran parte dell'energia usata per le attività umane.*

Il Sole orbita attorno al baricentro del Sistema Solare (che coincide circa con il baricentro Sole-Giove). Tale moto avviene quindi con un periodo di circa 12 anni (pari al periodo orbitale di Giove)

e la velocità corrispondente è di circa 12 m/sec. A questo moto di "rivoluzione" si aggiunge anche un moto di rotazione del Sole su se stesso in direzione ovest-est, intorno al proprio asse, che è quasi perpendicolare al piano dell'orbita terrestre. Poiché il Sole non è un corpo rigido, la rotazione avviene a velocità diverse alle varie latitudini. Una rotazione completa dura da 25 giorni (all'equatore) a 34 giorni (ai poli). La rotazione solare può essere controllata rilevando, giorno per giorno, lo spostamento di una macchia solare sulla superficie del disco. Oltretutto, il Sole è una delle centinaia di miliardi di stelle della nostra galassia. Tutte queste stelle - assieme al cosiddetto mezzo interstellare formato da gas e polvere - orbitano attorno al centro della galassia, con periodi diversi a seconda della posizione. Il Sole si trova nella periferia della galassia, a circa 30000 anni luce dal centro. La velocità di rivoluzione è pari a circa 200 km/sec. Tutto il sistema solare si sposta dunque nello spazio con questa velocità. Il periodo di rivoluzione (noto con "anno cosmico") vale circa 225 milioni di anni. Si stima quindi che, dalla nascita del nostro sistema solare avvenuta circa 5 miliardi di anni fa, siano avvenute approssimativamente una ventina di rivoluzioni "cosmiche"

### La struttura del Sole

I nostri strumenti ci consentono di studiare e di osservare le zone esterne e visibili, ma non possono fornire informazioni sull'interno del Sole. Per quanto riguarda la struttura interna gli astrofisici hanno costruito un modello plausibile, secondo il quale il Sole può essere considerato una sfera suddivisa in una serie di involucri concentrici, caratterizzati da specifiche condizioni fisiche. Procedendo dall'interno verso l'esterno, si hanno in successione: nocciolo (nucleo), zona radiativa, zona convettiva, fotosfera, cromosfera e corona solare.

La fotosfera è la superficie visibile del Sole e costituisce la sua atmosfera interna. Corona e cromosfera costituiscono l'atmosfera esterna del Sole e sono molto più rarefatte della fotosfera che, con la sua intensa luminosità, le offusca. Perciò sono osservabili solo durante le eclissi, oppure occultando il disco solare con un filtro opportuno, o con strumenti particolari.

Descriviamo sinteticamente le caratteristiche di ciascun involucro.

- Il nocciolo, o nucleo, è la regione centrale, dove avvengono le reazioni termonucleari. Ha un raggio di circa 150000 km, pari a circa  $\frac{1}{4}$  del raggio totale. In questa zona la temperatura si aggira intorno ai 15 milioni di gradi kelvin. Anche la pressione e la densità sono elevatissime: si presume che la pressione sia 300 miliardi di volte più elevata di quella atmosferica e che la densità sia 160 g/cm<sup>3</sup>. Una densità così elevata si spiega se si considera che il nocciolo rappresenta solo l'1,5% del volume del Sole, ma in esso si concentra quasi la metà della massa della nostra stella. Nel nocciolo la materia si trova allo stato di plasma e qui si verificano le reazioni di fusione termonucleare che trasformano l'idrogeno in elio. In 1 secondo, nel nocciolo del Sole, 594 milioni di tonnellate di idrogeno vengono trasformate in 590 milioni di tonnellate di elio con una perdita di 4 milioni di tonnellate di massa. La massa perduta viene convertita in energia, emessa sotto forma di radiazioni elettromagnetiche, in prevalenza raggi  $\gamma$  e raggi x.
- La zona radiativa assorbe l'energia prodotta nel nucleo e la trasmette agli strati più esterni. Ha uno spessore di circa 500000 km. Temperatura e densità diminuiscono lentamente, procedendo verso l'esterno, cosicché al limite superiore della zona radiativa la temperatura si aggira sui 500000 °K e la densità è circa 1/100 di quella dell'acqua. In questa zona la materia è ancora allo stato di plasma, ma non avvengono reazioni termonucleari, perché la temperatura è troppo bassa per attivarle. L'energia proveniente dal nocciolo viene trasferita verso l'esterno mediante il meccanismo dell'irraggiamento: i fotoni provenienti dal

nocciolo, muovendosi a zig-zag, in tutte le direzioni dello spazio, vengono continuamente fermati, assorbiti e riemessi dalle particelle presenti. Per questo le radiazioni, anche se si muovono alla velocità della luce, procedono molto lentamente e si calcola che per giungere alla superficie i fotoni impieghino diversi milioni di anni. Nel lungo tragitto all'interno della zona radiativa, i fotoni "perdono" parte della loro energia, che viene assorbita dalla materia presente. All'esterno, quindi, escono radiazioni formate in prevalenza da fotoni meno energici, rispetto ai raggi x e ai raggi  $\gamma$ .

- La zona convettiva è uno strato interessato da movimenti di enormi masse di gas, che trasferiscono il calore dalla zona radiativa verso la superficie del Sole, per convezione. Si estende da una profondità di circa 10000 km fino alla superficie visibile del Sole. In questa regione pressione e temperatura si riducono, perciò la materia non è più allo stato di plasma, ma si comporta come un gas caldo, formato da ioni e atomi liberi di muoversi. I fotoni provenienti dalla zona radiativa scaldano i gas di questo involucro che si rimescolano in modo analogo a quanto succede all'acqua che bolle in una pentola. Si creano così correnti ascendenti di gas caldi e meno densi e correnti discendenti di gas freddi e più densi. Tali correnti, dette correnti convettive, trasportano l'energia dall'interno verso la fotosfera.
- La fotosfera è uno strato gassoso che ha uno spessore di circa 300 km e corrisponde alla superficie visibile del Sole. Riceve e filtra la grande quantità di energia prodotta all'interno del Sole. Ha una pressione media pari solo a 1/10 di quella dell'atmosfera terrestre e una temperatura media di circa 6000 °K, che determina il colore giallo, caratteristico del disco solare. La regione più superficiale non è liscia né uniformemente luminosa, ma su di essa sono visibili i granuli, cioè delle zone più luminose di diametro notevole (anche 1000 km) e più calde rispetto alle zone circostanti. I granuli hanno vita breve, in pochi minuti scompaiono e vengono sostituiti da nuovi. Questo continuo movimento fa sì che la fotosfera sembri in costante ebollizione. Ogni granulo corrisponde a una corrente ascendente, che porta verso la superficie i gas caldi provenienti dalla zona convettiva. I gas giunti in superficie cedono il loro calore, si raffreddano, diventano più densi e ridiscendono verso gli strati sottostanti. Sulla superficie della fotosfera sono visibili anche le cosiddette macchie solari, aree depresse più scure e più fredde, spesso circondate da creste brillanti, dette facole, costituite da gas fortemente ionizzati (i cui atomi sono ioni, cioè elettricamente carichi), ad altissima temperatura. Le macchie solari sono probabilmente prodotte dal campo magnetico del Sole.
- La cromosfera è un sottile involucro di colore rossastro costituito di gas rarefatto, trasparente alla luce che proviene dalla sottostante fotosfera. L'intensa colorazione rossastra è dovuta agli atomi di idrogeno, che alle basse pressioni della cromosfera emettono radiazioni di tale colore. Ha uno spessore irregolare (in media di circa 10000 km) ed è interessata da grandiosi fenomeni di turbolenza, le protuberanze e i brillamenti. La temperatura media si aggira intorno ai 10000 °K.
- La corona è costituita da gas fortemente ionizzati, distribuiti in modo irregolare. È la parte più esterna dell'atmosfera solare e diventa via via più rarefatta man mano che ci si allontana dalla superficie del Sole. Non ha un limite definito e si estende per decine di milioni di chilometri. Ha una temperatura cinetica elevatissima, che supera il milione di gradi kelvin. Lungo la frangia esterna della corona, grazie alle alte temperature, le particelle dei gas ionizzati acquistano velocità sufficienti per sfuggire all'attrazione gravitazionale del Sole. Questo flusso di particelle ionizzate, che sfuggono dalla corona in tutte le direzioni dello spazio, prende il nome di vento solare e si diffonde in tutto il Sistema Solare. Le particelle che costituiscono il vento solare si muovono a velocità elevata e arrivano a investire anche

