

TRASGRESSIONE:
UNA NOBILE FOLLIA.



INDICE

Titolo

Introduzione

Letteratura Francese

Letteratura Italiana

Letteratura Latina

Filosofia

Storia

Storia dell'arte

Fisica

Geografia

TRASGRESSIONE: UNA NOBILE FOLLIA.

“*Trasgressione*”, “*diversità*”, “*disagio*”, “*devianza*”. Ognuna di queste parole ha un significato particolare. Eppure tutte hanno un comune denominatore: sono l’esatto opposto di conformità.

Nell’immaginario comune, difatti, la trasgressione identifica lo sconfinamento dalle regole, racchiude in sé l’idea, il desiderio di voler divergere, di voler opporsi e di voler andare oltre la “normalità”. Infatti, etimologicamente, “trasgressione” deriva da “*trasgredior*” che significa “*passare oltre, al di là*”. La trasgressione non è di per sé negativa; in molti casi ha una valenza, se non positiva, fisiologica e naturale come parte del comportamento evolutivo di un individuo.

Attualmente, “*rivolta*” e “*rivoluzione*” appaiono vuote parole, e si assiste ad un progressivo tramonto del culto della trasgressione. Dalle ampie spiagge del conformismo alle scogliere della disperazione tutto è sotto controllo; la trasgressione non ha più nessuna attrattiva. Anche perché ormai è tutto lecito in partenza e perché è, già in partenza, autorizzata, spogliata del suo alone di mistero e di scoperta.

Se non è più l’ingresso in una zona proibita, con il suo significato iniziatico di rito di passaggio, la trasgressione perde forza.

Trasgredire significa dunque vivere la propria esistenza ai limiti della follia? No. Forse significa esternare, mettere in pratica un bisogno di autoaffermazione.

Littérature Française

CHARLES BAUDELAIRE

Génie et dérèglement



Charles Baudelaire inaugure la série des « poètes maudits » ; maudits naturellement par la société au conformisme de laquelle, au total manque de sens de laquelle, selon leur perspective morale et artistique, ils s’opposent, dans une révolte dénuée d’espoir, présentée comme témoignage qu’on ne peut pas supprimer, mais aussi gratuite, de la dignité de la conscience. Maudit, dans la cohabitation dénaturée sur laquelle se fonde la ville moderne, industrielle et capitaliste, sourde aux raisons de l’esprit, est-il donc le poète, pour la nostalgie, plutôt que pour la possession (est-il, en effet, aussi fait part de la crise), de valeurs humains plus élevées. Il est le déraciné – comme est-elle aussi la poésie dans le monde du bas intérêt utilitariste –, l’homme sujet à la névrose et à la souffrance auxquelles le mènent la fatale solitude de la ville déshumanisée et, en même temps, les foules et les fantômes de la propre conscience qu’il perçoit déshéritée.

À un paradis de rêves et d’authenticité existentielle perdu il oppose maintenant les paradis artificiels du sexe mercenaire, du vin, de la drogue: tous emblèmes d’humanité dénaturée et de vie refusée. Comme la transgression, les vices, la misère de la vie deviennent pour lui une protestation contre le

moralisme vide et hypocrite de la gens. Baudelaire fut essentiellement un rebelle, toujours en lutte contre le monde environnant, contre les rêves de progrès chers à la société bourgeoise de son temps, contre la prosaïque médiocrité de l'existence quotidienne. Et sa même irrégularité de vie veut être pour lui remède à l'ennui d'un monde trop ordinaire et vulgaire. Mais était-il un remède plus mauvais du mal : en effet celle luxurieuse sensualité fut en réalité pour le poète-anime par un perpétuel désir de beauté – motif de plus grave tourment spirituel. Baudelaire a eu vivant le sens du péché : en effet, on trouve en lui, avec l'expérience de la faute, un souffle presque religieux de libération et rédemption. De cet contraste entre une situation moralement inférieure et l'aspiration à en sortir, s'alimente la meilleure poésie de Baudelaire, celle dans laquelle s'inscrivent les thèmes presque crépusculaires du soir, de la nuit, de l'automne, et la pensée de la mort (tantôt invoquée comme affranchissement, tantôt crainte comme pur écroulement physique), pour accentuer celle aura de mélancolie et de teintée tristesse, qui circule entre les vers du poète. Les textes baudelairiens contiennent peu d'éléments descriptifs et s'enrichissent plutôt de notations évocatrices de cachées affections de l'âme, en se servant de l'analogie et du symbole comme d'instruments expressifs efficaces.

La vie

Baudelaire est né à Paris le 9 avril 1821. Il a eu une enfance difficile, marquée par la mort de son père et par l'intolérance pour le beau-père. La mère Caroline, restée veuve, se remarie en effet avec Aupick, un officier de carrière de rigides principes. Baudelaire ne pardonnera jamais à la mère ce trahison et depuis lors le rapport entre les deux devient torturant, nourri des impulsions de vengeance du fils. Du reste cette famille ainsi mixte sera toujours l'obsession du poète, qui la vivait



avec nostalgie et intolérance, la sentait raison de révolte mais lui inspirait le respect qui inspirent les choses sacres. Cet enchevêtrement de sentiments contrastants commençait à germer en Baudelaire adolescent qui passa de collègue en collègue. D'ailleurs sa vocation poétique fut contrecarrée par les parents, qui pour le soustraire à la vie désordonnée qu'il conduit, en 1841 l'induisissent à faire un voyage en Inde, duquel le jeune retourne encore avant d'être arrivé à destination. Reprend alors sa vie de dandy et d'esthète, en expérimentant les "paradis artificiels" de l'hashish, de l'opium et de l'alcool, insidieux remèdes à l'ennui et à la frustration, en se procurant réputation d'excentrique et d'immoral, et en dissipant bien vite le patrimoine paternel, auquel il avait eu accès avec la majorité. Cette période de absolue liberté et de recherche du plaisir coïncide avec une phase créative féconde.

Contraint par les préoccupations financières, entreprend l'activité journalistique, en publiant les traductions d'œuvres d'Edgar Allan Poe, écrivain avec lequel partageait une profonde inquiétude. De quelque année s'était, en outre, lié avec la belle mulâtresse Jeanne Duval, désordonnée et alcoolisée, encline à toutes sortes d'excès, qui restera sa constante passion et l'unique point fixe de son existence. En 1857 il fait publier le recueil "Les fleurs du mal", œuvre que fut séquestrée et à l'auteur fut-il intenté un procès pour outrage à la morale publique. Le public ministre commine au poète une peine pécuniaire et il ordonne la suppression de six pièces. Après le scandale, il publie petits poèmes avec le titre "Le spleen de Paris". En 1866, frappé par un attaque de paralysie, il meurt à Paris.

La poésie de Baudelaire

Baudelaire représente le fondement de la poésie moderne. Sa poésie est faite d'un s'alterner de passions contrastants qui tantôt le poussent vers l'idéal, tantôt sombrent dans l'abîme où s'agitent la

douleur, le tourment, l'accablant ennui qui assombrit l'âme et qui suscite le dégoût, le spleen. Le vers de Baudelaire, ainsi traditionnel et "classique" dans le constant usage de l'alexandrin, mais aussi romantiquement articulé, est dense, solennel. Dans les chiasmes, dans les antithèses, dans les oxymorons, s'exprime-t-elle une réalité tragique, entre la tentation du "gouffre" et l'affranchissement idéal dans l'absolu. Il incarne parfaitement l'image de l'artiste romantique et incompris par la société, transgressif et opposant aux valeurs bourgeoises. Dans l'œuvre poétique, Baudelaire analyse le mal physique et psychologique, en mettant à nu le profond sentiment de désespoir qui menace l'homme. Sa poésie est caractérisée par la pureté et par l'intensité des émotions, qui naissent par un double ordre de dégradations : celui de la nature coupable et celui de la réalité déchu. Il vit son chagrin avec solitude et introversion. Pour Baudelaire l'infini est une émanation du même fini et il est vécu jusqu'au bout par l'homme; en outre, selon lui le centre duquel se répand l'angoisse est la ville moderne avec sa foule bruyante, avec l'aliénation métropolitaine ; entre les choses existent correspondances que seulement le poète peut cueillir dans le vacarme de la ville. Celle de Baudelaire est une poésie suggestive et spirituelle, exotique et riche d'images, dans laquelle le monde sensible est le reflet de l'univers spirituel et l'essence de laquelle est l'éternel conflit entre le bien et le mal, le ciel et la terre. Thèmes qui reviennent de sa poésie sont vice et perversion, désir et peur de la mort, recherche frénétique de l'idéal, conscience des contradictions de l'homme. Baudelaire fut âprement critique et aussi censure pour son style littéraire juge trop cru, irrévérencieux, transgressif et obscène. Le poète, qui percevait la crise irréversible de la société de son temps, porte dans l'imaginaire de la littérature, avec crudité satisfaite et douloureuse, la trame désolée de ses transgressions antibourgeoises et de ses névroses ; recherche, du reste, dans le discordant, dans le "malade" (selon la morale des bien-pensants), dans le "différent", des nouveaux instruments cognitifs.

ENIVREZ-VOUS

Il faut être toujours ivre. Tout est là: c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve.

Mais de quoi? De vin, de poésie ou de vertu à votre guise. Mais enivrez-vous.

Et si quelquefois, sur les marches d'un palais, sur l'herbe verte d'un fossé, dans la solitude morne de votre chambre, vous vous réveillez, l'ivresse déjà diminuée ou disparue, demandez au vent, à la vague, à l'étoile, à l'oiseau, à l'horloge, à tout ce qui fuit, à tout ce qui gémit, à tout ce qui roule, à tout ce qui chante, à tout ce qui parle, demandez quelle heure il est; et le vent, la

UBRIACATEVI

Bisogna esser sempre ubriachi. Tutto sta in questo: è l'unico problema. Per non sentire l'orribile fardello del Tempo che rompe le vostre spalle e vi inclina verso la terra, bisogna che vi ubriachiате senza tregua.

Ma di che? Di vino, di poesia o di virtù, a piacer vostro, ma ubriacatevi.

E se qualche volta, sui gradini d'un palazzo, sull'erba verde d'un fossato, nella mesta solitudine della vostra camera vi risvegliate con l'ubriachezza già diminuita o scomparsa, domandate al vento, all'onda, alla stella, all'uccello, all'orologio, a tutto ciò che fugge, a tutto ciò che geme, a tutto ciò che ruota, a tutto ciò che canta, a tutto ciò che parla, domandate che ora è; e il vento, l'onda, la stella, l'uccello,

répondront: "Il est l'heure de s'enivrer! Pour n'être pas les esclaves martyrisés du Temps, enivrez-vous; enivrez-vous sans cesse! De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise."

ubriacarsi! Per non esser gli schiavi martirizzati del Tempo, ubriacatevi; ubriacatevi senza smettere! Di vino, di poesia o di virtù, a piacer vostro."

En 1857 Baudelaire fait publier "Les fleurs du mal", recueil poétique qui porte dès le titre le signe d'une esthétique nouvelle, "moderne", dans laquelle, grâce à la poésie, les réalités plus banals ou vulgaires de la nature et de la chair (le "mal") peuvent acheter beauté et s'élever au sublime (les "fleurs"), et qui suscita immédiatement un grand scandale, dû à une certaine nouveauté de contenu, qui est parue excessivement vulgaire dans son cru réalisme. L'expression poétique de la douleur et de la volupté, du reste, chez Baudelaire, se sert de réalités bannies par la mentalité bourgeoise bien-pensante de l'époque. Les fleurs et le mal, approchés dans une unique expression, renvoient à une indissolubilité entre le négatif et le positif (en termes baudelairiens, spleen et idéal).

La poésie " Enivrez-vous" est tirée des " Petits poèmes en prose", titre d'un ouvrage souvent suivi d'une forme de sous-titre, "Le spleen de Paris". La particularité de cet ouvrage réside dans l'absence de suivi entre les différentes pièces. Les thèmes principaux sont: visions de Paris, le spleen, la mélancolie.

La poésie est douée d'une beauté amère. Il s'agit de vers presque magiques, qui évoquent sentiments perdus, désirs inavoués, les troubles du corps et de l'âme.

Baudelaire contribue ici à créer un nouveau mythe du désir : la conscience aigue qu'a le poète des limites imposées à son énergie génère une crispation qui cherche par tous les moyens à entretenir une ivresse salvatrice. Le désir dont il s'agit ici est exaspéré par une société matérialiste qui "penche vers la terre". En effet, l'avènement de la société bourgeoise au début du XIXème siècle entraîne une profonde mutation du désir ; les aspirations deviennent matérialistes et l'on va jusqu'à confondre le désir du mieux-être avec un appétit de possession. La littérature du XIXème siècle est marquée par cette abdication de l'esprit qui rejette de plus en plus dans les marges ceux qui prétendent faire valoir encore une autre idée du bonheur.

C'est en poète passionné, bon vivant, amateur des bonnes choses de la vie, qu'il compose ce poème universel en intimant de s'enivrer afin de profiter pleinement de cette chose merveilleuse, malheureusement altérable qu'est la vie, pendant qu'il en est encore « temps ». Le temps est un thème très marqué dans ce poème ; en effet, Baudelaire semble être obnubilé par le passage du temps, il en a peur, il le considère comme un « fardeau » et il pense être un « esclave martyrisé du temps ». Tout le champ lexical du passage du temps est présent: « horloge, heure, fuit, roule » confirment la menace constante du temps passant, conduisant progressivement à une lente déchéance humaine. Baudelaire illustre parfaitement ce délabrement physique au début du poème : en devenant vieux, on se courbe, « l'horrible fardeau du Temps » « brise nos épaules » et « nous penche vers la terre », sous laquelle on retournera irrémédiablement. On n'est pas immortels et c'est ce que déplore Baudelaire. Cependant, il propose un remède pour oublier l'atroce finalité de tous les hommes : « s'enivrer sans trêve ». La philosophie de Baudelaire semble être « Carpe Diem », celle-ci même qui demande de profiter de la vie au travers de l'ivresse. La notion d'ivresse est présente dès le titre ; il faut abuser des bonnes choses de la vie pendant qu'il en est encore temps. Tous les moyens sont bons : « le vin, la poésie, la vertu » constituent des échappatoires aux tracas quotidiens. Pour oublier le caractère éphémère de la vie, on peut voyager, explorer les moindre recoins de la planète, passer « des marches d'un palais » à « l'herbe verte d'un fosse ». Toutefois, il ne faut se poser de questions, toujours aller de l'avant vers d'autres horizons lointains. D'autre part,

il ne faut pas se contenter d'exister, mais il faut vivre et demander toujours plus à la vie. L'essentiel est de ne pas se laisser aller à penser au destin. Ainsi, afin de profiter des bonheurs de la vie, il faut « s'enivrer ». Ce poème revêt un caractère universel, puisqu'il s'adresse à chacun. En effet, tout le monde doit se sentir concerné par ce qui est dit, tout le monde peut s'enivrer. Baudelaire, en s'adressant à tous, conseille « le vin, la poésie, la vertu » selon chaque ouverture d'esprit : les simples d'esprit opteront pour l'alcool afin d'y noyer leurs problèmes ; quant aux artistes, la poésie est adaptée. En outre, les hommes ne sont pas seuls condamnés à la déchéance morale et physique. « La vague, le vent, l'étoile, l'oiseau, l'horloge » sont également voués à leur destin. Baudelaire réduit les souffrances des hommes, en montrant que ils ne sont pas seuls. La vie est éphémère ; cependant on peut prendre exemple sur les éléments qui profitent de la vie et demandent aux hommes de « s'enivrer ». Ce poème est, donc, à prendre en quelque sorte comme une règle de vie à appliquer tout au long de la vie. Baudelaire s'enivrait, en effet, sans cesse ; ce qui contribuait peut-être à lui faire oublier son atroce finalité. Toutefois, tous les hommes doivent mourir. On ne peut pas retarder la mort, puisqu'elle est inhérente à la condition humaine. Même si en absence de versification classique, pour ce qui concerne les procédés d'écriture, il est possible de remarquer les reprises, qui s'apparentent aux refrains ou aux leitmotivs ; les figures de styles comme la personnification, la métaphore, l'anaphore, les allitérations et les assonances, qui semblent traduire un combat entre la nature et les hommes d'une part, le Temps tyrannique d'autre part. L'ivresse ici est à prendre au sens large du terme et non pas exclusivement comme l'abus de boissons alcoolisées ; ce qui est recherché c'est le divertissement qui donne une autre orientation à l'esprit et qui l'empêche de se focaliser sur le sentiment du temps qui passe. Le texte de Baudelaire désigne clairement un ennemi contre lequel il invite à la lutte : il s'agit du Temps, sorte de tyran qui terrorise toute la création. Les hommes se plaignent, mais, en effet, tout le monde en est victime ; quelque soit leur classe sociale, tout ce que l'homme crée est victime, tout ce qui vit. Le temps est une loi universelle ; entre les remèdes, l'ivresse peut éloigner le spectre du Temps.