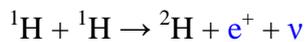
la Terra, che ne rimane difesa grazie alla presenza del campo magnetico terrestre. In prossimità della Terra il vento solare ha una velocità di 400 km/s e una densità di circa 10 particelle/cm<sup>3</sup>.

### Le reazioni termonucleari: il ciclo protone-protone

Secondo i modelli teorici, elaborati tenendo conto delle condizioni di temperatura e pressione esistenti all'interno del nocciolo, le reazioni di fusione avvengono con modalità diverse nelle stelle di grande massa e in quelle di piccola massa, anche se il risultato è sempre lo stesso: si consuma l'idrogeno presente nel nocciolo e si producono nuclei di elio. Nelle stelle di massa inferiore a 1,5 masse solari, la temperatura del nocciolo non supera i 15 milioni di gradi kelvin e in queste condizioni la produzione di elio avviene mediante un processo, detto ciclo protone-protone, mentre nelle stelle con massa maggiore (specialmente quelle delle classi spettrali O, B, A), la temperatura del nocciolo supera i 20 milioni di gradi kelvin e prevale un processo, denominato ciclo carbonio-azoto-ossigeno, che però non tratteremo. Andiamo ora a guardare da vicino in cosa consiste il ciclo protone-protone.

Nel ciclo protone-protone è possibile individuare una via principale e diversi processi collaterali, meno importanti dal punto di vista quantitativo. Il processo principale, per comodità, può essere suddiviso in due fasi.

**Prima fase:** fusione di due protoni (cioè due nuclei di idrogeno <sup>1</sup>H) con produzione di deuterio (idrogeno <sup>2</sup>H, che possiede un protone e un neutrone nel nucleo). Questa fusione libera energia e comporta la trasformazione di un protone in un neutrone, mediante l'espulsione di un elettrone positivo (e<sup>+</sup>) e un neutrino (ν). Vengono prodotte anche radiazioni elettromagnetiche e fotoni.

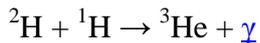


Questo primo passaggio è estremamente lento, perché è un'interazione debole che converte un protone in un neutrone. Questo è il collo di bottiglia di tutta la catena e il protone deve aspettare circa 10<sup>9</sup> anni prima di fondersi in deuterio.

Il neutrino è l'unica particella prodotta dalle reazioni termonucleari, che riesce a raggiungere la superficie solare, percorrendo una distanza di circa 640.000 Km, e a sfuggire nello spazio. Queste particelle di massa nulla, che viaggiano alla velocità della luce, reagiscono così poco con le altre, che su 100 miliardi di particelle generate nel nucleo solare, solo una viene frenata o deviata durante il percorso fino alla superficie del sole. I neutrini ci permettono quindi di "vedere" l'interno del sole. Circa il 3% dell'energia totale irradiata dal sole viene emessa sotto forma di neutrini. Sulla superficie terrestre, il flusso dei neutrini prodotto dal sole è dell'ordine di 10<sup>11</sup> per cm<sup>2</sup> per secondo. Purtroppo il fatto che i neutrini riescano così facilmente a sfuggire dal Sole significa anche che è molto difficile riuscire a catturarli. Nel 1968 è però entrato in funzione una gigantesca trappola per neutrini, collocata in una caverna molto al di sotto della superficie terrestre: Home-Stake a Lead, nel South Dakota (USA). Questa trappola è stata riempita con un milione di galloni (pari a circa 378.000 litri) di tetracloroetilene (C<sub>2</sub>Cl<sub>4</sub>), un comune solvente. I primi risultati lasciarono alquanto perplessi gli astronomi e gli astrofisici, poiché da essi risultava un valore molto basso per la velocità di flusso dei neutrini; essa risultava infatti pari a meno della metà del valore che si ottiene dai calcoli teorici fissando certi valori "standard" per le grandezze usate nella costruzione di modelli teorici dell'interno del Sole. L'ipotesi dell'esistenza dei neutrini fu formulata per la prima volta nel 1931, quando si notò che nel decadimento radioattivo di alcuni nuclei sembravano sparire delle

piccole quantità di massa. Wolfgang Pauli suggerì l'idea che questa massa fosse portata via in forma di energia da particelle di massa nulla, per le quali Enrico Fermi propose poi il nome di "neutrini".

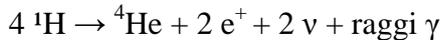
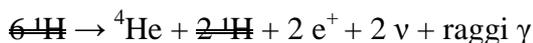
Tornando alla nostra reazione, il deuterio si fonde, a sua volta, con un altro protone, formando un nucleo di elio "leggero" ( $^3\text{He}$ ), contenente due protoni e un neutrone. Anche in questa fase viene liberata energia, sempre sotto forma di raggi  $\gamma$ .



**Seconda fase:** i nuclei di elio "leggero" vengono trasformati in nuclei di elio  $^4\text{He}$ . La trasformazione può avvenire con modalità diverse. Nella maggior parte dei casi (85%), due nuclei di  $^3\text{He}$  si uniscono direttamente, producendo un nucleo di  $^4\text{He}$  (formato da due protoni e due neutroni). Questa reazione produce anche 2 protoni, che possono essere utilizzati per un nuovo ciclo.