C'est dans une logique d'évasion que le vin est évoqué. Il représente, en effet, pour les pauvres la seule possibilité d'échapper à la misère. Au travers du thème du vin, donc, Baudelaire se livre à une critique sociale. Il use de la polysémie du terme « ivresse », qui peut aussi bien désigner l'état euphorique créé par l'absorption de liquides alcoolisés ou de substances psychotropes, qu'un état d'émotion violent.

Letteratura italiana.

GABRIELE D'ANNUNZIO

Il mistero dell'”angelo gaudente”.

Nel panorama letterario italiano figura emblematica ed estremamente trasgressiva fu Gabriele D'Annunzio. Il fascino del grande seduttore, la ricerca del lusso e di uno stile di vita inimitabile, le donne, l'amore oltre ogni trasgressione pensabile, la genialità della parola e la magia dello scrivere, gli ideali sublimi e le debolezze più intime, la fede, la superstizione, l'occulto, la conoscenza massonica: un ritratto altisonante dell'Immaginifico:

“Io non sono e non voglio essere un poeta mero (...). Tutte le manifestazioni della vita e tutte le manifestazioni dell'intelligenza mi attraggono egualmente e credo di aver pienissima libertà di portare il mio studio e la mia ricerca in ogni campo”.

Tale affermazione di D'Annunzio stesso rivela il carattere complesso e la personalità poliedrica di tale personaggio e si presta bene a riassumere la tempra di una vita intera e dell'opera completa.

E' innegabile che una certa critica, sia militante che accademica, non senza compiacimento, abbia contribuito a descrivere ai posteri un poeta dandy, dedito solo ai piaceri quando non incline agli eccessi più riprovevoli e stravaganti, profittatore della buona fede femminile fino al punto di gettare nella triste disperazione una donna come Eleonora Duse. Non migliore sorte è toccata, del resto, al D'Annunzio poeta, antologizzato ormai nella bella ma riduttiva pagina de “*La pioggia nel Pineto*” o il canto dell'usignolo nell'”*Innocente*”, o ancora peggio, nei riassunti scolastici de “*Il Piacere*”.

Oltre che seduttore senza scrupoli, maschilista e scialacquatore, D'Annunzio viene archiviato nel secondo dopoguerra come fascista. Il giudizio si dimostra oggi frettoloso ed equivoco.



D'Annunzio e Mussolini

I rapporti tra il Vate e Mussolini sono stati, infatti, spesso tesi ed il poeta non partecipò, peraltro, alla regia della marcia su Roma sentendosi “usurato” dal Duce. Alcune volte la fortuna di cui un autore gode è il frutto di scelte consapevoli, di una capacità strategica di collocarsi nel centro di un sistema culturale che possa garantirgli le migliori opportunità che il suo tempo ha da offrirgli. In questo senso, l’assoluta determinazione con cui D’Annunzio volle fare di Roma il palcoscenico del proprio debutto trovò, nella sua vivace e spregiudicata sensibilità estetica, lo strumento più adatto: D’Annunzio non fu uomo dal pensiero profondo e veramente originale, ma un artista capace di sintetizzare con grande personalità gli elementi di novità del proprio tempo, così da lasciare nella sua opera la perfetta sintesi di un mondo. Egli scrisse sempre sotto l’impulso di un gusto collettivo colto nel suo stato nascente.

D’Annunzio ha subito, tuttavia, a lungo l’ostracismo della critica, perplessa davanti agli esiti di una produzione vastissima, ma in gran parte viziata da un’ideologia individualistica e antidemocratica, che lega inscindibilmente questa figura di intellettuale alle responsabilità politiche e morali di un periodo oscuro della storia d’Italia. Tuttavia, oramai da qualche tempo è in corso una rivalutazione dello scrittore, non solo perché la sua attività di letterato e di poeta lo rende l’esponente più emblematico del Decadentismo italiano (termine che inizialmente indica un movimento letterario sorto nell’ambiente parigino durante gli anni Ottanta dell’Ottocento, ma successivamente, nel corso del Novecento, designa un’intera corrente culturale, di dimensione europea), ma soprattutto perché l’analisi complessiva della sua personalità riguarda, oltre che la storia della letteratura, l’intera storia della cultura di massa, della politica, del costume e della società italiana.

Per un lungo periodo, infatti, gli stereotipi da lui creati rappresentarono un modello imitato in ogni campo della vita nazionale. Il geniale D’Annunzio fu idolatrato dalla borghesia che sognava di imitarlo ma o non era capace o non poteva (gli affari, gli interessi, la famiglia, il perbenismo). Fautore di un progetto aristocratico sia per la vita che per l’arte, dispreggiò la massa e coprì di parole di spregio e di derisione la borghesia bottegaia. Nell’Italia umbertina e giolittiana del buon senso il dannunzianesimo eccitava morbosamente la fantasia di quanti non avevano la forza morale, l’intelligenza e la vitalità per diventare essi stessi “Gabriele D’Annunzio”. Egli rappresentò, quindi, nella vita italiana, con i suoi atteggiamenti, innanzitutto un fatto di costume; incarnò i desideri di evasione dalla monotonia quotidiana di ceti intellettuali e borghesi insoddisfatti della realtà della vita nazionale nei decenni post-risorgimentali.

In D’Annunzio vita e letteratura si intersecano e si confondono, creando una figura ricca di sfumature contraddittorie. Il suo gusto per l’ostentazione della bellezza e del lusso non passava certo inosservato. D’Annunzio è un personaggio a tutto tondo: patriota intemerato e combattente indomito, sprezzante del pericolo e mai servile nei confronti del potere, dandy giocoso e modaiolo, ma anche paladino che s’erge contro l’incuria delle istituzioni; a fianco della propria smania di godere delle gioie del mondo, si affaccia anche il desiderio di cambiare quest’ultimo. Incurante della posterità, egli desidera soltanto di essere amato dai contemporanei, ai quali propone un’ardita alchimia ove i libri costituiscono una sorta di appendice a sé stesso.

Nasce a Pescara nel 1863 da una famiglia medio-borghese. Studia al collegio Cicognini di Prato, uno dei più prestigiosi d’Italia, quindi si stabilisce a Roma dove si iscrive alla facoltà di Lettere senza però completare gli studi. Sedicenne pubblica un libro di poesie intitolato “Primo vere”. A

Roma conduce una vita piena di scandali: il periodo romano è caratterizzato dalla frequentazione dei salotti, diviene cronista mondano dell'aristocrazia della capitale e si immerge in una vita d'esteta, protesa fra amori e avventure, alla ricerca di piaceri raffinati. In questo periodo legge soprattutto i poeti del Decadentismo europeo, di cui assorbe i motivi di sensibilità più raffinata.

Nel 1882 viene pubblicato il secondo libro di poesia, "Canto Novo". Qualche anno dopo pubblicò un romanzo che riscuote un notevole successo: "Il Piacere".

D'Annunzio cerca di trasferire il suo gusto estetizzante anche nella vita, coltivando l'eleganza ed indulgendo al gesto clamoroso. Lo "scandalo" della sua relazione con la duchessina Maria Hardouin di Gallese si conclude con il matrimonio. Ha, tuttavia, una vita sentimentale intensa, costellata di numerose amanti. Conduce una vita dispendiosa che lo porta ad indebitarsi. Per sfuggire ai debiti nel 1891 si trasferisce a Napoli.

Le raccolte poetiche maggiori sono del 1908: con i primi tre libri, "Maia", "Elettra" e "Alcyone" si sarebbero misurati i poeti italiani delle successive generazioni. Sprengiatezza e narcisismo, slanci sentimentali e calcolo furono alla base dei rapporti di D'Annunzio con le numerose donne della sua vita. Quella che sicuramente più di ogni altra rappresentò per lo scrittore un nodo intricato di affetti, pulsioni e di artificiose opportunità fu Eleonora Duse, l'attrice di fama internazionale con la quale egli si legò dal 1898 al 1901. Non c'è dubbio, infatti, che a questo nuovo legame debba essere fatto risalire il suo nuovo interesse per il teatro e la produzione drammaturgica in prosa e in versi. Nel 1897 volle provare l'esperienza politica, vivendo anch'essa, come tutto il resto, in un modo soggettivo e clamoroso: eletto deputato della destra passò quasi subito nelle file della sinistra. La terra toscana, ove si era ritirato a vivere dal 1898, ispirò al poeta la vita da "Signore del Rinascimento" e una produzione letteraria che rappresenta il punto più alto raggiunto da D'Annunzio nel repertorio poetico. Il poeta oscillò tra Firenze e la Versilia curando le proprie pubblicazioni, le quali non erano comunque sufficienti a coprire le spese del suo esagerato tenore di vita. Ma quel periodo si chiuse bruscamente nel 1910 con una vera e propria fuga in Francia per sfuggire all'esercito dei creditori che, con la sua follia dissipatrice, il poeta si era creato. Non poté rientrare in Italia sino allo scoppio della guerra nel 1915.

In quelli che furono gli anni precedenti il conflitto mondiale, in tutta Europa, compresa l'Italia, si diffusero nella mentalità collettiva quei contenuti politico-ideologici di carattere superomistico che avevano avuto origine nell'attività artistica delle avanguardie. Fu un fenomeno di massa che lo stesso D'Annunzio aveva contribuito a creare.

L'"uso" della parola nella produzione dannunziana seguì una evoluzione particolare; specialmente con l'opera teatrale D'Annunzio aveva maturato uno stile retorico-linguistico, il cui scopo era conquistare fisicamente il pubblico in un rapporto sempre più diretto e meno letterario. Questo cammino testimonia di un atteggiamento carismatico e mistico che si fece quasi parossistico, in una vera e propria escalation narcisistica. Fu a favore della guerra; rifiutata la cattedra di letteratura italiana, partecipò, infatti, come volontario alla Prima Guerra Mondiale con alcune azioni dimostrative navali ed aeree (come la beffa di Buccari ed il volo su Vienna).

Nel 1919 organizzò un clamoroso colpo di mano para-militare, guidando una spedizione di "legionari" (ex combattenti nazionalisti, sindacalisti di sinistra ed anarchici) all'occupazione della città istriana di Fiume, che le potenze alleate vincitrici non avevano assegnato all'Italia. D'Annunzio si autonominò capo del corpo di spedizione ed il 12 settembre 1919 entra in Fiume alla testa delle truppe. Con tale gesto, egli raggiunse l'apice del processo di edificazione del proprio mito personale, "immaginifico", politico, ma la sua impresa avrà anche un esito positivo.

Intanto le potenze alleate ammoniscono il governo italiano sulle complicazioni che l'impresa fiumana può portare nelle trattative, ma la loro presa di posizione è moderata, tanto che Nitti, Presidente del Consiglio, decise di non intervenire con la forza ma di intavolare con D'Annunzio pacifici negoziati. Il 1920 vede la conclusione dell'avventura fiumana. I rappresentanti delle potenze alleate si riuniscono a Rapallo, dove viene firmato un trattato che dichiara Fiume stato

indipendente e assegna la Dalmazia alla Jugoslavia. Costretto dal governo italiano a ritirarsi, D'Annunzio si "esiliò" in un'esistenza solitaria nella sua villa di Gardone, il "Vittoriale degli Italiani", dove visse fino alla morte, avvenuta nel 1938, curando con gusto teatrale un mausoleo di ricordi e di simboli mitologici di cui la stessa persona costituiva il momento di attrazione centrale. Dopo la scrittura e la voce, egli dunque scelse il silenzio del mistero per delimitare i confini del "proprio mondo"; e mai un possessivo fu più adeguato per indicare una visione della vita così egocentrica ed assoluta.

"Bisogna fare la propria vita come si fa un'opera d'arte", recita un famoso assioma dannunziano: e non si può dire che il geniale pescarese sia venuto meno al precetto di edificare l'esistenza quasi si trattasse del proprio capolavoro.

Lo scrittore si formò su una cultura di tipo tradizionale ma, di fronte alle rapide trasformazioni indotte dalla società industriale, avvertì la crisi della cultura umanistica minacciata nella sua stessa sopravvivenza. A questo rischio egli reagì sublimando la nuova realtà tecnologico-industriale e facendone materia di letteratura. Egli seppe costruire un vero e proprio modello di vita, proponendo un'immagine carismatica di sé fondata sul prezioso, l'eccentrico, l'inimitabile. Così egli giunse a rappresentare un "prototipo" per ampi strati di piccola e media borghesia. D'Annunzio proponeva un'ideologia fondata sulla trasgressione delle regole e su un'illimitata affermazione di sé e suggeriva un tipo di comportamento privo di freni morali percorso da un'accesa componente di piacere estetico, di sensualità e di erotismo. Con la sua condotta, egli incarnava un ideale di uomo superiore, privilegiato. La caratteristica principale della personalità dannunziana è l'ispirazione a costruire intorno a sé un alone mitico.

In una simile visione dell'esistenza "eccezionale", "inimitabile", un valore particolare assume la parola che si trasforma nell'unico strumento capace di scandagliare la magia della vita e di penetrarne l'intima essenza. Ma la parola in sé non basta perché essa ha bisogno del "labor limae", di essere continuamente raffinata, impreziosita.

D'Annunzio ripeterà più volte che "il verso è tutto". La poetica e la poesia di D'Annunzio sono l'espressione più appariscente del Decadentismo italiano. Aderisce soprattutto alla tendenza irrazionalistica ed al misticismo estetico di quest'ultimo. Egli cerca una fusione dei sensi e dell'animo con le forze della vita, rivivendo l'esistenza molteplice della natura, con piena adesione fisica, prima ancora che spirituale. E' questo il *PANISMO DANNUNZIANO*, quel sentimento di unione con il tutto. La sua vocazione poetica si muta poi in esibizionismo e la poesia vuol diventare atto vitale supremo, una sorta di moralità alla rovescia, estremamente individualistica e irrazionale.

Da qui scaturisce l'esaltazione del falso primitivo dell'erotismo o quella sfrenata del proprio io, indicata nei due aspetti dell'*ESTETISMO* e del *SUPEROMISMO*. L'estetismo consiste nella ricerca del "bello formale", del "bello espressivo" e dell'eleganza e diviene per lui anche una concezione di vita. Peraltro, secondo D'Annunzio chi fa una ricerca estetica è colui che non si adatta alle leggi del mercato. Il suo estetismo assoluto è presente nell'opera "*Il piacere*".



L'esteta di D'Annunzio è incarnato da Andrea Sperelli, protagonista del romanzo che si fa propulsore e mediatore della tendenza più raffinata della cultura decadente europea, ed il cui principio-guida è quello di "fare la vita come si fa un'opera d'arte". Il giovane trascorre il tempo lontano dal "grigiore" della quotidianità, circondandosi di cose raffinate e lussuose; la sua esistenza viene però turbata dall'abbandono dell'amante, la bella e misteriosa Elena Muti. Ferito in duello, durante la convalescenza si innamora di Maria Ferres, la donna pura che rappresenta ai suoi occhi l'occasione di un riscatto spirituale. Ma in realtà l'esteta libertino mente a sé stesso: la figura della donna angelo è solo oggetto di un gioco erotico perverso, fungendo da sostituto di Elena, la donna fatale, che incarna l'eroticismo lussurioso. L'anima camaleontica, mutabile, fluida, virtuale di Andrea Sperelli rivela quella mancanza di forza morale e di volontà che si ritroverà in tanti personaggi decadenti, crepuscolari,

inetti, che affollano la letteratura del secolo scorso. Ambigua appare questa figura in cui convivono sia il grandioso che il meschino. La tendenza alla spettacolarizzazione di D'Annunzio, l'accostamento tra arte e bellezza, arte e vita è una risposta eloquente verso la massificazione dell'arte e la mercificazione del letterato e della letteratura.

"Il piacere" è l'agonia dell'ideale aristocratico di bellezza. Racconta la vacuità e la decadenza della società aristocratica, infettata dall'edonismo, vicina al proprio annichilimento morale, poiché il valore del profitto ha sostituito quello della bellezza. La sensibilità straordinaria di Andrea Sperelli, infatti, implica una certa corruzione, corruzione che fa parte di quella necessità ideologica e psicologica del dandy.

L'immaginario della donna nel romanzo si lega a quello del Decadentismo: oscilla tra la sensualità sottile e finemente viziosa e l'immagine prettamente stilnovista della donna delicata ed eterea.