In totale, dunque, 6 protoni sono stati immessi nel ciclo e 2 sono stati restituiti alla fine, insieme al nucleo di elio. Il bilancio complessivo del ciclo è:



Confrontando la massa di  $^4\text{He}$  finale con le masse dei quattro protoni si ottiene che lo 0.7% della massa originaria è persa. Questa massa è convertita in energia, sotto forma di raggi  $\gamma$  e di neutrini rilasciati durante le reazioni individuali, secondo la reazione  $E = \Delta m \cdot c^2$ . Solo l'energia rilasciata sotto forma di raggi  $\gamma$  può interagire con gli elettroni e i protoni e scaldare l'interno del Sole. Questo riscaldamento fa sì che il Sole non collassi sotto il suo peso.

### L'attività del Sole

La superficie solare è tutt'altro che tranquilla: movimenti, variazioni locali e improvvise di luminosità e temperatura interessano in modo anche spettacolare gli strati gassosi visibili. Questi fenomeni forniscono molte informazioni sull'interno del Sole e influenzano in vario modo il nostro pianeta. L'intensità di tali eventi non è costante nel tempo: periodi tranquilli, detti di Sole quieto, si alternano con periodi di attività solare, caratterizzati da perturbazioni intense e violente. In realtà anche nei periodi quieti il Sole manifesta una certa attività, sia pur in forma ridotta.

Le più evidenti e conosciute manifestazioni dell'attività solare sono le macchie solari, zone scure e fredde che appaiono nella fotosfera con una certa periodicità. Sono visibili con un modesto cannocchiale o a occhio nudo, attraverso un filtro abbastanza scuro. Le macchie sono aree molto vaste e ci appaiono nere solo perché in queste zone la temperatura scende a circa 4000 °K e si ha, quindi, una minore emissione di calore, rispetto alle aree circostanti. Se però potessimo isolarle sembrerebbero anch'esse intensamente luminose. Ciascuna macchia è formata da una zona centrale più scura e depressa (profonda qualche centinaio di chilometri) e da una zona circostante di penombra, grigia e striata. Le macchie si presentano di solito in gruppi o in coppie; sono presenti solo nelle zone di media latitudine e in breve tempo si spostano verso l'equatore, dove si esauriscono. In genere durano pochi giorni, ma alcune possono essere visibili anche per alcuni mesi.

Quando un gruppo di macchie si esaurisce, viene sostituito da un altro, che nel frattempo ha cominciato a svilupparsi.

Il numero delle macchie non è costante nel tempo e varia da un minimo a un massimo con una periodicità caratteristica. Dal 1750 a oggi, l'intervallo medio tra due massimi successivi (ciclo solare) è stato di circa 11,2 anni, con oscillazioni tra gli 8 e i 17 anni. Il numero delle macchie può raggiungere anche il centinaio nei periodi di massima attività, per ridursi a una decina durante i minimi.

A ogni macchia è associato un intenso campo magnetico locale. In ogni coppia una macchia ha polarità opposta rispetto a quella vicina. Il campo magnetico del Sole è molto irregolare e debole e nel tempo variano sia la sua forma che la sua intensità. Si ritiene che le macchie siano dovute all'interazione tra il campo magnetico solare e le masse di gas in modo turbolento nello strato esterno del Sole, ma non è ancora stata elaborata una teoria che spieghi in modo efficace tali reazioni.

Le macchie solari sono in genere associate a zone molto attive e turbolente della fotosfera. In queste zone attive si possono trovare:

- le facole, zone di luminosità elevata rispetto al resto della fotosfera. Compaiono in prossimità delle macchie e durano più a lungo rispetto a esse;
- le protuberanze, enormi getti di materiale incandescente che possono raggiungere altezze fino a 400000 km; formano archi giganteschi lunghi anche 100000-200000 km, che ricadendo seguono le linee di forza di un campo magnetico. Si elevano dalla superficie solare, attraversando la cromosfera fino alla corona solare;
- le spicole, lingue di idrogeno incandescente, che si sfrangono dalla cromosfera, si estendono verso l'alto e penetrano nella corona, quasi come alberi che s'innalzano nell'atmosfera solare. Potrebbero essere dovute a una propagazione del moto turbolento dei granuli della fotosfera;
- i brillamenti, gli eventi più esplosivi associati alle macchie solari, che appaiono come un improvviso intensificarsi della luminosità della fotosfera in corrispondenza di un raggruppamento di macchie solari. Durante un brillamento vengono liberate enormi quantità di energia, la maggior parte sotto forma di radiazioni ultraviolette, onde radio e raggi x. L'emissione di energia durante un brillamento ha ripercussioni non solo sullo stato fisico-chimico dello spazio interplanetario e sull'alta atmosfera terrestre, ma può essere molto pericolosa per gli equipaggi delle missioni spaziali.

Alcuni fenomeni terrestri sono collegati direttamente con l'attività solare. Gli esempi più significativi sono le tempeste magnetiche e le aurore polari.

Le tempeste magnetiche sono alterazioni del campo magnetico terrestre, causate dalle particelle cariche del vento solare. Le tempeste magnetiche si verificano in seguito ai brillamenti e sono collegate con la periodicità delle macchie solari.

Le aurore polari sono conseguenze spettacolari dell'interazione tra particelle solari e gas presenti nelle regioni alte della nostra atmosfera. L'arrivo dal Sole di particelle cariche, in seguito ai brillamenti, provoca la ionizzazione degli atomi nella zona più esterna dell'atmosfera terrestre e l'emissione di una luce tenue e colorata. Il fenomeno si osserva solo nelle zone polari, dove i corpuscoli solari, a causa della forma del campo magnetico terrestre, vengono convogliati e riescono a penetrare l'atmosfera.

## **IL CAMPO MAGNETICO TERRESTRE**

Fin dal XVII secolo è noto che la Terra si comporta come un enorme magnete. Infatti, se si posiziona, in un punto qualunque della superficie terrestre un ago magnetico libero di ruotare su un

piano orizzontale, si nota che esso si orienta con il Nord approssimativamente verso il nord geografico (e Sud magnetico). Ciò dimostra l'esistenza di un campo magnetico terrestre. Esso può essere rappresentato immaginando che al centro della terra si trovi una sbarra magnetica dotata di due poli ed inclinata, rispetto all'asse terrestre, di circa  $11,5^\circ$ . Il polo Nord ed il polo Sud magnetici non coincidono quindi con i poli geografici, ed anzi il polo Nord magnetico si trova in prossimità del polo Sud geografico e viceversa. Le linee di forza del campo escono dal polo Nord per poi chiudersi nel polo Sud. In realtà i poli magnetici non sono diametralmente opposti, come quelli geografici, poiché la loro congiungente non passa per il centro della Terra, ma a circa 1200 Km da esso. Inoltre essi non sono fissi; non possono quindi essere indicati con due punti geometrici veri e propri, ma sono localizzati entro zone di estensione variabile che cambiano nel tempo.

Le cause del magnetismo terrestre non sono ancora del tutto chiare. Fino a qualche tempo fa si pensava che esso fosse dovuto alla presenza del nucleo di sostanze ferromagnetiche, quali il ferro, il nichel ed il cobalto, ma l'ipotesi è risultata inesatta dato che al centro della Terra le temperature raggiungono valori molto elevati ed è dimostrato sperimentalmente che la magnetizzazione di qualsiasi sostanza scompare al di sopra del punto di Curie, diverso da materiale a materiale, ma sempre molto più bassa di quella che si ritiene sia la temperatura della parte più interna della Terra. Più attendibile è, invece, l'ipotesi che giustifica l'esistenza del campo geomagnetico con la presenza di correnti elettriche macroscopiche all'interno della Terra.

Siccome l'asse magnetico e quello geografico non coincidono perfettamente, l'ago magnetico non indica l'esatta posizione del Nord geografico, ma viene deviato. L'angolo, sul piano orizzontale, tra la direzione dell'ago e il meridiano passante per il luogo, è detto declinazione magnetica. Il suo valore varia da luogo a luogo e, per la stessa località, muta nel tempo. La declinazione può essere verso est (e quindi è detta orientale o positiva), o verso ovest (e quindi è detta occidentale o negativa) rispetto al meridiano geografico; è nulla per tutti i punti situati sul meridiano geografico passante per i poli magnetici.

Se in una bussola l'ago magnetico, che è appoggiato a un solo punto di sostegno, è libero di muoversi sia in orizzontale sia in verticale, esso non si dispone su di un piano perfettamente orizzontale: nell'emisfero boreale la punta che indica il nord tende verso il basso, nell'emisfero australe, invece, tende verso il basso la punta che si orienta verso il polo sud. Questo accade perché l'ago calamitato assume posizioni sempre parallele alle linee di forza del campo. L'angolo compreso tra il piano d'inclinazione dell'ago ed il piano orizzontale è detto inclinazione magnetica. Essa varia da  $0^\circ$  a  $90^\circ$ , a mano a mano che ci si sposta dall'equatore magnetico ai poli magnetici. Declinazione e inclinazione sono utili non solo per l'orientamento, ma anche per definire precisamente la direzione del campo geomagnetico.

Grazie ad uno strumento particolarmente sensibile, il magnetometro, è possibile misurare l'intensità, cioè la forza esercitata punto per punto sulla superficie terrestre dal campo magnetico e la sua direzione.

Con i dati ricavati si possono costruire carte in cui vengono collegati tutti i luoghi che hanno la stessa declinazione magnetica (carta delle isogone, infatti il termine "isogono" viene dal greco isos = uguale e gonios = angolo) e carte che hanno la stessa inclinazione magnetica (carta delle isocline, infatti il termine isogono viene dal greco isos = uguale e klino= inclinare).

Il campo magnetico terrestre si estende anche al di sopra della superficie terrestre, con un'intensità che diminuisce con l'aumentare della distanza dal pianeta. La regione di spazio che circonda la

Terra in cui si risente l'azione del campo geomagnetico è detta Magnetosfera e costituisce una specie di scudo protettivo contro le radiazioni cosmiche.

Il campo magnetico terrestre non è costante e stabile, ma presenta variazioni della declinazione e dell'inclinazione magnetica diurna ed annuali, che vengono dette variazioni a breve periodo e dipendono essenzialmente dal moto di rivoluzione della Terra intorno al Sole, ed altre che hanno una periodicità regolare. Attualmente l'intensità del campo magnetico dipolare si sta riducendo: dal 1830 a oggi è diminuita del 5%. Inoltre l'asse magnetico ha subito negli ultimi 150 anni uno spostamento evidente verso Ovest, pur non mutando latitudine. Le variazioni più importanti sono sicuramente le inversioni del campo magnetico scoperte attraverso i minerali e le rocce, cioè studiando ciò che comunemente viene definito magnetismo fossile. Con periodicità irregolare il campo magnetico inverte le sue polarità. La causa di ciò non è ancora chiara. Durante il periodo di tale inversione il campo magnetico terrestre è quasi nullo e la Terra perde una gran parte dello scudo magnetico che la protegge dai raggi cosmici, che sono dannosi per gli esseri viventi.

## PROPRIETÀ MAGNETICHE DELLA MATERIA

Alcune sostanze, come la **magnetite**, hanno la proprietà di attrarre la limatura di ferro e di attrarsi a vicenda. Questa caratteristica era già nota agli antichi Greci che, nei dintorni di Magnesia, nell'Asia Minore, scoprirono un minerale che aveva queste capacità attrattive, e lo chiamarono *Magnes lithos* (pietra di Magnesia), oggi nota come magnetite, da cui deriva il termine di **magnete**, che designa tutti i minerali dotati di queste capacità.

La magnetite è un magnete naturale, ma esistono anche delle sostanze, come il ferro e le sue leghe (acciai), il cobalto e il nichel, che, messe a contatto o nelle vicinanze di un magnete, ne acquistano le proprietà attrattive caratteristiche: si dice che vengono **magnetizzati**.

Tutte queste **sostanze, che sono fortemente attratte da un magnete, sono dette ferromagnetiche**.

La magnetizzazione di una sostanza ferromagnetica può essere permanente o temporanea. La **magnetizzazione permanente** si verifica per esempio nell'acciaio che, in presenza di un magnete, acquista una magnetizzazione che permane anche quando il magnete che l'ha provocata viene allontanato (il materiale, cioè, diventa a sua volta un magnete). La **magnetizzazione temporanea**, riscontrata per esempio nel ferro dolce, permane invece fintanto che è presente il magnete che l'ha provocata.

Accanto alle sostanze ferromagnetiche, ve ne sono altre che sono poco sensibili alle forze esercitate su di esse da un magnete, e che in base al loro comportamento sono distinte in altre due categorie: diamagnetiche e paramagnetiche.

Sono **diamagnetiche quelle sostanze che**, come l'acqua, il piombo, la grafite e il quarzo, **vengono debolmente respinte** da un magnete; sono **paramagnetiche le sostanze**, come l'alluminio e il sodio, che vengono debolmente **attratte da un magnete**.

Il grado di magnetizzazione di una sostanza viene espresso dalla **permeabilità magnetica relativa** ( $\mu_r$ ). Nelle sostanze ferromagnetiche i valori della permeabilità magnetica possono raggiungere l'ordine di grandezza delle centinaia di migliaia, mentre nelle sostanze diamagnetiche e in quelle paramagnetiche la permeabilità è molto vicina all'unità: leggermente superiore per le sostanze paramagnetiche, più bassa per quelle diamagnetiche.