Nel protagonista confluiscono due opposte volontà: l'intenzione dell'autore di ritrovarsi nel suo personaggio - difatti Sperelli è ciò che D'Annunzio è e ciò che vorrebbe essere - e quella del narratore di criticarlo, condannarlo e superarlo come tipo umano - in quanto il narratore non manca mai di sottolineare la debolezza morale di Sperelli oltre che il suo cinismo e la sua perversione. Il superuomo assomiglia all'esteta, ma si distingue per il suo desiderio di agire; egli ritiene che la civiltà sia un dono dei pochi ai tanti e per questo motivo si vuole elevare al di sopra della massa: è l'esteta attivo, che cerca di realizzare la sua superiorità a danno delle persone comuni. L'incontro con l'opera di Nietzsche provocò in D'Annunzio un arricchimento eclettico di atteggiamenti culturali. Questo filosofo aveva lanciato un messaggio fondato sul nichilismo secondo il quale l'Universo non finirà mai: "Dio è morto" perché gli uomini lo hanno cancellato dal loro animo. Quindi dovrà sorgere una nuova stirpe di superuomini distaccati dalle precedenti generazioni. Ciò che D'Annunzio scopre di Nietzsche è una mitologia dell'istinto, un repertorio di convinzioni che gli permettono di trasformarsi in un "superuomo". Il superomismo nella prosa ha la finalità di creare componimenti "moderni" attraverso una lingua sinfonica ricca di immagini e di musiche. Egli opera così una rottura con le precedenti forme di romanzo che presentavano una struttura narrativa "chiusa".

Il romanzo **"Il Trionfo della morte"** (1894) non propone ancora compiutamente la realizzazione della nuova figura mitica, ma rappresenta una fase di transizione. Il protagonista, Giorgio Aurispa, è un esteta come Andrea Sperelli. Il romanzo si conclude con il suicidio dell'eroe; soppresso quel personaggio emblematico, quell'alter ego in cui proietta la parte oscura di sé, lo scrittore si sente pronto a percorrere la strada del superuomo.

Il romanzo successivo, **"Le vergini delle rocce"** (1895) segna una svolta ideologica radicale. Lo scrittore non vuole più proporre un personaggio tormentato, incerto, votato allo scacco, ma un eroe

sicuro, che va senza esitazioni verso la sua meta. Il romanzo è stato definito “il manifesto politico del Superuomo”, in quanto contiene l’esposizione più compiuta delle nuove teorie aristocratiche, reazionarie ed imperialistiche di D’Annunzio.

Tuttavia è *“Il fuoco”* (1900), che si propone come “manifesto artistico del superuomo”, il romanzo in cui la morale del superuomo raggiunge l’apice della tensione, riassumendo nel personaggio dell’artista-eroe gli ideali dannunziani, per poi sancirne la sconfitta. Il protagonista, Stelio Effrena, aspira a compiere un’eccezionale missione artistica ispirata dall’esempio di Wagner, creando un nuovo teatro nazionale in cui poesia, musica, danza, si fondono. Sullo sfondo di una Venezia in piena decadenza, raffinata e funerea, Stelio medita di realizzare il suo sogno d’arte coronandolo con l’amore per Foscarina, una grande attrice ormai sulla via del tramonto.

Nel romanzo *“Forse che sì forse che no”* (1910), D’Annunzio si offre come celebratore di un simbolo della realtà moderna: la macchina.

Nel campo della lirica, D’Annunzio vuole affidare la summa della sua visione a sette libri di *“Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi”*: un progetto di celebrazione totale.

Con il primo libro, *“Maia”*, egli tenta di comporre una sorta di poema totale, che esalti tutti gli aspetti dell’Universo, una celebrazione dell’energia che muove il mondo, un trionfo della natura, paganamente intesa come espressione di sensuale vitalità.

Nel secondo libro *“Elettra”*, le ambizioni filosofiche e profetiche lasciano il posto all’oratoria della propaganda politica diretta. Qui più che altrove trionfa l’ideologia politica di D’Annunzio, la sua volontà di farsi vate, cantore di gesta ed eroi, portavoce del diritto dell’Italia a riscattarsi e ad affermare la propria potenza nazionale.

Il terzo libro, *“Alcyone”* è apparentemente molto lontano dagli altri due. Al discorso politico celebrativo polemico o profetico si sostituisce il tema lirico della fusione panica con la natura, al motivo dell’azione un atteggiamento di evasione e contemplazione. Il libro è come il diario di una vacanza estiva, dai colli fiesolani alle coste tirreniche: le liriche si ordinano quindi in un disegno organico che segue la parabola della stagione, dal commiato piovoso della primavera al lento declino di settembre.

Il quarto libro delle Laudi, *“Merope”*, contiene i dieci canti scritti per esaltare la conquista della Libia. Merope ha un forte contenuto ideologico, che rende esplicita la carica di aggressività nazionalistica su cui poggia la visione dannunziana della vita e della storia.

IL NOTTURNO.

Le “schegge” del Notturmo risalgono al tempo dell’immobilità e del buio forzato seguito all’incidente aereo durante un volo di guerra; le circostanze esigevano la rinuncia ai libri.

Da questa condizione viene l’immagine dello “scrittore che scrive sull’acqua”, metafora della condizione stessa della letteratura contemporanea, costretta ad abbassarsi a pratica segreta, instabile, transitoria.

In realtà, il vero motivo conduttore del libro resta la scoperta di sé come corpo, della propria fisicità. La guerra è il contenuto più sollecitato dal flusso dei ricordi e di apparizioni che si affacciano nel buio, ma non vi è mai la scoperta del dolore universale e fraterno.

DANTE ALIGHIERI

Divina Commedia.



Nel panorama letterario italiano, un'altra figura emblematica, a lungo analizzata, idolatrata, ma anche condannata, è, in un certo senso, anche *"trasgressiva"*, considerato il periodo storico in cui visse (quello medievale) è Dante Alighieri, autore universale e di ogni tempo.

Nella figura di Dante confluisce la crisi degli istituti e delle forme della civiltà medievale, mentre in tutta la sua opera, in particolare nel suo capolavoro, la *"Divina Commedia"*, è presente l'estremo tentativo di superare questa crisi per poter restaurare l'equilibrio ormai spezzato. Egli non esitò ad ergersi fustigatore della corruzione civile, politica e morale del tempo. Tuttavia, la dura critica e condanna della società contemporanea non è sterile e fine a sé stessa: lo scopo di Dante è fundamentalmente quello di condurre l'umanità dalle lotte e dai dolori terreni verso la pace, dalla città terrena alla città celeste, verso la purezza della luce divina.

Dante tende ad un'ideale di armonia terrena fra gli uomini retta dalle leggi della Provvidenza; è sempre teso a cercare nella Storia un destino, un disegno della Provvidenza divina, un giudizio di Dio nello scorrere del tempo storico, un profondo rapporto fra il momento reale, concreto, e l'Assoluto. Per il poeta, la politica, la storia, sono fundamentalmente *"realizzazione dell'Assoluto"*. Ed è proprio questa continua tensione fra attualità e universalità, tra storia concreta e tendenza verso l'Assoluto, tra cronaca contemporanea ed eternità, che conferisce alle invettive di Dante un'impronta fortemente realistica, plastica e nello stesso tempo magnanima e grandiosa. L'invettiva del poeta all'Italia, alla gente della Chiesa, all'imperatore Alberto di Asburgo, poi alla Divinità, poi di nuovo all'Italia, diventa da imprecazione, preghiera e fonde la visione gretta, meschina della terra con la visione maestosa del cielo, giungendo così ad una grandiosa epopea, il cui protagonista è Dio. La *"Commedia"* è in primo luogo una rappresentazione della realtà, dunque un'analisi sociale e politica. Per questo Dante usa il metodo *"figurale"* anche come metodo di giudizio storico-politico. Viaggiando nell'oltretomba, il poeta indaga le stesse situazione storiche e gli stessi personaggi con i quali si è incontrato e scontrato nella realtà, dove però essi sussistevano nella loro condizione di *"figura"*, cioè di entità parziale, dissimulate dalle apparenze, nelle quali era difficile cogliere l'essenza; adesso, invece - proiettati nel quadro dell'"eterno" - egli vede quegli stessi personaggi e quelle situazioni in una condizione che ormai è chiaramente quella del *"compimento"*, cioè nel loro significato assoluto e perfetto. Egli può quindi *"estrarre l'essenza"* di quelle situazioni e di quei protagonisti della vita sociale e politica, mostrarli e giudicarli, nel ruolo che hanno svolto, nel male e nel bene. Se ne ricava un quadro complesso, dal quale emergono le verità profonde sulla società e sui suoi mali.

Dal momento che Dante scrive la *"Commedia"* in vista del miglioramento dei costumi degli uomini, è inevitabile che rivolga fortemente la sua attenzione alla politica intesa come azione responsabile di giustizia e di verità. Il punto di partenza del poeta è, infatti, l'esigenza di individuare un nuovo

progetto di società e di governo, come risposta ai conflitti sociali e alla crisi politica del suo tempo. Dante rivela i nomi di coloro che sono stati salvati dalla misericordia e di coloro che hanno rifiutato di volgersi al dono della salvezza. Gran parte dell'addolorato realismo dantesco circa le motivazioni che governano gli eventi della storia, dipende dall'esperienza che egli ha vissuto a Firenze; ed è insistente l'espressione della sua sofferenza per la decadenza dovuta alla perdita delle antiche virtù di cortesia e di valore, di semplicità, come appare evidente quando Dante incontra il trisavolo Cacciaguida nel XV canto del Paradiso. La condanna dei vizi capitali è il riferimento morale e la ragione dei giudizi di Dante. Nel corso di tutta la "Commedia" i politici corrotti suscitano il profondo disprezzo del poeta.

L'Inferno è la realtà della vita sociale e politica contemporanea disvelata nella sua essenza di degradazione, il Paradiso è l'alternativa, il compiuto riordinamento. Ma non vi è una netta separazione fra il momento analitico rappresentativo e quello utopico propositivo: il poeta continua ad accumulare elementi di giudizio sulla realtà presente, in tutte le cantiche, così come tenta di delineare un diverso modello ideale. Avidità, superbia, invidia, sono il cancro della società comunale, generato dalla "dismisura" dei nuovi ricchi e dalla deviazione del Papato (Dante vede, infatti, nella degenerazione della Chiesa la piaga universale da combattere). L'ideologia dantesca si fonda sulla nostalgia e sulla profezia: la nostalgia guarda ad una società non troppo lontana nel tempo, fondata su costumi austeri e su valori alieni dalla corruzione dell'avidità, della superbia e dell'invidia; la profezia anela alla restaurazione di un potere politico legittimo, coadiuvato da una riforma che riconduca la Chiesa nei suoi limiti e nei suoi compiti spirituali. La "Divina Commedia" si configura, quindi, come un'opera nel suo insieme politica e autobiografica ma è particolarmente nei canti sestesi dell'Inferno, del Purgatorio e del Paradiso, che queste caratteristiche si evidenziano maggiormente. In vista del suo trascendente scopo di giustizia, Dante, nel VI canto dell'Inferno, attraverso le parole politiche di Ciaccio, fiorentino che visse da parassita presso le mense dei ricchi gentiluomini, condanna l'uomo che lotta contro l'uomo ed anche l'uso della violenza. Un tono angoscioso è presente in questo canto politico e profetico di Firenze; Ciaccio, in una visione generale della Commedia, esprime tutta la carica e la tensione del tema politico della giustizia e dell'esilio, che – qui vagamente accennato – sarà nella missione affidatagli da Dio il motivo da cui Dante partirà per rivelare e condannare vizi e colpe dell'umanità. Ciaccio, infatti, accenna profeticamente all'esito delle discordie civili a Firenze. Le profezie di Ciaccio esprimono il giudizio e lo sdegno di Dante che vede nella lotta e nelle divisioni politiche un legame con la degenerazione morale dell'umanità. L'invettiva di Dante è quella di un uomo che ha un sentimento alto della politica, che crede nelle istituzioni e che deve manifestare con forza la sua condanna contro chi ha "infangato" la sua città, vituperando le leggi e mercanteggiando le cariche pubbliche.

Il tema delle lotte intestine che lacerano le città d'Italia, è anche presente nel VI canto del Purgatorio, con la medesima visione moralistica presente nel VI canto dell'Inferno, visione che rafforza un bisogno di purificazione, di ribellione a tanta corruzione. Qui Dante e Virgilio incontrano Sordello da Goito, poeta provenzale; ed è dal contrasto tra l'affettuoso abbraccio tra i due compaesani (Sordello e Virgilio) e le feroci divisioni e lotte fratricide dell'Italia, che nasce l'apostrofe dantesca all'Italia, al Papa, all'Imperatore ed anche a Firenze. L'apostrofe all'Italia "serva", cioè priva di libertà, in quanto priva dell'ordine e delle leggi forniti dall'autorità imperiale e, quindi, in preda ai regimi tirannici e a rovine quali la decadenza dei partiti politici, lo squallore di Roma e l'odio feroce tra la "gente" della penisola.

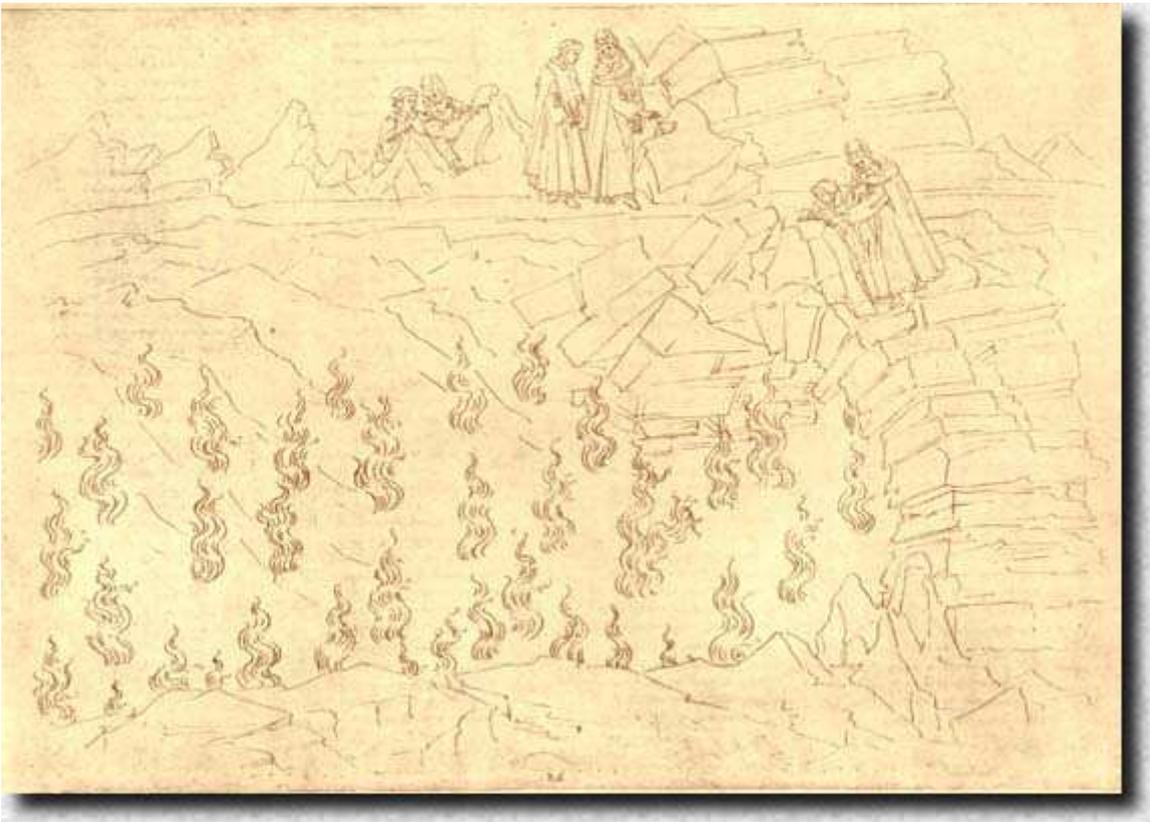
Inoltre del Purgatorio fondamentale nella visione politica di Dante è anche il XVI canto, di grande interesse per la definizione del punto di vista del poeta sui rapporti tra Chiesa ed Impero, sempre che si accetti la tesi che le idee di Marco Lombardo (il personaggio incontrato) coincidano con quelle di Dante al momento della composizione della "Commedia". L'argomentare di Marco Lombardo, volto alla denuncia di uno stato di cose nel mondo – ove l'errore è non soltanto accidentale, ma risulta sostanziale alla definizione del mondo stesso – si carica dello sdegno che

dalla visione dell'umano errore nel mondo scaturisce. Nel VI canto del Paradiso il tema politico è trattato soprattutto con uno spirito teologico, che permette di trascendere le pure vicende delle cronache. L'imperatore Giustiniano che incarna la saggezza teocratica e teologico-politica dell'impero, autore del "*Codice di diritto*" più famoso dell'antichità (*Corpus iuris civilis*) è chiamato a narrare la storia dell'aquila imperiale, poiché nel pensiero di Dante egli fu il restauratore dell'autorità imperiale decaduta dopo il periodo d'oro della pax augustea.