### I poli magnetici

La **calamita**, termine con il quale si indicano in linguaggio comune i magneti permanenti, è una varietà della magnetite. Le proprietà attrattive della calamita sono concentrate alle sue estremità, mentre nella zona centrale una calamita è neutra. In genere una calamita è sagomata a ferro di

cavallo o, più comunemente, a barretta: le sue estremità vengono dette **poli magnetici**. I poli magnetici di una calamita attirano la limatura di ferro o piccoli pezzetti di ferro posti nelle sue vicinanze. Lasciata libera di ruotare, una calamita a forma di barretta (o di ago) si dispone naturalmente con una delle sue estremità (e sempre la stessa) in una direzione che individua approssimativamente il polo Nord geografico della Terra (questo fenomeno è alla base dell'invenzione della **bussola**): perciò il polo magnetico che punta verso il Nord geografico viene chiamato **polo nord** e l'altro polo **sud**.

Due poli magnetici della stessa natura si respingono, mentre due poli di natura opposta si attraggono: così, avvicinando due calamite libere di ruotare, esse si disporranno in modo che il polo nord dell'una si avvicini al polo sud dell'altra. Se avviciniamo tra loro i poli nord (o sud) di due calamite, questi tenderanno a respingersi.

Nei magneti, a differenza di quanto accade per le cariche elettriche, non esistono poli isolati. Questo significa che **un magnete è sempre composto di un polo nord e di un polo sud**. Se proviamo a tagliare un magnete al centro, sperando di dividere tra loro i due poli, atterremo soltanto un magnete più piccolo, ma alle due estremità ci saranno sempre un polo nord e un polo sud. Anche riducendo il magnete a dimensioni microscopiche si ottengono sempre due poli, o **dipolo**: è impossibile ottenere un polo magnetico isolato, o un monopolo.

## IL CAMPO MAGNETICO

Se, avvicinando due magneti, questi si attraggono o si respingono a seconda dell'orientamento dei rispettivi poli, significa che esercitano l'uno sull'altro una forza a distanza. Come per i fenomeni elettrici e per le forze gravitazionali, risulta utile descrivere le interazioni magnetiche utilizzando il concetto di campo.

Si dice che un magnete esercita attorno a sé un campo magnetico, oppure che un **campo magnetico è la regione dello spazio in cui sono sensibili le forze di attrazione e repulsione esercitate da un magnete** o da un insieme di magneti. Il campo magnetico è un campo di forze, quindi, analogamente al campo elettrico e al campo gravitazionale, è un campo vettoriale.

Direzione e verso del campo magnetico vengono descritti dalle **linee di forza** del campo, che rappresenta, in ogni punto dello spazio, la direzione lungo la quale si disporrebbe un magnetico (usato come magnete di prova per studiare il campo) posto in quel punto. Come per gli altri campi vettoriali, le linee di forza del campo magnetico sono tangenti alla direzione del campo in ogni punto e sono tanto più fitte quanto più elevata è l'intensità del campo.

Le linee di forza del campo magnetico prodotto da un magnete sono visualizzabili con un'esperienza molto semplice. Un cartoncino ricoperto di limatura di ferro viene appoggiato sopra un magnete; dando delle leggere scosse al cartoncino, la limatura di ferro si magnetizza e ogni piccolo aghetto che la compone si dispone lungo il campo magnetico, componendo il disegno della proiezione sul piano delle linee di forza del campo. Nel caso di una sbarra magnetica le linee di forza sono linee chiuse che escono dal polo nord ed entrano nel polo sud; il verso va quindi dal polo nord al polo sud.

## LEGAME TRA FORZE ELETTRICHE E FORZE MAGNETICHE

Nel 1820 il fisico danese Hans Christian Oersted (1777-1851) fece una delle scoperte più importanti della storia della fisica, a quanto pare in modo del tutto inatteso: osservò che esisteva un **legame tra magnetismo ed elettricità**, ponendo le basi di quel ramo della fisica noto con il nome di **elettromagnetismo**. Avendo inviato una corrente elettrica lungo un filo di rame collegato ai due poli di una pila, Oersted osservò che l'ago di una bussola posta nelle vicinanze dell'apparecchiatura, inizialmente diretto parallelamente al filo in direzione Nord-Sud, subiva una rotazione di  $90^\circ$  e si

disponeva perpendicolarmente al filo. Invertendo il verso delle corrente, l'ago ruotava di  $180^\circ$ , invertendo la posizione dei suoi poli ma restando perpendicolare al filo percorso da corrente. La corretta interpretazione di Oersted fu che un filo elettrico percorso da corrente genera attorno a sé un campo magnetico.

Più in generale, l'esperienza di Oersted dimostra che **una corrente elettrica genera un campo magnetico**. Prima di questo esperimento si era tentato di trovare un legame tra le cariche elettriche e i magneti, ma senza risultato, poiché di fatto un campo magnetico non ha alcun effetto su una carica elettrica in stato di quiete, ma soltanto su una carica in movimento. Infatti solo le **cariche elettriche in moto producono un campo magnetico**.

### Le linee di forza di un campo magnetico prodotto da un filo percorso da corrente

**Le linee di forza del campo magnetico generato da un filo percorso da corrente sono perpendicolari alla corrente in ogni punto:** ciò significa che sono rappresentate da cerchi concentrici attorno al filo. Il verso delle linee di forza (la direzione del polo nord del magnetico di prova) è dato dalla regola della mano de-stra: afferrando il filo con la mano destra e puntando il pollice in direzione della corrente, le dita della mano indicano il verso delle linee di forza del campo magnetico generato dal filo. Le linee di forza inoltre sono tanto più fitte quanto più è intensa la corrente che passa nel filo e quanto minore è la distanza dal filo stesso.

Nel caso in cui la corrente percorra un filo avvolto a spirale anziché un filo rettilineo, le linee di forza del campo sono ancora perpendicolari al filo in ogni punto e il verso è quello di una vite destrorsa che percorre il filo nel senso della corrente. **Un filo percorso da corrente avvolto a spirali ravvicinate costituisce un solenoide**. Un solenoide percorso da corrente produce anch'esso, naturalmente, un campo magnetico, prodotto dalla somma dei campi magnetici di ciascuna spirale del solenoide. All'interno del solenoide le linee di forza del campo magnetico sono parallele, ovvero il campo è uniforme. Il campo magnetico prodotto da un solenoide percorso da corrente può perciò essere assimilato a quello prodotto da una sbarretta magnetica, i cui poli sono posti agli estremi del solenoide e dipendono dal verso della corrente.