Dante, mosso da un profondo interesse politico e religioso, fa operare Giustiniano sotto l'ispirazione divina per affermare l'estrema verità che è la grandezza della storia imperiale, la guida ideale, astratta, teorica per la vita civile. Si ha, poi, la chiara denuncia dei Guelfi e dei Ghibellini. Affrontando i rapporti fra Impero e Papato, Dante afferma che l'Imperatore, come la luna, riceve, grazie alla benedizione del Papa, non il proprio essere, ma la luce della grazia che gli consente di operare con giustizia ed onestà.

Il poeta è anche convinto che la Chiesa non precede l'Impero, perché per conseguire i due fini assegnati da Dio all'uomo in terra (la beatitudine della vita sulla terra e quella della vita eterna) sono necessarie due guide per gli uomini: il Papa, per guidare l'umanità alla vita eterna e l'imperatore per la felicità temporale: due poteri autonomi. A questo proposito, tutt'altro che reazionario, anzi singolarmente "moderno" (sebbene presentato entro una cornice di organicismo medievale) è soprattutto il monito della Chiesa ad autolimitarsi nel campo spirituale e ad abbandonare il terreno della politica e del potere, ponendo termine alla deleteria azione papale di sollecitazione dei particolarismi e della permanenza dell'anarchia feudale. La tesi dantesca della netta separazione dei "poteri" (temporale e spirituale) permane sottesa a tutta la "Commedia", sebbene inquadrata in una dimensione apocalittico-profetica, fino alla grandiosa invettiva di San Pietro contro la corruzione del Papato.

Originale e audace è, poi, la radicale critica di Dante contro la "donazione costantiniana", in quanto causa prima di quella "abnormità" mostruosa che è il potere temporale della Chiesa.



La più straordinaria metafora della disobbedienza come rifiuto delle regole imposte e come ricerca della conoscenza è contenuta nella “Divina Commedia” nel XXVI canto dell’Inferno. Qui Dante incontra Ulisse, attore disincantato in un mondo ormai fattosi ingannevole e sleale, definito da Orazio “modello di virtù e di sapienza”, accostato ad Ercole da Seneca che celebra entrambi come uomini “vincitori di ogni genere di paura”. Un personaggio moderno, affamato di conoscenza e di avventura, sorretto dal libero pensiero, insofferente ai dogmi ed alle verità rivelate, che agli occhi del poeta costituisce il simbolo per eccellenza dell’ansia di conoscenza dell’uomo che lo spinge a portarsi oltre i limiti posti dalla ragione. La disobbedienza per la conoscenza è la ricerca di alternative, il rifiuto delle verità precostituite, la possibilità di offrire opportunità di uscita dalle “trappole della mente”; pertanto essa diviene metafora della necessità inevitabile di sottoporre tutto al vaglio della conoscenza critica. La figura di Ulisse è importante per Dante in quanto ai suoi occhi rappresenta l’inquietudine intellettuale, la sete di conoscenza. Tuttavia per il poeta il superamento delle “Colonne d’Ercole”, confine ultimo oltre cui gli antichi ipotizzavano l’inizio dell’ignoto, possiede una forte simbologia filosofica ed esistenziale; il fatto che Ulisse voglia superare questo limite imposto all’uomo, è il corrispettivo allegorico della trasgressione filosofica ai limiti imposti alla conoscenza umana, una ribellione al controllo della Grazia divina, un’esplorazione del sapere compiuta con la presunzione di usare la sola forza della razionalità.

“Folle” dunque vale a significare dismisura, trasgressione di un divieto. Da un lato Dante deve condannare l’eroe greco per empietà, cioè per ateismo (in quanto il limite delle Colonne d’Ercole era stato posto dagli stessi dei), dall’altro però, nascostamente, non può fare a meno di elogiarlo.

Il viaggio di Dante s’intreccia, così, con quello dell’eroe greco. Tuttavia Ulisse è una sorta di specchio negativo di Dante; dal punto di vista della conoscenza, entrambi sono degli eroi, degli scopritori. La differenza consiste nel fatto che Dante è, per così dire, un esploratore approvato da Dio; Ulisse è un ribelle, un temerario che osa imporre la propria volontà agli dei.

Letteratura latina

SPREGIUDICATEZZA NELLA SOCIETÀ ROMANA IMPERIALE

PETRONIO - Avventura e trasgressione nel romanzo a Roma

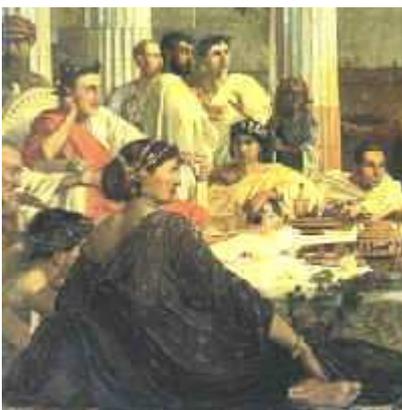


La Roma neroniana era assai spregiudicata e, per così dire, “moderna”: società gaudente e sfrenata liberalità di costumi. Una rappresentazione lucida e disincantata della vita dell’età imperiale e, precisamente, della società del tempo di Nerone, la offre Tito Petronio Arbitro nella sua opera, il “Satyricon”, sorta di romanzo misto di prosa e di versi.

“Petronio - scrive il Marchesi - elegante senza ricercatezze, immaginoso senza similitudini, pittoresco senza aggettivi, nella narrazione agile, quasi parlata, fa scorrere una continua animazione di cenni, di figure che avvivano improvvisamente i profili dei personaggi e gli aspetti delle cose. Nell’opera di Petronio ci sono scurrilità e sconcezze, che tuttavia non suscitano mai disgusto: e il termine non è mai sfacciatamente osceno com’è spesso in Catullo ed anche in Orazio. È quella del Satyricon un’immoralità delicata.” Petronio è forse uno dei primi

esempi di intellettuale che, tramite le sue opere anticonformiste, si oppose alla morale comune, provocando indignazione. Nonostante l'epoca in cui visse Petronio (14-50 d.C. più o meno) il "Satyricon" non sembra essere stato scritto da una persona con un senso tragico della vita, anche se il tema della morte è costantemente presente nel romanzo. I contenuti poco convenzionali sono un dato di fatto, ma è anche vero che con uno stile che è risultato essere leggero e pieno di elegante ironia, è riuscito ad esprimere a fondo anche gli aspetti più bassi della società. È molto significativa la sua volontà di distinguersi dalla massa, di divergere, persino nel modo di morire. La realtà del mondo del "Satyricon" è fatta di malizia, sensualità incontrollata, avidità, slealtà, intrigo ed ogni sorta di bassezza, e di fronte a questo, Petronio vuole far capire che da un mondo degradato che non riesce a conservare i suoi valori, qual è la società romana del suo tempo, non esiste via di scampo, ma l'unica soluzione è la consapevolezza. Pertanto, quest'opera si può considerare come il "primo scandalo ufficiale" della letteratura latina. Nel panorama della cultura letteraria latina, Petronio costituisce una figura affascinante di intellettuale, ma anche in un certo senso misteriosa, perché ancora oggi non si è del tutto certi dell'epoca in cui visse, né se sia lui quel "Petronius arbiter elegantiarum" ("Petronio arbitro di eleganza, di buon gusto) di cui parla Tacito nei suoi "Annales" né infine se il famoso romanzo "Satyricon" sia da attribuire a quel personaggio "voluttuoso e raffinato", presentato da Tacito stesso. Certo è che, dal carattere dell'opera, dallo spirito acuto e mordace che la caratterizza e per lo stesso contenuto decisamente in linea con i tempi (una vicenda imperniata su personaggi omosessuali), è possibile con quasi certezza argomentare che, se il Petronio di Tacito vive nell'età neroniana, è lui l'autore del "Satyricon" e il romanzo stesso può essere ascritto a questo periodo. Opera di cui sono pervenuti solo due libri e che doveva essere molto più vasta e certamente interessante: soprattutto per il suo valore documentario su una società e i suoi personaggi, e per lo spessore psicologico che l'autore conferisce alle figure che s'intrecciano nella vicenda, con il tratteggio di una fisionomia molto ben delineata. Il "Satyricon" non si pone nessuna finalità documentaria o sociologica, né tantomeno può essere interpretato come una denuncia della società del tempo. L'autore la descrive con estrema spregiudicatezza ma allo stesso tempo con stile fortemente ironico, sagace e distaccato. Il realismo petroniano non consente, dunque, un approfondimento problematico delle tematiche sociali. L'atteggiamento dell'autore di fronte alla realtà e ai problemi morali che essa propone, non risulta mai, peraltro, improntato al biasimo e alla condanna moralistica, quanto piuttosto all'aristocratico disincanto di un osservatore divertito. Tale esito è, inoltre, raggiunto mediante un accurato uso delle forme linguistiche, dei mezzi espressivi e di operazioni di etopea. Petronio adatta ad ogni personaggio il suo specifico registro linguistico: si passa così dallo stile aulico, declamatorio, di Eumolpo, alla parlata volgare, piena di espressioni gergali, dei commensali di Trimalchione. A caratterizzare un personaggio non concorrono, quindi, solamente le sue azioni e i suoi discorsi ma anche la lingua. Petronio evita di raccontare personalmente le vicende delegando il compito direttamente ai suoi personaggi. L'opera, infatti, è pensata come un lungo diario personale, scritto in prima persona dal protagonista Encolpio.

LA QUESTIONE PETRONIANA

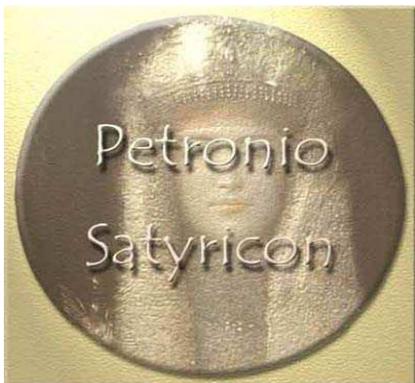


Per molto tempo si è parlato di una "questione petroniana", finché è durata l'incertezza sull'epoca, la persona, il nome completo e il titolo dell'opera narrativa di Petronio: ovvero se si trattasse effettivamente del personaggio rappresentato da Tacito negli "Annales": T. Petronius Niger. Ma finalmente quest'identificazione sembra oggi pacifica: le qualità che Tacito conferisce alla figura di Petronio sono tutte qualità, infatti, che l'autore del "Satyricon" deve aver posseduto in modo elevato. Non si sa se Tacito conoscesse 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. Taluni aspetti del testo, inoltre, possono rimandare all'ambiente neroniano; 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 compatibili con il contesto del periodo storico di Nerone. Il Petronio di Tacito fu altresì un uomo di potere, ma la qualità che lo rendeva caro a Nerone era ancor più la raffinatezza, il gusto estetico; gran signore, viveva a corte, non amava il lavoro, bensì il lusso e l'eleganza. Per tali 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.) e Petronio fu costretto a darsi la morte. Egli diede prova fino all'ultimo di quel distacco, di quell'anticonformismo e di quella disinvoltura un po' eccentrica, da gran signore, che l'avevano sempre caratterizzato. Inoltre, egli, lungi dall'adulare Nerone o Tigellino (come facevano di solito i condannati, per mettere al riparo da persecuzioni i parenti e gli amici) scelse di denunciare i crimini dell'imperatore, descrivendone la vita scandalosa.

“SATYRICON”

Del capolavoro, il “Satyricon” sono incerti l'autore, la data di composizione, il titolo e il significato, l'estensione e la trama originaria, il genere letterario e le motivazioni per cui quest'opera venne scritta e pubblicata.



Le ben poche certezze riguardanti il “Satyricon” possono essere così riassunte:

- 1) Il cosiddetto Satyricon è un lungo frammento narrativo di un'opera in prosa, con alcuni inserti in versi, di indiscutibile qualità artistica;
- 2) Il frammento pervenuto corrisponde ad un intero libro dell'opera, il 15°, e ad alcune parti del 14° e 16° libro;
- 3) I libri 14° e 16° erano già noti nel IX secolo nei cosiddetti “estratti brevi”;
- 4) È attribuito ad un autore di nome Petronio Arbitro.

Per quanto riguarda l'autore dell'opera, la critica è divisa su due posizioni contrapposte:

- 1) il “Petronius Arbitrator” autore del “Satyricon” non è il cortigiano di Nerone. Infatti:
 - Nessuna testimonianza antica ammette esplicitamente l'identificazione fra i due personaggi;
 - L'autore viene menzionato a partire dal III sec d.C.; l'opera viene citata a partire dal II secolo d.C. Se Petronio fosse il cortigiano di Nerone, vi sarebbe sul suo conto e sul conto della sua opera, un inspiegabile silenzio di più di un secolo;
 - La lingua del “Satyricon” sembra essere in anticipo di almeno un secolo rispetto a quella dell'età neroniana;
 di conseguenza l'autore del “Satyricon” sarebbe un geniale sconosciuto vissuto non prima del II secolo d.C.
- 2) il “Petronius Arbitrator” autore del “Satyricon” è il cortigiano di Nerone. Infatti:
 - Non solo il nome è identico, ma anche il cognomen attribuito all'autore del “Satyricon”, ovvero quello di “Arbitrator” coincide con la funzione di “elegantiae arbitri” assegnata da Tacito al suo personaggio all'interno della corte neroniana;

- Il fatto che Tacito non alluda ad un'attività letteraria del suo Petronio potrebbe essere spiegato con la volontà di evitare compromettenti allusioni ad un'opera notoriamente scandalosa;
- Il silenzio delle fonti su Petronio romanziere e sulla sua opera per circa un secolo non è difficile da spiegare se si pensa all'imbarazzo della cultura ufficiale nei confronti di un'opera così irriverente;
- Il ritratto (tacitano) del raffinato esteta decadente vissuto alla corte di Nerone è troppo in sintonia con il gusto della provocazione paradossale proprio dell'autore del "Satyricon", per pensare che si tratti di un altro Petronio.
- Anche la questione del titolo è complessa. "Satyricon" vuol dire, infatti, letteralmente, "storie di satiri", cioè racconti di argomento osceno e licenzioso; o anche racconti che mescolano temi piuttosto spinti ad argomenti di satira sociale e letteraria.

Altro punto controverso fra gli studiosi è il genere entro cui si può iscrivere il "Satyricon" petroniano. È evidente, innanzitutto, un suo legame con la satira menippea, con la quale condivide, tra l'altro, la commistione di prosa e poesia. Altri studiosi vedono nel "Satyricon" soprattutto una parodia dell'odissea omerica, con Encolpio come alter-ego mediocre di Ulisse. Il "Satyricon" fu influenzato, però, anche dal mimo e dalla favola milesia, un genere a cui aveva conferito dignità letteraria Aristide di Mileto (II secolo a.C.) e comprendente perlopiù racconti, di argomento erotico, noti per la loro licenziosità. L'ipotesi più suggestiva è quella che scorge un profondo legame del "Satyricon" con il modello del romanzo ellenistico.

Del resto, il "Satyricon" è spesso considerato come il primo esempio di quello che sarebbe poi diventato il romanzo moderno. Tuttavia, alcuni studiosi (per primo Heinze) hanno sostenuto la tesi di un intento parodico di Petronio nel fatto che i personaggi della sua opera sono protagonisti di un amore di tipo pederastico, omosessuale, ribaltando così lo schema tipico del romanzo greco. Del resto, nel romanzo latino dominano AVVENTURA e TRASGRESSIONE e nell'opera di Petronio la materia del racconto diventa il rovesciamento completo di modelli culturali "alti", attraverso un'elegante ironia. Egli lascia trasparire un disprezzo sottile per questo mondo di liberti e di esseri senza più valori, né etici né, soprattutto, estetici. È un giovane, Encolpio, che narra le sue strane peripezie in prima persona: in sua compagnia vi sono Ascilto e Gitone, suo amato. Tutti e tre, dopo essersi conosciuti in disavventure svoltesi probabilmente a Marsiglia (e dove Encolpio deve aver commesso una colpa nei confronti di Priapo, dio della sessualità) si vengono a trovare in una città di costumi greci dell'Italia Meridionale. La parte del romanzo pervenuta si apre con una discussione sulle cause della decadenza dell'eloquenza, intavolata tra Encolpio, che attribuisce la colpa della decadenza alle declamazioni, e un retore di nome Agamennone, il quale se la prende, invece, con la cattiva educazione dei giovani. Durante tale disputa Ascilto se ne va ed Encolpio, accortosi di essere stato lasciato solo – anche Gitone, infatti, se ne era andato – va alla ricerca degli amici. Dopo aver ritrovato Ascilto, raggiunge Gitone in un albergo, dove ha luogo una scenata di gelosia poiché Gitone confessa ad Encolpio le insistenti avances di Ascilto; segue comunque la riconciliazione.

I due giovani vengono, poi, raggiunti da uno schiavo del retore Agamennone, che ricorda loro che avevano accettato un invito a cena presso un certo Trimarchione, tipica figura di arricchito; in lui alcuni studiosi hanno visto la personificazione di Nerone, altri una feroce satira di tutti quei liberti (fatti assurgere da Nerone alla carica di suoi ministri e funzionari) che gravitavano, arricchendosi, intorno alla corte imperiale. Segue la descrizione della cena.

Encolpio e Ascilto ancora litigano per Gitone, che preferisce il secondo. Encolpio si reca a visitare una pinacoteca, dove incontra Eumolpo, uomo innamorato della poesia, che, ispirandosi ad un quadro, declama un carme in 65 senari giambici sulla presa di Troia. Encolpio decide di partire con Eumolpo, portando con sé il ritrovato Gitone. Durante un banchetto, Eumolpo narra la celebre

novella della Matrona di Efeso. Scampati ad un naufragio, i tre giungono a Crotona e qui Eumolpo esemplifica la sua poetica con un brano epico di 295 esametri sul “Bellum civile” fra Cesare e Pompeo. E’ impossibile dire se l’episodio di Crotona fosse l’ultimo, o se seguissero nuove avventure, di cui non rimane traccia.

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 sembra emergere – d’altra parte – un senso di precarietà e di insicurezza, una visione della vita frantumata, dominata da una fortuna capricciosa.

Petronio ritrae un mondo corrotto popolato da personaggi squallidi, che traggono soddisfazione solo dai piaceri più immediati; egli raffigura una fascia sociale che non sembra animata da alcuna aspirazione ideale. Eppure Petronio fa ciò senza compiacimento, anzi quasi con distacco, prendendo le dovute distanze, ma non senza ironia e malizia. In una narrazione condotta in prima persona da un personaggio che è “immerso” in quel mondo sregolato, l’originalità del realismo di Petronio sta non tanto nell’offrire frammenti di vita quotidiana, ma nell’offrire una visione del reale che è critica quanto spregiudicata e disincantata.

MARZIALE



La vita di Roma è pura materia anche dei 14 libri di epigrammi di M.Valerio Marziale, nato nel 40 d.C. e morto tra il 102 e il 104, dopo una vita trascorsa nel vano desiderio dell’agiatezza. Marziale, però, non tuona, come Giovenale, contro la corruzione della società; egli si limita a metterla in mostra, a coprirla di ridicolo. Poeta immediato, coloritore vivace, dotato di fervida immaginazione e di inesauribile comicità, egli è rimasto maestro insuperabile nell’arte epigrammatica. Marziale volutamente rompe con una tradizione letteraria che si trascinava da tempo senza più vigore, e volle innovare, volle parlare dell’uomo, dell’uomo comune di tutti i giorni con la sua imperfetta natura, le sue miserie, i suoi affanni. E forse pensava a sé stesso. Un nevrotico, probabilmente, ma forse, anche, un naturista nemico dello stress procurato da una vita troppo affollata.

GIOVENALE



Grande poeta è Giovenale, vissuto tra il 60 ed il 40 circa; nelle sue 16 satire egli esercita, poiché è pericoloso sferzare le turpitudini del tempo presente, la sua sferza terribile contro quelle del passato, anche se queste sono le stesse che insozzano la società nella quale vive il poeta.

Spettacolo ripugnante è quello che si offre allo sguardo di Giovenale: schiavi e liberti saliti ai più alti onori, governatori che depredano le province, delatori divenuti potenti, matrone che avvelenano gli sposi, giovani corrotti che aspirano ai comandi militari, corruzione ovunque, nella reggia, nella curia, nella famiglia, il delitto e l'adulazione che sono turpe scala per raggiungere i posti, e accanto a tutto ciò la miseria del popolo, dei poeti e dei letterati. Contro questa società scatta Giovenale, nelle cui satire vi è la rappresentazione potente della società imperiale, la cui corruzione risalta nella commossa evocazione degli onesti costumi di Roma antica.

Il poeta passa dallo sdegno alla commiserazione, dall'invettiva all'ironia, rifuggendo da qualsiasi artificio retorico. Fu un moralista severo, un fustigatore di costumi. E' lui stesso che nella sua prima Satira dice che la materia della sua produzione sarà un complesso di desideri, paure, rancori umani, nel quadro dei perversamenti della morale che tanto lo indignano.

Ma a differenza dell'egocentrico Marziale, egli non tratta delle ingiustizie e dei mali terreni con astiosità personale, ma con sguardo più distaccato, col vero biasimo di una qualunque persona onesta, costretta a vivere in un mondo di viziosi.

Giovenale non ha da suggerire rimedi al dilagare del vizio, né precetti morali da impartire: è solo un uomo che guarda con nostalgia al passato, e si illude che solo nel passato ci sia l'onestà, la virtù.

Nella prima satira, c'è, però, un immaginario interlocutore che lo mette in guardia dal parlar male soprattutto degli intoccabili personaggi dell'establishment imperiale, perché una satira politica contro di loro ne provocherebbe il risentimento e la vendetta: l'incauto autore potrebbe finire col far da torcia nell'arena, per illuminare gli spettacoli notturni. Quella di Giovenale è una poetica dell'"indignatio": la satira è la sola forma letteraria adatta ad esprimere lo sdegno dell'autore, che vede lo sfacelo morale dei suoi tempi laddove i suoi coetanei vedono l'approssimarsi di una nuova "età dell'oro" dopo la fosca stagione domiziana. L'astio sociale di Giovenale, che gli deriva dalla sua condizione di cliens, sfocia nell'invettiva dell'emarginato: estraneo al panorama sociale e politico, egli osserva la società romana alla luce degli ideali repubblicani. Il presunto e tanto decantato "realismo" giovenaliano è in realtà uno specchio deformante della realtà: tutto in lui è esasperato, iperbolico, grottesco, sinistro, tutt'altro che realistico: semmai surreale.

L'intento della satira di Giovenale è dunque diverso da quello della satira di Persio: quest'ultimo, infatti, intende "DETRAHERE PELLEM", strappare la maschera di perbenismo che cela il vero volto della società, il che implica l'esistenza della nozione del vizio nella gente comune. Lo scopo della satira tragica di Giovenale è, invece, quello di tentare di restituire il senso del male ad una società che ne ha perso la cognizione ed esibisce il vizio come una moda.

PERSIO



Nato nel 34 d.C. da famiglia agiata, e appartenente all'ordine equestre, condusse una vita ritirata, ascetica, e dimostrò una fiera avversione nei confronti dei letterati di gran moda. Morì nel 62 d.C. Le sue "satire", in numero di 6, sono scritte in esametri dattilici, per un totale di 650 versi. Persio, imbevuto dell'ambiente stoico e lontano dalle esperienze della vita, parla col tono del moralista intransigente, ma astratto; così, gli uomini diventano pretesto per una denuncia e per un esame "scientifico" e "fenomenologico" del vizio, col risultato di mettere a fuoco, anziché l'uomo, il suo comportamento tipizzato (i "mores"): la sua poesia è dunque innanzitutto ispirata da una forte esigenza etica; ma un'etica distruttiva, o solo marginalmente costruttiva. L'esigenza realistica è all'origine della scelta di un linguaggio scabro, che si avvale della tecnica della "iunctura acris" (il nesso urtante per la sua asprezza sia dal punto di vista fonico che, soprattutto, semantico), in pratica

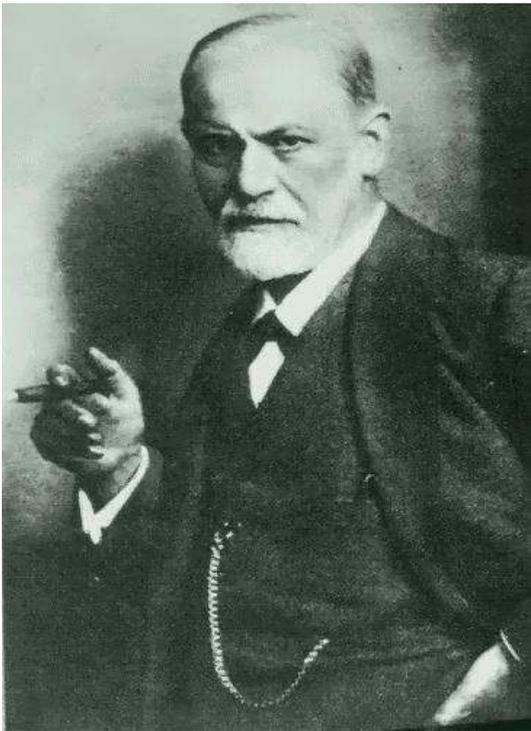
l'evoluzione della "callida iunctura" oraziana: essa consiste nell'accostamento di parole di uso comune, poste però in un rapporto logico del tutto inusuale.

L'originalità di Persio è legata più allo stile che ai contenuti delle sue satire: l'effetto complessivo è ermetico. Lo scopo è palesemente demistificatorio: Persio vuole strappare il velo del perbenismo ipocrita, del rispetto delle convenzioni sociali che copre il vero volto della realtà.

La sua poesia, conformemente alla concezione moralistica è soprattutto ispirata dalla necessità di combattere la corruzione e il vizio e si contrappone, perciò, polemicamente alle mode letterarie del tempo. Nella denuncia del vizio, e nell'aspra descrizione delle sue manifestazioni, Persio si riallaccia alla tradizione della satira e della diatriba, ma ne accentua i toni forzandoli verso un barocchismo macabro che toccherà il suo culmine in Giovenale.

Filosofia

Freud e lo scandalo dell'inconscio



“anche se il futuro riplasmerà o modificherà questo o quel risultato delle sue ricerche, mai più potranno essere messi a tacere gli interrogativi che Sigmund Freud ha posto all’umanità; le sue scoperte scientifiche non si possono ne’ negare, ne’ occultare (...) e se mai alcuna impresa della nostra specie umana rimarrà indimenticabile, questa sarà proprio l’impresa di Sigmund Freud”.

Queste le parole di Thomas Mann a proposito di Freud, il padre della psicoanalisi, quel complesso movimento culturale e scientifico che ha influenzato ogni settore della vita del Novecento e che rappresenta la quarta grande rivoluzione della storia occidentale, dopo la rivoluzione copernicana, quella darwiniana e quella marxiana. All’inizio del XX secolo, Freud ha scandalizzato il mondo scientifico nel descrivere l’uomo mosso dalle sue passioni inconsce, teorizzando il soggetto desiderante ed accentrando la natura traumatica della sua sessualità e della sua identità.

Lo scandalo della psicoanalisi è dovuto in modo particolare alla sua affermazione della sessualità infantile e alla nuova teoria della sessualità che ne deriva. Se Freud avesse proposto solamente un metodo di cura, avrebbe occupato un capitolo della storia della psicoterapia. Ma i metodi da lui adottati, il trattamento da lui impiegato sono inseparabili da una teoria complessiva: la **psicoanalisi**. Questa rivalutò nell’essere umano quello che secoli di cultura e di rimozione avevano mascherato e evitato di prendere in considerazione: la forza primitiva di certi impulsi sessuali prima di tutto, l’importanza poi del compimento e del soddisfacimento e del non soddisfacimento per gli istinti fondamentali, l’importanza e l’enorme complessità dei comportamenti umani, l’ambiguità dei rapporti intrapersonali, il peso di certi simboli, l’esistenza di una sessualità infantile.

Ne nacque uno scandalo che ancor oggi, dopo più di mezzo secolo, la cultura occidentale cerca di assimilare. Ne sono derivate molte strane trasformazioni: rifiuto di scelte fondamentali, distorsioni scientifiche, deviazioni sociologiche, discussioni, anatemi... Tuttavia, nella sua lotta portata in profondità contro la mistificazione, anche se applicata alle morali e alle religioni, la psicoanalisi esce vittoriosa. Freud autorizza tutto: non c’è più peccato - si sente proclamare sommariamente -, facendo dell’immoralismo e dell’amoralismo le molle principali della vita psichica. Bisogna adattarsi ad essere insieme a tale istinto della vita e a tale istinto della morte (eros e thànatos) che lottano e costruiscono la storia che è l’uomo. Non si tratta, però, ne’ di un incoraggiamento al conformismo, ne’ di un’esortazione alla faciloneria. Freud, per mezzo di una più approfondita conoscenza della totalità psichica, invita a realizzarla nel mondo che è costitutivo dell’uomo, invece di rimuoverne gli impulsi originali, invece di trasformarli in sensi di colpe intimi o morali. Contro ogni forma di divieto, tenta di far comprendere la proibizione, di liberare con la psicoanalisi l’individuo dalle credenze religiose che scatenano elementi infantili o nevrotici. Freud denuncia le nozioni di “errore” e di “peccato”, matrici di morale astratta e inibitoria.

La realtà dell’INCONSCIO



Sia per la cultura popolare che per il pubblico colto Freud rappresenta colui che ha scoperto l'”anima”. E, in effetti, all'alba del Novecento, Freud trasforma l'immagine dell'io, della coscienza e della personalità in cui l'uomo si era rispecchiato per secoli e rivela l'esistenza di una zona buia e impenetrabile alla ragione: il pianeta sconosciuto dell'inconscio.

Freud ha mostrato che l'uomo non è più padrone della sua coscienza, perché c'è, dietro la coscienza, l'inconscio, che determina il soggetto umano a sua insaputa. Freud si pone, così, come l'inventore della nozione di “inconscio”.

In realtà l'inconscio – anche se teorizzato diversamente da Freud - esisteva da molto tempo; un al di là della coscienza esisteva infatti fin dalla notte dei tempi. L'importanza della scoperta freudiana consiste nel fatto che Freud è stato il primo ad aver teorizzato in

modo nuovo un'istanza psichica al di là della coscienza, in forza della quale l'uomo è agitato da pulsioni, da forze che gli sfuggono: e Freud fornisce un'armatura teorica che sconvolgerà tutta la filosofia del XX secolo.

L'essere umano non sa tutto quello che gli occorre conoscere di sé stesso e che una parte delle sue sofferenze, ma anche delle sue potenzialità, affonda le radici in situazioni che gli sono ignote: ciò che Freud ha chiamato proprio “inconscio”. Il riconoscimento delle parti oscure di sé e l'integrazione delle energie in esse racchiuse per un pieno sviluppo della personalità passa da un lungo trattamento di questo materiale inconscio. L'esplorazione di questa parte oscura dell'uomo rimane, anche oggi, la forza della psicanalisi; la sua “scoperta” si deve alla capacità di Freud di “vedere con gli occhi stessi del malato”, che vede cose ed immagini nascoste alla sua coscienza.

Lo scienziato viennese rimette questa parte non nota, sotterranea e profonda della psiche umana qual è, appunto, l'inconscio (da sempre presente in tutte le culture), al centro dell'indagine psicologica. Del resto, il metodo psicanalitico è un metodo storico-clinico che servendosi dell'esperienza del soggetto, quale oggetto d'indagine, mira a cogliere i principi che regolano il funzionamento psichico tramite la regressione e la ricostruzione storica della sua esperienza.

Secondo Freud le nevrosi sono causa di blocchi evolutivi e vanno indagate all'interno del mondo inconscio dell'adulto; tali blocchi nevrotici intralciano il cammino verso l'età adulta guidata dal principio di realtà, che rende l'individuo sano immune dai comportamenti infantili solo reattivi alle pulsioni del piacere.

L'inconscio è il luogo del rimosso, la regione dell'infanzia e dei desideri insoddisfatti, mentre il conscio è il luogo del razionale e dell'adulità. L'intrinseco dualismo infanzia/adulità presenta i conflitti di queste dimensioni che costituiscono il nucleo centrale della teoria psicanalitica di Freud; secondo quest'ultimo, infatti, il bambino è paradossalmente il “padre adulto”. Infatti l'infanzia è regolatrice della vita psichica adulta. Le persone che si rivolgono alla psicanalisi sono adulti apparenti, non padroni di sé e turbati da fantasmi infantili. Il mondo infantile nella psiche dell'adulto è il nucleo nevrotico di una tendenza alla regressione. Freud sostiene che l'adulto è un soggetto padrone di una genialità, capace di amare, in grado di lavorare; inoltre, ritiene che la presenza del mondo infantile nell'adulto sia un fattore involutivo e frenante per un equilibrato sviluppo psicosessuale, manifestazione di genialità piena.

Con l'invenzione della psicanalisi, Freud intendeva dare avvio a una ricerca differente dalla nosologia psichiatrica, dalla sistematica filosofica e dalle ipotesi antropologiche in voga all'inizio del secolo in Europa. Freud non esalta un lato notturno e inconscio della vita contro la ragione e la coscienza. Viene semplicemente modificata la linea di demarcazione che separava, all'interno del pensiero prefreudiano, il “NORMALE” dall' “ANORMALE”, ciò che è “razionale” da ciò che è “irrazionale”; tra queste dimensioni c'è un conflitto dinamico, che è la struttura stessa del soggetto

(“la psiche è un campo di lotta fra tendenze contrapposte fra loro”). Freud riduce l’inconscio a “rimosso delle sensazioni e desideri sessuali”, dislocandolo il più vicino possibile al campo delle esperienze sensoriali la cui osservazione era “permessa” dalla cultura neopositivista. In questo modo Freud desacralizza l’inconscio, e sacralizza invece la sua **TEORIA DELLA SESSUALITÀ**. In altri termini Freud, che si considera ateo, fa della teoria della sessualità la sostituzione psicanalitica della religione, sfera sovraperpersonale alla quale, d’altronde, l’osservazione dell’inconscio era legata da sempre, in ogni cultura. Freud afferma che l’inconscio è la realtà abissale di cui il conscio non è che la manifestazione visibile e lo divide in due zone.