L'intensità del campo magnetico prodotto da un solenoide può essere notevolmente aumentata applicando all'interno delle spire del solenoide una sbarra di ferro o di un altro materiale ferromagnetico: il solenoide magnetizza il ferro e il campo magnetico prodotto dal solenoide si somma a quello prodotto dal magnete artificiale. Un sistema di questo tipo viene chiamato elettromagnete. Gli elettromagneti sono molto usati nelle applicazioni tecnologiche: la forza di attrazione che possono esercitare dipende dal numero di avvolgimenti e dall'intensità della corrente che circola nelle spire e può raggiungere valori estremamente elevati. Piccoli elettromagneti si trovano per esempio nei campanelli e negli altoparlanti, mentre grossi elettromagneti sospesi a gru permettono di sollevare grandi quantità di materiali ferrosi negli impianti di trattamento dei metalli.

### Forza tra fili percorsi da corrente

Nel 1831 Michael Faraday scoprì che un filo percorso da corrente, immerso in un campo magnetico (per esempio, posto tra i poli di una calamita), subisce una forza la cui direzione è perpendicolare sia al campo magnetico, sia alla corrente che attraversa il filo.

Non solo quindi un filo percorso da corrente esercita una forza su un magnete, generando un campo magnetico, ma vale anche il viceversa, ovvero **un magnete esercita una forza su un filo percorso da corrente**. Un campo magnetico genera dunque una forza che non si risente soltanto su un magnete, ma anche su un conduttore percorso da corrente. Ma poiché Oersted dimostrò che un conduttore percorso da corrente genera un campo magnetico, Ampère ne dedusse che due fili percorsi da corrente devono esercitare una forza l'uno sull'altro, ovvero attrarsi o respingersi a

seconda del verso reciproco delle rispettive correnti. E infatti **due conduttori rettilinei percorsi da corrente tendono ad attrarsi se sono percorsi da correnti che viaggiano nello stesso senso e tendono a respingersi se le due correnti hanno versi opposti.**

Sull'attrazione tra due fili percorsi da corrente è basata la definizione dell'unità di misura della corrente elettrica, l'**ampere**: l'ampere infatti è definito come la corrente che, percorrendo due conduttori rettilinei paralleli, di lunghezza infinita, posti nel vuoto a una distanza di 1 m l'uno dall'altro, produce fra di essi una forza di  $2 \cdot 10^{-7}$  newton per ogni metro di lunghezza.

Poiché la materia è costituita di particelle elettricamente cariche in movimento, il legame tra elettricità e magnetismo scoperto da Oersted può venirci in aiuto per spiegare il motivo per cui differenti sostanze hanno un differente comportamento rispetto ai fenomeni magnetici: la spiegazione risiede nel comportamento degli atomi (o delle molecole) quando vengono sottoposti a un campo magnetico.

### Spiegazione atomica del magnetismo

Per spiegare gli effetti di magnetizzazione sulle differenti sostanze, e di conseguenza la differente permeabilità magnetica relativa delle diverse sostanze, occorre spiegare cosa accade a livello microscopico quando gli atomi (o le molecole) di una sostanza sono sottoposti a un campo magnetico esterno. **I possibili effetti di un campo magnetico esterno su una sostanza sono due: la distorsione del moto degli elettroni e l'orientamento degli atomi** (o delle molecole) nella direzione del campo esterno.

**Nelle sostanze diamagnetiche**, che vengono debolmente respinte da un campo magnetico, **prevale l'effetto di distorsione del moto degli elettroni**: quando applichiamo un campo magnetico esterno a una sostanza diamagnetica, gli elettroni in moto negli atomi (o nelle molecole) della sostanza subiscono una forza, poiché un campo magnetico esercita una forza su una carica in movimento. Il risultato di questa forza è una magnetizzazione degli elettroni, che – si può dimostrare – è opposta a quella del campo magnetico applicato. Il diamagnetismo è una proprietà intrinseca di ogni atomo e molecola; quando in una sostanza ferromagnetica o paramagnetica prevale un comportamento opposto è perché prevale un effetto diverso e più forte, che produce l'attrazione magnetica, ma il diamagnetismo è ancora presente.

**Nelle sostanze paramagnetiche**, debolmente attratte, **prevale l'effetto di orientamento degli elettroni**: gli atomi (o le molecole) delle sostanze paramagnetiche, in presenza di un campo magnetico esterno, tendono a orientarsi tutti lungo il campo esterno, dando luogo così a una leggera magnetizzazione addizionale. Il paramagnetismo aumenta al diminuire della temperatura e dà luogo a fenomeni anche abbastanza intensi a temperature prossime allo zero assoluto.

**Le sostanze ferromagnetiche**, fortemente attratte da un campo magnetico esterno, **presentano a livello microscopico una magnetizzazione permanente**, ovvero una naturale tendenza a orientare tutti i loro atomi (o le loro molecole) nella stessa direzione. Inoltre, la magnetizzazione delle sostanze ferromagnetiche dipende fortemente dall'intensità del campo magnetico applicato e dalla temperatura: per temperature superiori a un certo valore il ferromagnetismo scompare e la sostanza diventa paramagnetica.

Un fisico francese, Pierre Weiss (1865-1940), postulò l'esistenza nelle sostanze ferromagnetiche di minuscole zone, detto **domini di Weiss**, **all'interno delle quali gli atomi, che possono essere considerati dei piccoli magneti, si allineano in modo da rafforzare le loro proprietà.** Queste regioni sono magnetizzate anche in assenza di campo esterno. In presenza di un campo magnetico esterno i domini subiscono delle variazioni che dipendono dall'intensità del campo applicato e che portano alla magnetizzazione del materiale: possono deformarsi, e dunque quello allineato con il campo esterno prende il sopravvento sugli altri, o, per campi più intensi, possono orientarsi tutti nella direzione del campo, rafforzando la loro magnetizzazione.

## INTENSITÀ DEL CAMPO MAGNETICO

Per misurare l'**intensità di un campo** magnetico si usa una "corrente di prova", ovvero un filo percorso da corrente. A questo scopo si considera un tratto di filo di lunghezza  $l$ , percorso da una corrente  $I$ , posto tra i poli di una calamita, ovvero immerso in un campo magnetico.

Come dimostrato da Ampère, **il filo subisce una forza, la cui direzione e verso sono ricavabili mediante la regola della mano sinistra**: con l'indice rivolto nella direzione del campo e il medio perpendicolare all'indice, nella direzione della corrente, la direzione della forza è data dal pollice, perpendicolare a entrambi.

Se si misura la forza  $F$  con un dinamometro, questa risulta proporzionale alla lunghezza del filo  $l$  e all'intensità della corrente  $I$ :

$$F = B \cdot l \cdot I$$

dove la costante di proporzionalità  $B$  rappresenta l'intensità del vettore campo magnetico.

Si definisce quindi **vettore campo magnetico  $B$** , detto più propriamente **vettore induzione magnetica**, quel vettore che ha come direzione e verso quelli delle linee di forza del campo magnetico e intensità data dalla forza esercitata su un conduttore rettilineo per unità di lunghezza e per unità di corrente elettrica.