La prima comprende l’insieme dei ricordi che, pur essendo momentaneamente inconsci, possono diventare consci con uno sforzo di memoria. Tale è il “*Preconscio*”.

La seconda zona comprende quegli elementi psichici stabilmente inconsci che sono mantenuti tali da una forza specifica, la “rimozione”. Freud afferma che la psiche è un’unità complessa costituita da un certo numero di sistemi. La prima topica psicologica distingue tre sistemi: **il conscio, il preconscio e l’inconscio**.

La seconda topica distingue tre istanze:

- l’**Es**, che è il “*polo pulsionale della personalità*”, ovvero la forza impersonale e caotica che costituisce la matrice originaria della psiche. Esso obbedisce solo all’ “inesorabile principio del piacere” e ignora le leggi della logica, a cominciare dal principio di non-contraddizione;
- il **Super-io** è ciò che comunemente viene chiamato “*coscienza morale*”, ovvero l’insieme delle proibizioni installate nell’uomo nei primi anni di vita e che poi lo accompagnano sempre, anche in forma inconsapevole;
- l’**Io** è la parte organizzata della personalità, che si trova a dover mediare tra l’Es, il Super-io e il mondo esterno.

Freud individua nei fenomeni onirici la via che porta alla conoscenza dell’inconscio nella vita psichica, in quanto egli ritiene che i sogni siano l’appagamento di un desiderio (rimosso). I sogni richiamano i desideri in forma diretta poiché essi sono desideri inaccettabili dal soggetto, che cadono sotto forma di “censura”.

Freud scoprì, inoltre, ben presto, nell’ambito della sua elaborazione della teoria psicanalitica, che gli impulsi rimossi che stanno alla base dei sintomi psiconevrotici sono sempre di natura sessuale. Egli fu, pertanto, portato a porre la sessualità al centro della propria attenzione.

La teoria della sessualità.



La sessualità gioca un ruolo essenziale nella cura dell’isteria, perché essa è all’origine della malattia: ecco la grande scoperta di Freud. Il fascino filosofico di Freud sta nell’aver puntato lo sguardo sullo scandalo che tutti i razionalismi e gli utilitarismi tendono a rimuovere, ovvero quella sorta di resto inassimilabile di cui le perversioni sono manifestazioni. Vero e proprio “pensiero focale” è stato per Freud **DIE LUST** (parola che significa ben più che “piacere”). Freud avrebbe tentato di “*mostrare che proprio tutto nel vivente tende al piacere*” ovvero che “anche là dove il soggetto pare infliggersi del dispiacere si afferma il dominio di principio di Lust”. Freud non rinuncia a misurarsi con questo scandalo filosofico del soggetto che vuole il proprio male, con questa “vocazione radicale, irriducibile, all’infelicità ancor più che al dispiacere”, ovvero, in termini filosofici, col “*fenomeno*

del soggetto che si (auto) assoggetta”. Fenomeno radicale di cui le perversioni sarebbero la

manifestazione più loquace. Il pensiero di Freud induce il complesso dell'opinione pubblica a porsi delle domande sulla sessualità; automaticamente tutta la teoria sessuale di Freud viene vissuta dal pensiero conservatore del secolo come uno scandalo. È uno scandalo.

Già Nietzsche, dopo secoli di ascetismo metafisico fondato sulla denigrazione della vita e sul fraintendimento del corpo, intende restituire il desiderio all'esuberante innocenza del corpo, ai piaceri dell'apparenza, alle lusinghe della seduzione, a quella ritrovata sensualità che è all'origine della trasvalutazione di tutti i valori fino a quel momento egemoni, i quali hanno generato il nichilismo della vita declinante. Dopo Nietzsche, l'abbandono di retromondi metafisici è l'orizzonte entro il quale si muove proprio il pensiero di Freud.

La teoria energetico-pulsionale che Freud elaborò per spiegare le origini e il funzionamento della mente, è rimasta la pietra miliare della psicanalisi. Pulsione, rimozione, libido, energia e altri termini sono entrati nel linguaggio comune. Eppure la teoria energetico-pulsionale è proprio quella parte, della grande opera freudiana, che più è stata criticata, dagli psicoanalisti stessi, che oggi la intendono superata, per lo meno nell'originaria formulazione biologistica di Freud. Questa teoria fu elaborata a partire dalle prime ipotesi che Freud, ancora nell'Ottocento, aveva formulato sulla sessualità: queste ipotesi furono progressivamente trasformate in una teoria organica che assunse un implicito valore di verità, o meglio, di spiegazione di tutto il funzionamento psichico. Freud considerava l'istinto sessuale alla stregua di tutti gli altri istinti, come un processo psicofisico capace di provocare manifestazioni sia fisiche che psichiche. Egli chiama "libido" – o desiderio sessuale - la forza psichica che rappresenta l'istinto sessuale e la definisce come "...la forza attraverso la quale si esprime l'istinto sessuale". Gli inizi della teoria della libido risalgono al 1890 circa, quando Freud si rese conto dell'importanza della sessualità nella nevrosi e nella nevrosi d'angoscia, anche se la teoria andò consolidandosi man mano che la sua esperienza clinica aumentava. Fu, però, nel 1905, nei "Tre saggi sulla teoria della sessualità" che il Maestro espose le sue innovative scoperte. Con la comparsa di quest'opera Freud ricevette le più dure critiche: egli divise il libro in tre parti. Nella prima si sofferma sulle varie deviazioni dell'istinto sessuale, dividendo queste ultime in due grandi gruppi, a seconda che riguardassero l'oggetto dell'istinto o le finalità dello stesso. Per Freud la sessualità rappresenta l'unico fattore costante nella genesi delle psiconevrosi i cui sintomi rappresentano, da un lato la funzione sessuale mascherata, dall'altro sono espressione della resistenza dell'Io. Riteneva, inoltre, che gli impulsi sessuali che determinano i sintomi sono solo in piccola parte "normali" poiché, più spesso, si tratta di impulsi "*perversi*": di fatto, dietro ai sintomi nevrotici, si possono scoprire quasi tutte le perversioni. Freud introduce, poi, il concetto di "zone erogene", cioè di parti del corpo capaci di evocare sensazioni erotiche.

Nella seconda parte Freud tratta la "sessualità infantile" ponendo l'accento sull'amnesia infantile come variabile interveniente a determinare la negazione dell'esistenza di tale sessualità. Tale teoria suscitò e suscita stupore presso le persone estranee alla psicanalisi che si chiedono perché in psicanalisi si debba sempre parlare della sessualità. E così si è accusato Freud di "pansessualismo", sostenendo che vi sono altri elementi altrettanto importanti della sessualità. Tuttavia, è in occasione della sessualità - della pulsione sessuale - che si esercita la proibizione e l'azione della rimozione, che consiste in un'azione psichica che verte su qualcosa, la cosiddetta "pulsione", che non vuol essere percepita, riconosciuta. La pulsione è una tendenza a soddisfarsi per mezzo di un oggetto, che ad un certo punto trova un impedimento. Qualora la sessualità venga impedita può produrre degli effetti patogeni, ovvero dei sintomi. Freud era convinto che il bambino ricapitolasse l'intera stirpe e, quindi, che doveva ricapitolare anche la storia sessuale della stirpe. Freud riteneva, pertanto, che il bambino fosse destinato a ricapitolare tutte le fasi della sessualità adulta dei suoi antenati; egli deve perciò passare per una fase orale, per una fase anale e per una fase genitale. La logica di questa teoria dello sviluppo psicosessuale è basata sulla teoria lamarckiana dell'eredità dei caratteri acquisiti dagli antenati adulti. Freud elaborò, quindi, un'originale dottrina della sessualità

infantile, respingendo il pregiudizio in base al quale la sessualità apparterebbe solo all'età adulta e sostenendo che lo sviluppo psicosessuale del bambino avviene attraverso tre fasi:

- 1) **fase orale:** caratterizzata dai primi mesi di vita, ha come zona erogena la bocca
- 2) **fase anale:** ha come zona erogena l'ano ed è connessa alle funzioni escrementizie
- 3) **fase genitale:** ha come fattore erogeno la zona genitale e si articola in due sottofasi:
 - quella FALLICA, così chiamata perché la scoperta del pene costituisce oggetto di attrazione sia per il bambino che per la bambina;
 - e quella GENITALE, caratterizzata dall'organizzazione delle pulsioni sessuali sotto il primato delle zone genitali.

Connesso alla sessualità infantile è il cosiddetto “complesso di Edipo”, dal nome del re immortalato da Sofocle e consistente in un attaccamento libidico verso il genitore di sesso opposto. Freud sosteneva che tutti i bambini, in particolare i maschi, nei primi anni di vita, attraversano una fase molto conflittuale con i genitori, in quanto tendono a vedere il genitore del sesso opposto come un possesso esclusivo, e di conseguenza vedono un rivale nel genitore dello stesso sesso. Le teorie del “complesso di Edipo” suscitarono forti resistenze.

Storia.

CHE GUEVARA – MAHATMA GANDHI – NELSON MANDELA

CHE GUEVARA – Tra leggenda e realtà



Emblema di una trasgressione formale, di un nostalgismo scialbo, Che Guevara è diventato un mito, una leggenda. L'immagine più nota di lui è quella dell'eroico e solitario guerrigliero che ha combattuto contro l'imperialismo, sacrificando la propria vita. Quando Che partiva per il suo primo viaggio in America Latina, con in testa la dottrina di Mahatma Gandhi, e l'intenzione di servire la causa dei popoli oppressi con i soli strumenti della sua professione di medico, di certo non aveva ancora considerato quale significato avrebbe assunto per lui quel viaggio, né quanto la sua vita sarebbe cambiata assieme al suo pensiero.

Nato a Rosario, in Argentina, nel 1928, Che Guevara è stato un rivoluzionario marxista, un medico ed un uomo di stato a Cuba. Nel 1948 si iscrisse all'Università di Buenos Aires per studiare medicina, laureandosi nel 1953.

Quando era ancora studente, Guevara passò molto tempo a viaggiare in America Latina. Dopo aver visto la povertà di massa è influenzato dalla lettura sulle teorie marxiste, concluse che solo la rivoluzione avrebbe potuto risolvere le disuguaglianze sociali ed economiche dell'America Latina. Dopo la laurea si recò in Guatemala, dove il Presidente Guzmán guidava un governo populista che cercava di portare avanti una rivoluzione sociale attraverso varie riforme. Guevara prese, inoltre, contatto con diversi esuli cubani, legati a Fidel Castro. La sua situazione economica era precaria; si recò poi nel Salvador e ritornò quindi in Guatemala. Nel frattempo aveva avuto inizio il colpo di stato di Armas, messo in atto con l'appoggio della CIA. Guevara entrò in una milizia armata

organizzata dai giovani comunisti. A seguito del colpo di stato si rifugiò per breve tempo nel Consolato argentino e poi si trasferì in Messico.

Il colpo di stato contro Arbenz, appoggiato dalla CIA, consolidò l'opinione di Guevara che gli Stati Uniti fossero una potenza imperialista, che si sarebbe sempre opposta ai governi intenzionati a ridurre le disparità economiche, endemiche in America latina e negli altri Paesi in via di sviluppo. Questo rafforzò ulteriormente la sua convinzione secondo cui solo il socialismo, raggiunto attraverso la lotta armata e difeso dal popolo in armi, avrebbe risolto i problemi dei paesi poveri.

Dopo essere stato rilasciato, Fidel Castro arrivò a Città del Messico e qui conobbe Che Guevara; quest'ultimo si convinse che Fidel Castro era il capo rivoluzionario che stava cercando ed aderì al "Movimento del 26 di Luglio" intenzionato ad abbattere il dittatore cubano Batista.

Giunti a Cuba furono attaccati dai militari di Batista; Guevara divenne un leader tra i ribelli, rispettato dai compagni per il suo coraggio e temuto per la sua spietatezza. Fu responsabile dell'uccisione di diversi disertori, informatori o spie. Delle sue prime esperienze di guerriglia riporta un'impressione molto forte, scoprendosi capace di freddezza e di una capacità di analisi spietata, soprattutto durante le azioni militari.

Nel 1958 diresse l'attacco su Santa Clara, condotto dal reparto che svolse le missioni più rischiose dell'esercito rivoluzionario: fu una delle battaglie decisive della rivoluzione. Dopo il successo della rivoluzione cubana egli assunse un ruolo nel nuovo governo. Nel 1959 fu il procuratore generale della fortezza militare di La Habana nella quale vennero svolti i processi a carico dei militari del regime accusati di crimini di guerra.

Dopo il 1965 lasciò Cuba per "esportare la rivoluzione", prima nell'ex Congo Belga (ora Repubblica Democratica del Congo), poi in Bolivia, dove venne catturato da un reparto anti-guerriglia dell'esercito nel 1967.



Rodríguez con il prigioniero Guevara

(La Higuera, Bolivia - 9 ottobre, 1967)

Barrientos, Presidente locale, appena informato della cattura, diede l'ordine di assassinarlo, e diffuse un comunicato in cui affermava che Che Guevara era morto in combattimento. Guevara fu recluso nella piccola scuola di La Higuera dove fu ucciso da Terán, un sergente dell'esercito scelto a sorte. Su quanto accadde durante e dopo esistono diverse versioni. Quella più accreditata racconta che Guevara ricevette diversi spari alle gambe, anche per simulare ferite in combattimento, così da nascondere l'esecuzione sommaria del prigioniero. Gli spararono, infine, al petto. L'esercito boliviano trasferì poi il cadavere in una località segreta, rifiutando di rivelare se i resti fossero stati sepolti o cremati.

Nel 1997 i resti del cadavere di Guevara, furono esumati da una pista di volo vicino a Vallegrande, e riportati a Cuba, furono tumulati con tutti gli onori militari in un Mausoleo costruito nella città di Santa Clara, dove trentanove anni prima aveva vinto quella che era stata ritenuta la battaglia decisiva della rivoluzione cubana.

La morte del Che fu vista come un grave fallimento per i movimenti rivoluzionari d'impronta socialista operanti nell'America Latina e nel Terzo Mondo. Il libro del Che "Sulla Guerriglia" venne considerato per un certo tempo come un testo definitivo nella strategia per combattere guerre irregolari. Secondo molti, invece, la sua uccisione in Bolivia testimonia come, in materia, non esistano strategie risolutive.

Che Guevara era convinto che il consenso popolare fosse indispensabile per la rivoluzione; in realtà, specialmente in Bolivia, il suo idealismo si scontrò con una realtà più complessa di quanto

prevedeva in un primo momento. I contadini, infatti, spesso guardavano con diffidenza gli stranieri che dicevano di combattere per loro. Tuttavia, sulle cause dell'insuccesso boliviano pesò anche il contesto internazionale: infatti, i partiti comunisti boliviani non collaborarono alla progettata insurrezione, ed in quella fase delicata della guerra fredda ogni tentativo di riproporre la "rivoluzione mondiale" non era ben visto nei maggiori Paesi del blocco socialista.

Che Guevara è diventato un' autentica icona rivoluzionaria; emblema della lotta per la libertà e la dignità dei popoli del Terzo Mondo, prototipo di "eterno ribelle", appare come la figura dell'eroe ideale, una sorta di eroe sofocleo, incapace di compromessi a costo della sua stessa vita. In America Latina, inoltre, si parla di una presunta "maledizione del Che".

Molte persone coinvolte nella cattura e nella morte di Guevara sarebbero morte ferite o si sarebbero ammalate inspiegabilmente.

MAHATMA GANDHI – L'apostolo della non-violenza.



La trasgressione ha un fascino irresistibile per gli uomini: l'uomo ha sempre avuto il desiderio di andare contro le regole. Tuttavia la trasgressione non è una forma da reprimere quando dietro essa vi sono valori e ideali forti, che non possono essere soppressi con la violenza. Quando ad essere trasgredite sono le leggi ingiuste, amorali, che non rispecchiano i diritti e gli ideali della gente ma che favoriscano solo un'élite di persone, a scapito delle altre. Le leggi sono state fatte per essere rispettate, ma se non ci fossero state le eccezioni, probabilmente la storia sarebbe stata diversa e l'umanità non sarebbe cresciuta.

Una figura molto importante che ha trasgredito le leggi dello stato per affermare i propri ideali è Mahatma Gandhi, il sostenitore della non-violenza, che lottò per l'indipendenza del suo paese: l'India. Egli affermava che *"se un governo priva un popolo della libertà e di potersi completamente sviluppare opprimendolo, il popolo ha il diritto di rovesciarlo e modificarlo"*.

L'India versava in condizioni economiche e politiche pessime e Gandhi non esitò ad accusare la Gran Bretagna di imporre tasse sproporzionate, di aver indebolito l'artigianato locale e di non aver garantito agli indiani i *"diritti di libera espressione dell'opinione e di libera associazione"*, riservando loro solo marginali cariche politiche. Egli sosteneva ideali forti quali la verità, che viene considerata come supremo principio dell'essere, contro le ingiustizie, l'odio e l'oppressione. Egli affermava che *"il modo più efficace di ottenere la libertà (...) non è quello della violenza"*.

La non-violenza è il punto di forza della sua ideologia. Mentre lo scopo della lotta, cioè l'indipendenza dalla Gran Bretagna, non è negoziabile, la sua forma è pacifica. La trasgressione di Gandhi si basa su due principi:

- La "NON-COOPERAZIONE", negando "qualsiasi collaborazione con il governo britannico" (rifiutando il valore delle istituzioni, boicottando le elezioni, i tribunali, non pagando le tasse)
- La TRASGRESSIONE CIVILE, il trasgredire le leggi, i divieti, le imposizioni riconosciute ingiuste: gesto aperto di ribellione.

La trasgressione civile è, tuttavia, differente da un atto di comune delinquenza in quanto non implica la violenza e per il fatto che l'uomo che la compie, violando una legge che ritiene ingiusta,

è consapevole della sua azione e se ne assume tutte le responsabilità. Gandhi incarna, quindi, il modello perfetto di trasgressione in nome della giustizia, il trasgredire le leggi per affermare i propri ideali e ottenere i propri legittimi diritti, senza ricorrere alla violenza.

Mohanda Karamohand Gandhi, meglio noto come il “Mahatma Gandhi (“mahatma”, in sanscrito, significa “grande anima”) è stato uno dei padri fondatori del moderno stato dell’India e un fervente sostenitore della “satyagraha” (PROTESTA NON -VIOLENTA) come mezzo di rivoluzione. Il suo impegno ha aiutato lo stato indiano ad intraprendere il processo di indipendenza dalla Gran Bretagna, ispirando poi altri paesi colonizzati ad unirsi per la propria libertà ed indipendenza, ponendo fine all’impero britannico e rimpiazzandolo con il “Commonwealth”.

Il principio della SATYAGRAHA (“vera forza”) di Gandhi ha ispirato generazioni di attivisti democratici contro il razzismo, inclusi Martin Luther King e Nelson Mandela.

Nacque in una famiglia giainista nel 1869, a Porbandar, Gujarat, in India, figlio di un ministro del principe Kajokot, quindi appartenente ad una casta nobile, i cui membri non dovevano avere a che fare con i paria, trattati come animali nonostante il loro zelo nel lavoro.

Gandhi si rende conto di questa grave ingiustizia sin da ragazzo. All’età di 13 anni sposò Kasturbai, sua coetanea, da cui ebbe 4 figli maschi. All’età di 19 anni iniziò a studiare legge presso la University of London per diventare avvocato. Formatosi sui testi religiosi e storici della Gran Bretagna Gandhi entrò in contatto con il socialismo libertario di William Morris, con l’anarchismo cristiano e pacifista di Tolstoj; e con la teoria della non-violenza e della disobbedienza civile dello scrittore americano Thoreau.

Ritornato in India, provò a praticare la professione di avvocato in Mumbai, ottenendo però un successo limitato. Si recò poi in Sudafrica, dove fu costernato vedendo il prevalente diniego delle libertà civili e dei diritti politici verso gli immigrati indiani ed incominciò a protestare contro la discriminazione legale e razziale subita dagli indiani. Egli fu arrestato nel 1913 mentre conduceva una marcia di minatori indiani.

Nel 1914 tornò in India, dove prese parte ad alcuni movimenti di lotta di contadini e operai tessili. Durante la Prima guerra mondiale condusse una campagna rivolta agli indiani per incitarli ad entrare nell’esercito britannico indiano.

L’azione non violenta secondo Gandhi consiste nel lottare senza l’uso della forza ma solo attraverso la parola. Egli riteneva che l’uso della violenza fosse per le persone deboli, mentre la vera forza stesse nell’esprimere i propri ideali e subirne le conseguenze senza versare una goccia di sangue altrui.

Dopo la guerra venne coinvolto nel movimento per l’indipendenza e nel 1919 entrò nel Partito del Congresso Nazionale Indiano, l’organizzazione dell’élite politica moderata indiana, e cominciò a battersi strenuamente per l’indipendenza del suo paese. Gandhi sostenne la necessità di porre limiti alla lotta e guadagnò fama mondiale attraverso la sua linea di condotta di disobbedienza civile e l’uso del digiuno come forma di protesta; fu inoltre, ripetutamente imprigionato dalle autorità britanniche. Una delle sue più impressionanti azioni fu la “marcia del sale”, da Ahmedabad a Dandi, che iniziò il 12 Marzo del 1930 e terminò il 5 Aprile, quando condusse migliaia di persone fino al mare per raccogliere loro stessi il sale piuttosto che pagare la tassa su di esso.

Nel 1931 visitò l’Inghilterra e l’Europa; si fermò anche a Roma, dove incontrò Mussolini, dato che l’Italia appoggiava pienamente la causa indiana contro l’Inghilterra, ma l’incontro non diede alcun frutto: Gandhi e Mussolini coltivavano, infatti, visioni ideali antitetiche.

Gandhi, tornato in India, aiutò Jawaharlal Nehru a diventare Primo Ministro. Allo scoppio della seconda guerra mondiale nel 1939, con l’invasione da parte della Germania della Polonia, sebbene Gandhi fosse solidale con le vittime dell’aggressione nazista, dichiarò che l’India non avrebbe potuto prendere parte ad una guerra apparentemente combattuta per la libertà democratica mentre quella libertà era ancora negata nell’India stessa. In questo periodo egli divenne più insistente nella richiesta di indipendenza, avanzando una risoluzione che invitava gli inglesi a lasciare l’India.

Fu arrestato a Mumbai dalle forze britanniche nel 1942 e fu imprigionato per 2 anni. Nel 1947 la Gran Bretagna, cedendo alle pressioni del movimento anticoloniale, concesse la piena indipendenza. Ma quest'ultima fu, in realtà, solo formale: infatti i britannici divisero l'Impero Indiano in due diversi stati nazionali indipendenti entrambi associati al Commonwealth britannico: l'Unione indiana, a maggioranza induista, guidata da Nehru, e la Repubblica del Pakistan, a maggioranza islamica. I Musulmani temevano di essere schiacciati dagli induisti, che rappresentavano la maggioranza della popolazione. Il giorno del trasferimento dei poteri, durante il quale si verificarono violenti scontri tra musulmani e induisti, Gandhi non celebrò l'indipendenza, ma si addolorò in solitudine presso la città di Calcutta.

Fu assassinato presso Nuova Delhi il 30 Gennaio del 1948 per mano di Nathuram Godse, un induista radicale che riteneva Gandhi responsabile dell'indebolimento del nuovo governo. Prima di sparare a Gandhi, Godse si inchinò di fronte a lui tre volte; quest'ultimo fu poi processato, condannato ed ucciso.

Le filosofie di Gandhi e le sue idee di SATYA e AHIMSA furono influenzate dal Bhagavad Gita e dal credo induista. Il suo programma politico era, sostanzialmente, di orientamento nazionalistico, democratico e socialista. Questi elementi derivavano tutti dalla tradizione del pensiero politico europeo. La vera innovazione introdotta da Gandhi era un diritto- dovere dei popoli, ma la sua idea era che l'unica forma di lotta rivoluzionaria giusta e legittima fosse la rivoluzione non-violenta, da lui battezzata, con termine derivante dal sanscrito, "satyagraha" ("forza della verità").

Il satyagraha per Gandhi era una forma attiva di lotta rivoluzionaria; i militanti della rivoluzione non-violenta dovevano essere dediti, anima e corpo, alla causa rivoluzionaria. Egli definì, inoltre, il "SATYAGRAHA", l'attiva e coraggiosa ribellione all'ingiustizia, come "l'equivalente morale della guerra". In particolare, per Gandhi, la disobbedienza civile rappresentò, insieme al digiuno, la forma culminante di resistenza non-violenta. Le strategie del satyagraha erano giustificate da Gandhi sulla base di una concezione etico-religiosa in cui era centrale il concetto di "AHIMSA", parola che vuol dire "non usare violenza", ma anche "non fare del male", "amare", quindi "essere giusti nei confronti degli altri".

Per lui la ahimsa è l'atteggiamento etico che deriva dalla fede nella Verità, quella Verità che le religioni chiamano Dio. Se la giustizia è riduzione del tasso di violenza presente nella società, egli sosteneva, la lotta per la giustizia non può essere attuata con una resistenza violenta, che inevitabilmente porta ad un aumento del tasso di violenza insito nei rapporti umani. L'unico mezzo possibile con il quale l'uomo giusto può proporsi di affermare la verità nei rapporti umani, secondo Gandhi, consiste nella persuasione razionale di coloro che con i loro comportamenti violenti causano ingiustizia. Persuadere, ma non costringere; convertire, ma non obbligare. I mezzi della persuasione, per Gandhi, sono essenzialmente due: la discussione e la lotta non violenta. La discussione è il battersi contro un'ingiustizia sociale e politica; la lotta non-violenta è la dimostrazione pratica della Verità; essa dimostra la superiorità morale del ribelle, il suo essere dalla parte della verità. La prova di questa superiorità morale sta nella sua disposizione a soffrire e ad affrontare la morte in nome della Verità. L'ingiusto afferma i suoi interessi egoistici con la violenza, cioè procurando sofferenze ai suoi avversari; il giusto, invece, dimostra, con la sua sfida non-violenta, che la verità è qualcosa che sta molto al di sopra del suo interesse individuale, qualcosa di talmente importante da spingerlo a mettere da parte l'istintiva paura della sofferenza e della morte. ***“La sofferenza, e non la spada, è il simbolo della specie umana”.***

L'autentico *satyagrahi*, il combattente per la causa della Verità, non deve essere, secondo Gandhi, mosso dall'ira e dall'odio per l'avversario, cioè per l'ingiusto: deve combattere l'ingiustizia, ma non l'ingiusto. L'essenza del satyagraha, inoltre, è la disposizione ad affrontare volontariamente le sofferenze che possono derivare dalla lotta per la Verità.

Nei suoi scritti Gandhi dovette spesso difendersi dal cinismo e dal malinteso "realismo" di coloro che ridicolizzavano le sue teorie, considerandole una manifestazione di "buonismo". Egli si appellò,

allora, ad alcuni esempi di battaglie non violente coronate da successo. Gandhi non ricevette mai il Premio Nobel per la Pace, sebbene fosse stato nominato cinque volte tra il 1937 ed il 1948.

“La verità non è mai stata rivendicata con la violenza”.

Il messaggio che il Mahatma ha lasciato è molto attuale. Gandhi, “piccolo grande uomo”, ha dimostrato che la forza di un singolo uomo può diventare la forza di un popolo intero. *“Rispondere al male con il bene”* fu, peraltro, soprattutto il suo principio-guida.

NELSON MANDELA – “Non c’è nessuna facile strada per la libertà”.



Magicamente pacifico, politicamente carismatico, umanamente volto al sacrificio: Nelson Mandela ha scolpito come pochi altri personaggi al mondo una personalità di imperituro rilievo morale. Un uomo che nel suo unico obiettivo, la libertà della propria patria, ha evitato le pericolose armi del nazionalismo estremo ed il triste abbandono alla resa, optando per la soluzione del sacrificio e del dialogo, finché possibile.

La straordinaria storia di Nelson Mandela può essere paragonata a quella di un nomade costantemente in viaggio, costretto a spostarsi fisicamente, a causa di persecuzioni da parte di avversari politici, o idealmente, per il raggiungimento di nuovi obiettivi a favore della propria terra. Proprio come un nomade, egli ha saputo *“pensare, aspettare e digiunare”* vivendo, spesso, emarginato da chi non sperava più in quell’ideale tanto desiderato quanto lontano: *“la libertà di essere liberi nella propria terra”*.

Un leader intuitivo, in grado di percepire gli stati d’animo altrui.

Ambizioso, intelligente, lucido nei giudizi, fermo e contemporaneamente diplomatico, dotato di senso della giustizia, razionalità: questo, Nelson Mandela.

Di origini aristocratiche, essendo un figlio di un capo della tribù Thembu, Nelson Rolihlahla (“porta guai”, questo il nome autentico di Mandela) nasce il 18 luglio 1918 a Mvezo, in Sudafrica. Da giovane studente di legge, Mandela fu coinvolto nell’opposizione al minoritario Regime sudafricano, che negava i diritti politici, sociali e civili alla maggioranza nera sudafricana. Mandela s’impegna strenuamente nella lotta contro tutto ciò che ritiene ingiusto, comprese alcune tradizioni della propria tribù. E’ soprattutto dopo la seconda guerra mondiale che la patria sudafricana diventava sempre più sinonimo di subordinazione razziale, ovvero di usurpazione.

Dopo essere giunto clandestinamente a Johannesburg dove centinaia di neri muoiono nelle miniere d’oro, fonda con altri giovani la lega giovanile dell’**A.N.C. (African National Congress)**. Nel 1946 partecipa allo sciopero delle miniere per l’aumento del salario. Con l’avvento al potere del partito nazionalista, l’*“apartheid”* diviene legale. Con questa legge, ogni razza deve vivere nell’area che le è assegnata e non può opporsi in alcun modo. In particolare, fu dopo la vittoria elettorale del 1948 da parte del Partito Nazionale, fautore di una politica, appunto, pro-apartheid di segregazione razziale, che Mandela si distinse nella campagna di resistenza del 1952 organizzata dall’ANC, ed ebbe un ruolo importante nell’assemblea popolare del 1955, la cui adozione della **“Carta della Libertà”** stabilì il fondamentale programma della causa anti-apartheid. Sempre nel 1955 l’ANC viene messa al bando e comincia per Mandela una vita di continui controlli e spostamenti.

Inizialmente coinvolto nella battaglia di massa non-violenta, fu arrestato insieme ad altre 150 persone il 5 dicembre 1956, e accusato di tradimento. Seguì un aggressivo processo, durato dal 1956 al 1961, al termine del quale tutti gli imputati furono assolti. Mandela ed i suoi colleghi appoggiarono la lotta armata dopo l’uccisione di manifestanti disarmati a Sharpeville, nel 1960, e la

successiva interdizione dell'ANC e di altri gruppi anti-apartheid. Nel 1961 coordinò la campagna di sabotaggio contro l'esercito e gli obiettivi del governo, ed elaborò piani per una possibile guerriglia per porre fine all'apartheid. Dispose, inoltre, addestramenti para-militari, visitando vari governi africani. Nel 1962 fu arrestato dalla polizia sudafricana, in seguito a informazioni date dalla CIA, e fu imprigionato per 5 anni con l'accusa di viaggi illegali all'estero e incitamento allo sciopero. Durante la sua prigionia, la polizia arrestò importanti capi dell'ANC. Mandela fu considerato fra i responsabili, ed al processo di Rivonia fu accusato di sabotaggio e altri crimini equivalenti al tradimento. Tutti furono ritenuti colpevoli e condannati all'ergastolo nel 1964.

L'imputazione includeva il coinvolgimento nell'organizzazione di azione armata, in particolare di sabotaggio e la cospirazione per aver cercato di aiutare gli altri Paesi ad invadere il Sudafrica. Per tutti i successivi 26 anni, Mandela fu sempre maggiormente coinvolto nell'opposizione all'apartheid. Mentre era in prigione, peraltro, Mandela riuscì a spedire un manifesto all'ANC. Rifiutando un'offerta di libertà condizionata in cambio di una rinuncia alla lotta armata (Febbraio 1985), Mandela rimase in prigione fino al 1990. Le crescenti proteste dell'ANC e le pressioni della comunità internazionale portarono al suo rilascio nel 1990, su ordine del Presidente sudafricano de Klerk, e alla fine dell'illegalità per l'ANC. Mandela e de Klerk ottennero il premio Nobel per la Pace nel 1993. Mandela era già stato in precedenza premiato con il premio Sakarov per la libertà di pensiero nel 1988. Divenuto libero cittadino e Presidente dell'ANC Mandela concorse contro de Klerk per la nuova carica di Presidente del Sudafrica.

Mandela vinse, diventando il primo Capo di stato di colore. Come Presidente, Mandela presiedette la transizione dal vecchio regime basato sull'apartheid alla democrazia. Alcuni esponenti radicali furono delusi dalle mancate conquiste sociali durante il periodo del suo governo. Egli è stato anche criticato per la sua stretta amicizia con Fidel Castro e Moammar Al Qadhafi.