**L'unità di misura dell'intensità del campo magnetico nel Sistema Internazionale è il tesla** (simbolo T). Si dice che un campo magnetico ha intensità di 1 tesla quando esercita una forza di 1 newton su un filo conduttore della lunghezza di 1 m percorso da una corrente di 1 ampere:

$$1 \text{ T} = \frac{1 \text{ N}}{1 \text{ m}} 1 \text{ A}$$

La forza esercitata da un campo magnetico su un filo percorso di corrente è sfruttata nei motori elettrici per trasformare energia elettrica in energia meccanica.

### Intensità del campo magnetico generato da un filo percorso da corrente

**L'intensità del campo magnetico generato da un filo rettilineo** percorso da una corrente di intensità  $I$  è **inversamente proporzionale alla distanza  $d$  dal conduttore e direttamente proporzionale alla corrente**:

$$B = k \frac{I}{d}$$

Dove la costante di proporzionalità  $k$  si scrive per convenzione  $k = \mu_0 / 2\pi$ , con  $\mu_0$  che rappresenta la permeabilità magnetica nel vuoto e vale  $\mu_0 = 12,56 \cdot 10^{-7} \text{ Tm/A}$ .

### Intensità del campo magnetico generato da una spira percorsa da corrente

**Nel caso di una spira** di raggio  $r$  percorsa da una corrente  $I$ , **il campo magnetico ha intensità direttamente proporzionale alla corrente e inversamente proporzionale al raggio della spira  $r$** :

$$B = k \frac{I}{r}$$

e la costante di proporzionalità  $k$  è ancora quella del caso precedente.

### Intensità del campo generato da un solenoide percorso da corrente

All'interno di un solenoide il campo magnetico è uniforme e si può dimostrare che la sua intensità è direttamente proporzionale al numero di spire  $n$  che compongono il solenoide, all'intensità di corrente  $I$  che percorre il solenoide e inversamente proporzionale alla lunghezza  $l$  del solenoide:

$$B = \mu \frac{n I}{l}$$

In questo caso la costante di proporzionalità dipende dal mezzo posto all'interno del solenoide; se al suo interno c'è aria (che per comodità supporremo avere una permeabilità magnetica paragonabile a quella del vuoto), la costante di proporzionalità sarà semplicemente  $\mu = \mu_0$ . Se all'interno del solenoide viene posto un mezzo materiale con permeabilità magnetica relativa pari a  $\mu_r$ , la costante diventa  $\mu = \mu_0 \mu_r$  e il campo tanto più intenso quanto più alta è la permeabilità magnetica  $\mu_r$  del mezzo.

### LA FORZA DI LORENTZ

Se un campo magnetico esercita una forza su un conduttore percorso da corrente, è lecito pensare che ogni particella carica che si muove in un campo magnetico subisce una forza, poiché la corrente è costituita da cariche in movimento. Questa forza è la **forza di Lorentz**, così detta dal nome del fisico olandese Hendrik Anton Lorentz (1853-1928), premio nobel per la fisica nel 1902.

Per **calcolare l'intensità della forza di Lorentz** partiamo dalla forza esercitata su un tratto di filo di lunghezza  $l$  percorso da una corrente  $I$ :

$$F = B \cdot I \cdot l$$

Una particella con carica  $q$  che si muove in quel tratto di filo produce una corrente data dalla sua intensità di carica nell'unità di tempo, quindi:

$$I = \frac{q}{t}$$

Se la particella si muove con velocità uniforme  $v$ , percorre un tratto  $l$  in un tempo  $t$  e la corrente si può scrivere:

$$I = \frac{qv}{l}$$

così l'intensità della forza di Lorentz diventa:

$$F = qvB$$

**La direzione della forza di Lorentz è perpendicolare alla velocità della particella e perpendicolare al campo magnetico;** il suo verso è quello del pollice nella regola della mano sinistra (come per la forza esercitata su un filo percorso da corrente), se la carica è positiva (il verso convenzionale della corrente infatti è quello delle cariche positive), ed è quello opposto se la carica è negativa.

Essendo sempre perpendicolare alla direzione della particella carica, la forza di Lorentz funge da forza centripeta per una particella di velocità perpendicolare alla direzione del campo magnetico e costringe la particella a curvare la sua traiettoria lungo un percorso circolare, il cui raggio  $r$  si può ricavare uguagliando la forza di Lorentz alla forza centripeta:

$$qvB = \frac{mv^2}{r}$$

**Questo effetto è sfruttato negli acceleratori di particelle ad anello**, che, attraverso l'uso di campi magnetici, costringono le particelle cariche a rimanere confinate su traiettorie circolari. Conoscendo l'intensità dei campi magnetici applicati, e misurando la velocità e il raggio della traiettoria della particella, la formula data sopra può essere utilizzata per determinare la massa di particelle cariche sconosciute.

## PARADISO

Ponendo nuovamente l'attenzione sull'unico astro del sistema solare, non si può fare a meno di pensare al posto occupato dal Sole, durante i secoli, nelle diverse rappresentazioni dell'Universo: da un posto periferico nel sistema geocentrico, ad un posto di primo piano in quello eliocentrico. Esso trova inoltre una collocazione importante anche nel quarto cielo del Paradiso dantesco, dove si trovano gli spiriti sapienti.

Ma analizziamo più in dettaglio il canto dedicato al più umile di tali spiriti: san Francesco.

### Canto XI

Sintesi del canto:

Il canto inizia con un severo rimprovero agli uomini che si affannano dietro molteplici occupazioni per interessi limitati e non per amore del bene. Studio del diritto e della medicina, sacerdozio e governo, affari e inganni, passioni terrene e ozio sono tutti messi sullo stesso piano come modi dello sviamento dell'umanità.

Ancora una volta la gloriosa ruota paradisiaca si ferma e Tommaso d'Aquino elogia l'ordine francescano; ricorda che la Provvidenza, che regge le sorti del mondo, per il bene della Chiesa e dell'umanità fece sorgere due uomini che la guidassero. Uno ebbe l'amore ch'è proprio dei Serafini, l'altro la sapienza dei Cherubini. Parlare di uno sarà come parlare dell'altro, perchè i loro differenti cammini avevano la stessa meta. E Tommaso, per parlare di uno dei due, evoca un luogo d'Italia, l'Umbria, tra il Tupino e il Chiascio, tra Gubbio, Perugia, Gualdo Tadino e Nocera: luoghi evocati non solo nelle loro caratteristiche geografiche ma anche nella trama degli eventi storici.

Nel luogo in cui la ripidità del monte Subasio s'addolcisce, sorse un sole che, come l'astro che dà la vita alle cose, avrebbe illuminato il mondo. Perciò chi vuole parlare con proprietà di quel luogo non lo chiama Assisi, ma Oriente. È l'elogio di san Francesco che Tommaso tesse. Egli ricorda la provocatoria scelta di povertà fatta dal santo nella giovinezza, gli ostacoli affrontati per difenderla, il fascino che quella scelta suscitò sui suoi seguaci. Francesco si presentò al papa per chiedere il riconoscimento ufficiale della propria regola. Innocenzo III l'approvò, e l'approvazione fu in seguito ribadita e resa ufficiale da Onorio III. Francesco si recò in Oriente per sete di martirio e trovando restii alla parola del Vangelo gli uomini cui si rivolgeva tornò in Italia; infine approdò alla Verna, dove ebbe le stimmate. Morendo raccomandò ai suoi frati di esser fedeli alla povertà e per sottolineare la propria fedeltà ad essa volle morire sulla nuda terra e dal grembo della povertà salì al cielo a ricevere il premio della sua vita virtuosa.

L'elogio di san Francesco termina con un aspro rimprovero di Tommaso ai propri confratelli, i domenicani, che si perdono dietro i beni terreni e dimenticano l'esempio dato loro dal fondatore, cos' degno di essere ricordato accanto a san Francesco.

Le ultime parole del discorso di Tommaso servono a chiarire il dubbio di Dante. Tommaso aveva detto che negli ordini monastici ci si nutre bene se non si seguono le cose vane. Il nutrimento di cui parlava Tommaso era il rispetto della regola, il vaneggiare è lo sviarsi dei frati dietro i richiami del mondo.

Analisi critica:

Dante nel cielo del Sole si sofferma a riflettere sulla sua presente condizione tanto diversa da quella dei comuni mortali affannati vanamente nelle cure mondane: ed un'esclamazione gli esce dall'animo ancora partecipe in qualche modo di questi affanni, un'esclamazione calda di zelo etico e ad un tempo di interiore compiacimento. È dapprima una nota di rimprovero e di commiserazione, non priva di certa enfasi retorica nella forma esclamativa, nella "cura de' mortali" di classico conio... e nell'ironia del volo rivolto in basso che preannunzia, invertita, quell'immagine di un volo verso l'alto, immanente nella struttura del paradiso e destinata a rivelarsi dominante nella parte centrale del canto.

Le vane cure dietro cui si perdono le brame dei mortali erano un argomento che stava profondamente infitto nella coscienza di Dante: la soluzione suprema sta nella perfetta conoscenza di Dio alla quale mena la vita contemplativa. Ma nel discorso di san Tommaso il motivo è svolto in forma ben più concreta, in senso più ristretto forse, ma tutto attuale. Il problema si pone a Dante sotto forma della conquista della virtù liberatrice dalle brame terrene, come era stata bandita al mondo dai fondatori di due ordini monastici, i quali avevano rinnovata la coscienza religiosa del secolo XIII. Nel porre san Francesco accanto a San Domenico, Dante interpretava un'idea dominante del suo tempo, vi si riconoscesse l'avverarsi di una profezia preconizzante gli artefici di un rinnovamento spirituale del secolo, o si volgesse questa identificazione a fini puramente celebrativi, o si riflettessero in ambiente più semplice e popolare la comunanza di intenti e ad un tempo la diversa configurazione e anche la rivalità della missione francescana e domenicana. Qui anzi è evidente una ingenua posizione polemica, l'esplicita intenzione di smorzare e superare affidando a un domenicano il compito di recitare le lodi di san Francesco e di deplorare la decadenza del proprio ordine, ponendo le lodi di san Domenico in bocca a san Bonaventura che fu generale dei francescani e ne rimprovera qui gli errori. Alla fine del canto, la deplorazione del domenicano ci riconurrà sulla terra, e ritroveremo realmente una traccia di questa intenzione conciliatrice; ma in questo punto no; qui siamo in cielo e da tutto l'alone di aspettazione, e talvolta anche di opposte speranze, di cui andava circonclusa la copia dei due santi, Dante non trae se non il carattere provvidenziale del loro avvento regalandoci una pagina di filosofia della storia di tale ampiezza di orizzonte da potersi paragonare soltanto con quella racchiusa nel canto di Giustiniano. Queste storie esemplari di santi, come è ormai concordemente riconosciuto, rivestono la forma di un panegirico. La vita di san Francesco è pervasa di una tonalità di serrata eloquenza celebrativa identica a quella del solenne esordio. Sono periodi complessi che talora rompono e travolgono l'unità delle terzine, talora si frangono in misure più brevi e incalzano l'una sull'altra. San Tommaso si rifà dall'alto, con una proposizione d'ordine generale che ci porta di colpo nel mondo delle cose fisse ed eterne, una proposizione solenne e stilisticamente sullo stesso piano delle sentenze d'ampio respiro da cui ama muovere il ragionare dantesco; segue con ampio sviluppo sintattico il decreto divino; poi la simmetria dei due santi mandati sulla terra, fatta di ben soppesate opposizioni. Si aggiunga a tutto ciò lo sviluppo della metafora tradizionale per la quale la chiesa è raffigurata come la sposa di Cristo e si comprenderà come, per mezzo di questa magnifica

eloquenza di tradizione ecclesiastica, Dante ci trasporti realmente in cielo, dove la storia degli uomini è completata da un punto di vista universale.

La lunga e complessa perifrasi con la quale è destinata la patria di san Francesco dalle pendici del Subasio, posto tra il Tupino e il Chiascio appartiene al perfetto stile del panegirico; come altre perifrasi del genere, assolve pure il compito di disporre scenograficamente l'azione destinata a svolgersi sulla terra allargando l'orizzonte, con quel paragone astronomico, sino all'estremo oriente, dove sotto il meridiano di Gerusalemme, appare il Sole dell'equinozio di primavera; quasi presentiamo la simmetrica indicazione della patria di san Domenico, nell'estremo accidente d'Europalà dove il Sole s'attarda nei lunghi tramonti estivi.

Altro tratto del genere sublime è l'interpretazione del nome della patria del santo: non Ascesi, ma Oriente, a parlar propriamente, se si vuol dare alla parola il suo significato "vero", cioè etimologico: un semplice termine tratto dal frasario retorico e grammaticale, ma in questa atmosfera poetica ha il potere di presentare con la consistenza della realtà una creazione fantastica. Il simbolo fatto immagine, preparato come è da quell'insistere su Porta Sole e sulla dolce costa del Subasio che manda calore e luce, riprende più vivo e scoperto quel tema dell'ascesa che già era affiorato nel preludio e si trasforma immediatamente nella figura del santo giovinetto al primo rivelarsi della sua missione, quando citato dal padre dinanzi alla curia episcopale di Assisi perchè rinunciasse all'eredità paterna, non solo accondiscese, ma si spogliò persino dei panni che indossava per dimostrare la sua volontà di conformarsi alla povertà evangelica.

Nelle ultime terzine, infine, Dante condensa propriamente la storia di san Francesco e del suo ordine, su una trama semplicissima : il primo riconoscimento di papa Onorio III, poi, il riconoscimento supremo, le stimmate.