Dopo aver abbandonato la carica di Presidente nel 1999, Mandela ha proseguito il suo impegno e la sua azione di sostegno alle organizzazioni per i diritti sociali, civili ed umani, ricevendo anche numerose onorificenze. Nel 2004, all'età di 85 anni, ha annunciato di volersi ritirare dalla vita pubblica. La sua voce oggi porta le grida del popolo africano nei dibattiti internazionali ed egli è oggi universalmente considerato un eroico combattente per la libertà.

“Long Walk to freedom”, appunto, un lungo cammino verso la libertà, come recita il titolo della sua autobiografia. Egli trascorse ventisette anni in celle decrepite, perse i suoi privilegi per aver protestato sulle condizioni di vita del suo popolo.

La sconfitta dell'apartheid ha risuonato nell'ultimo decennio come campana a festa. Tuttavia, il Sudafrica dopo l'apartheid è un Paese liberato dall'oppressione, ma non dalle sue contraddizioni, dai suoi conflitti ancestrali, dai suoi disagi sociali.

Storia dell'Arte

Edouard Manet – Edvard Munch – Pablo Picasso

TRASGRESSIONE E CREATIVITA'

Il 1900 è un secolo “contro”, e tutta l'arte delle avanguardie del '900 è un'arte rivoluzionaria, nata da un atteggiamento di confronto e di antitesi rispetto al passato ed alla tradizione, a cominciare dall'*Impressionismo*, passando per il *Dadaismo*, giungendo fino alla *Pop Art* e al variegato filone delle manifestazioni più o meno concettuali degli ultimi anni.

In un secolo pieno di contraddizioni, che molto ha costruito e molto ha distrutto, l'arte sembra caratterizzata da un'exasperata ricerca del nuovo, da una voglia di sperimentazione portata agli estremi nel nome di un eccesso di fiducia nelle possibilità sublimatici dell'atto creativo che

rischiano di portarla al suo stesso annullamento a causa di un progressivo allontanamento non solo dal passato e dalla tradizione, ma dallo stesso presente.

L'intera storia dell'arte è scandita da una lunga serie di piccole grandi trasgressioni a canoni artistici, a norme accettate, a regole imposte, agli ordini dei committenti, al comune senso del pudore e spesso alle leggi stesse. E l'arte novecentesca è proprio caratterizzata dalla trasgressione e dalla provocazione, dall'eccesso e dalla esagerazione: difatti, dalla metà del XIX secolo gli artisti hanno rifiutato i canoni della tradizione per mettere alla prova e sovvertire la morale, la legge, la società e l'arte stessa.

In particolare, all'inizio del XIX secolo quattro erano i significati principali della parola "trasgressione":

- negare una verità dottrinale;
- infrangere una legge, come una fede religiosa, un tabù o una convenzione;
- aggressione con grave offesa;
- superamento delle delimitazioni di tipo fisico o concettuale.

EDOUARD MANET – Lo scandalo della verità.

“Le Déjeuner sur l'herbe” – “Olympia”

Nell'ambito dell'arte, con ogni probabilità, il primo vero trasgressore è stato Edouard Manet, considerato anche il padre dell'Impressionismo, movimento artistico sviluppatosi in Francia nella seconda metà del XIX secolo. Gli Impressionisti, generazione di pittori nati sotto l'influsso della teoria baudelairiana e che incarna la figura dell'artista moderno, colgono il particolare ed il transitorio nell'attimo che fugge, nelle vibrazioni gioiose o dolorose, nelle sensazioni immediate, che la realtà contingente lascia appena intravedere.

Edouard Manet nacque a Parigi nel 1832 e fin da giovane si dimostrò poche incline agli studi e molto attratto dal disegno e dalla pittura. Per dissuaderlo dall'intraprendere la carriera dell'artista il padre lo fece imbarcare su un vapore in partenza per Rio de Janeiro, con la speranza di avviarlo, se non alla carriera di magistrato, almeno a quella di comandante navale. Il viaggio si rivela stimolante per la sua maturazione artistica, ma dal punto di vista paterno, invece, costituisce un vero e proprio fallimento in quanto l'indisciplinato giovane non dimostra alcun interesse per la vita di bordo e l'esito dell'esame per ufficiale di marina è una secca bocciatura. Così la famiglia assecondò la passione per l'arte di Edouard, che compì numerosi viaggi in Olanda, Germania, Austria e Italia. Nei musei di quei paesi ammirò soprattutto i coloristi del passato: da Tiziano a Rembrandt, da Tintoretto a Velazquez. Tentò più volte di presentare qualche suo opera ai Salons, ma essi vennero sistematicamente rifiutate. Stringe, inoltre, amicizia con Degas, spirito libero e solitario.

A partire dal 1878 l'artista soffre di crisi depressive ed iniziano i sintomi dell'atassia, una dolorosa paralisi degli arti inferiori. Morì nel 1883. Manet diventa ben presto il bersaglio dei critici e del pubblico; la sua carriera artistica sarà segnata da scandali e da un incessante equivoco tra ciò che egli è e ciò che appare agli occhi della gente: un provocatore. Manet creò scandalo negli ambienti tradizionalisti per la sua maniera di concepire la pittura come fedele specchio della realtà, anche se essa affonda salde radici nella tradizione. Egli considerava l'arte un mezzo per scandagliare la psicologia umana e, soprattutto usando la pittura come una critica ironica alla borghesia, per staccarsi dagli schemi.

Il pittore realizzò numerose scene di interni: scene che ritraevano bar, sale da ballo o case di appuntamenti, ma esse non avevano significati allegorici o morali e questo lasciava perplessi i critici.

“Le Déjeuner sur l’herbe” (Colazione sull’erba)

Edouard Manet, Déjeuner sur l’herbe, 1863. Olio su tela, 208 x 264 cm.

Parigi, Musée d’Orsay.

Il dipinto che segnò l’inizio della tormentata carriera artistica di Manet fu “Déjeuner sur l’herbe” (“Colazione sull’erba”), che fu la sua opera più controversa, giudicata persino oscena. Difatti, esposto nel 1863 al Salon des Refusés, il dipinto fu subito al centro di un vero e proprio scandalo: la Parigi benpensante rimase indignata dal crudo realismo con il quale l’artista aveva realizzato il nudo femminile in primo piano ed i critici filoaccademici accusarono Manet di volgarità e di una malizia che, al contrario, erano del tutto estranee sia al suo carattere sia alla sua educazione. A chi poi gli rimproverava di voler sovvertire le regole stesse della tecnica pittorica l’artista replicava che è *“solo effetto di sincerità se le opere acquistano un carattere che le fa simili ad una protesta, anche se il pittore non pensa che a rendere una sua impressione e cerca solo di essere sé stesso”*.

A destare tanti ingiustificati clamori e tante critiche astiose, non fu certo la presenza di un nudo, di cui erano pieni anche i dipinti accademici, ma il fatto che quel nudo rappresentava una ragazza del tempo, non una dea antica o un personaggio mitologico. Questa nudità realistica che dalla foggia dell’abbigliamento degli uomini risulta essere contemporanea, cristallizza i sarcasmi: il nudo era ammesso solo deformato da veli mitologici.

A destare scandalo fu anche il fatto che i due uomini sulla destra non indossavano vesti classiche o abiti rinascimentali ma, come scrisse un critico di allora, *“gli orribili costumi moderni francesi”*. In altre parole, si rimproverava a Manet di aver abbandonato il linguaggio accademico della mitologia e delle allegorie e di aver sfacciatamente rappresentato *“una comune prostituta, completamente nuda”*.

Contrariamente a tali interpretazioni, invece, nella realizzazione del dipinto, Manet ha ben presenti alcuni famosi esempi rinascimentali: soprattutto il “Concerto campestre” attribuito a Tiziano (o a Giorgione) ed alcune incisioni di Raimondi tratte dal “Giudizio di Paride” di Raffaello.

L'ispirazione è dunque classica e, pertanto, ciò che disturbava tanto il pubblico non stava nel soggetto ma nella sua attualizzazione. I motivi di critica, comunque, non si limitarono al soggetto, per il quale, oltre a Victorine Maurent, la modella preferita, hanno posato anche il futuro cognato ed il fratello dell'artista. E' soprattutto la nuova tecnica impiegata ad essere messa in ridicolo in quanto si accusava Manet di non aver saputo usare né la prospettiva né il chiaroscuro, strumenti considerati indispensabili per un pittore. Delacroix, indiscusso patriarca della pittura romantica, arrivò alla severa conclusione che l'arte di Manet “ha tutta l'asprezza di quei frutti che non matureranno mai”.

Osservando il dipinto sembra che i personaggi e lo sfondo siano trattati in modo diverso, quasi che i primi fossero ritagliati ed incollati sul secondo, come se si trattasse di figure prive di un volume e di una consistenza propri. Il senso della profondità prospettica non è dato dal disegno, ma dai piani successivi degli alberi e delle fronde, posti gli uni sopra alle altre come in una quinta teatrale, creando zone di luce e di ombra più per sovrapposizione che grazie alla tecnica del chiaroscuro.

I colori sono stesi con pennellate veloci, giustapponendo toni caldi e freddi in modo da creare un contrasto simultaneo che li rende più vivaci. L'atmosfera del dipinto è luminosa. Con esso Manet si proclama pittore di sensazioni, non più di personaggi o di allegorie, e ciò gli vale a conquistarsi oltre alle critiche degli ambienti artistici ufficiali, anche l'ammirazione di quelli che saranno gli artisti della nuova generazione e che da allora lo considereranno il vero e proprio ispiratore dell'Impressionismo.

Manet conquistava, così, la fama di un pittore che cerca lo scandalo, cioè esattamente l'opposto di ciò che voleva ottenere.

“Olympia”



Edouard Manet, Olympia, 1863. Olio su tela, 130,5 x 190 cm. Parigi, Musée d'Orsay.

Il dipinto fu esposto nel 1865 al Salon, dove in circostanze normali sarebbe stato respinto, ma la giuria era diventata più malleabile in seguito al Salon des Refusés. La tela suscitò uno scandalo di proporzione enorme che condannò Manet ad una carriera in perenne lotta con i circoli ufficiali, bollato quale provocatore dedito all'insulto della morale borghese. Del resto, il cliché che si costituì nell'immaginario comune, dopo lo scandalo suscitato da "Le déjeuner sur l'herbe" e, successivamente, da tale dipinto, fu quello di una specie di reietto della società, di uomo tormentato ed addirittura pericoloso, anche se, in realtà, Manet non rinnegò mai la sua estrazione alto-borghese ed aveva ogni intenzione di conquistare il successo all'interno del sistema ufficiale dell'arte.

"Olympia", "odalisca con il ventre giallo" (come la definì spregiativamente Jules Claretie), rappresenta con crudo realismo una donna nuda semisdraiata su un letto disfatto.

Il dipinto è iconograficamente legato al suo modello, la "Venere di Urbino" di Tiziano, del quale riprende molti elementi, ma anche alla "Maja desnuda" di Goya. Tuttavia Manet le trasgredisce in modo analogo in quanto manca qualsiasi tipo di idealizzazione e non c'era, inoltre, alcuna possibilità di equivoco circa l'identità della protagonista. Si tratta, infatti, palesemente della rappresentazione di una prostituta, ritratta, come qualcuno malignò, direttamente "sul posto di lavoro".

Peraltro, questa Olympia non è in atto di riposare, ma quasi in attesa di accogliere qualcuno, ed appena nasconde con finto pudore il sesso su cui tiene la mano. Non quindi da questo nudo una visione ideale, ma vera, di chi vive dentro il mondo moderno.

"Olympia", secondo la morale dell'epoca, è un'immagine più che scandalosa e pornografica: un nudo che non ha più niente a che vedere con i nudi delle rappresentazioni mitologiche.

L'opera destò grande scandalo all'epoca più che per il soggetto rappresentato, per il contesto in cui la scena è inserita. Ai tempi di Manet, quadri di soggetto erotico se ne trovavano molti, ma tutti avevano una patina di rispettabilità, ipocrita, dovuta al fatto che si trattava sempre di rappresentazioni di Venere, delle Ninfe o altri personaggi della storia o del mito o, al limite, immagini esotiche. Il nudo era, cioè, consentito se inserito in contesti lontani nel tempo o nello spazio, o se riparato dietro la foglia di fico della mitologia. Tuttavia, Manet è un perfetto testimone del suo tempo e, in "Olympia", ritrae una scena dei suoi tempi: una prostituta nella sua stanza da letto. Il corpo stesso di Olympia ha poco a che vedere con quello giunonico delle veneri. Quasi come in una parodia, al posto delle ancelle che preparano i vestiti emerge dal fondo scuro, sul quale

spicca il corpo nudo e candido della donna, la serva nera con un mazzo di fiori: evidentemente un omaggio di qualche cliente a questa moderna dea dell'amore. Sul lato destro in fondo al letto compare un gatto nero, che inevitabilmente si contrappone in modo alquanto malizioso al tipico cagnolino che accompagnava Venere.

Alla fedeltà (in questo caso coniugale) rappresentata dal migliore amico dell'uomo viene contrapposto l'amore mercenario rappresentato dal gatto nero, da sempre animale sinistro e negativo. Manet in questa tela ritrae Victorine Maurent, la sua modella preferita che si ritrova, sempre nuda, in "Le dèjeneur sur l'herbe".

A proposito dello scandalo di cui fu oggetto (Zola racconta che l'autore dovette ritirarla dal Salon del '65 perché alcuni benpensanti avevano tentato di bucarla con la punta dell'ombrello), gli storici dell'arte hanno sempre ritenuto che lo scandalo morale fosse un tentativo maldestro di dissimulare uno scandalo estetico. In altre parole, ciò che non poteva essere tollerato era l'uniformità del colore, la pittura alla giapponese, la bruttezza stessa della donna. In tempi recenti, inoltre, si notò che la vera ragione dello scandalo risiedeva in un terzo fattore: l'illuminazione. A differenza della "Venere" di Tiziano, quadro molto amato da Manet, la luce che illumina Victorine è violenta e colpisce il corpo della modella in modo frontale; questa luce viene da uno spazio antistante la tela, nel luogo fisico in cui si trova lo spettatore: è lo sguardo di chi osserva che, aprendosi sulla nudità dell'"Olympia", l'illumina. Un simile "escamotage" fa sì che ogni spettatore si ritrovi implicato nella sua nudità. L'effetto è tale che ancora oggi risulta difficile cogliere chiaramente il confine che separa la rivoluzione estetica dalla provocazione morale. Lo scandalo fu duplice. In primo luogo si criticò la scelta del soggetto, da tutti ritenuto volgare. In secondo luogo, si attaccò la tecnica pittorica di Manet, accusandolo di non saper modellare i corpi con il chiaroscuro e di usare i colori in modo primitivo. Il corpo sgraziato della ragazza, privo delle morbide sinuosità con le quali i pittori accademici caratterizzavano i nudi femminili di eroine storiche o dee della mitologia, è percorso da un realismo quotidiano, squallido, non degno di una rappresentazione artistica.

La cruda nudità della ragazza viene sottolineata dal malizioso nastrino di raso al collo, mentre lo sguardo è beffardo, quasi di sfida. La posa volutamente sprezzante, con la mano sinistra sul ventre, ricorda alcune immagini pornografiche del tempo. Il nome stesso di "Olympia", diffuso come nome d'arte di molte prostitute parigine dell'epoca, costituiva l'ultimo schiaffo alla morale borghese.

La forza rivoluzionaria dell'"Olympia" non sta tanto nel soggetto quanto nella tecnica di realizzazione. I colori sono il frutto di un modo di intendere la pittura che alla seduzione della prospettiva e del chiaroscuro rinascimentali opponeva i forti contrasti ed il nitido risalto dei contorni tipici dell'arte giapponese. Significative appaiono le ricorrenti giustapposizioni di colori caldi e freddi. La veste rosata della serva si stacca dal cupo sfondo verdastro della stanza ed il candore azzurrognolo di lenzuola e guanciali contrastano ora con il marrone scuro di un paravento ora con la tonalità aranciata della coperta, ora con la pallida nudità della ragazza.

Olympia è completamente profana, quindi è il contenuto del quadro ad essere scandaloso, il suo soggetto, cioè il significato stesso dell'opera.

Manet, attraverso elementi plastici come la costruzione spaziale ed eidetica, ma anche attraverso la luce costruisce l'"essere prostituta" dell'Olympia, il suo offrire il corpo freddamente e senza pudore, ed inoltre implica direttamente l'osservatore, reso complice anche contro la sua volontà.

"Olympia", considerata insieme a "Le dèjeuner sur l'herbe" l'inizio dell'arte moderna, ebbe l'effetto di scandalizzare, ma anche di provocare l'ilarità di chi lo vide per la prima volta nella seconda metà dell'Ottocento: la gente faceva la fila per osservare la tela.

E' dunque questa la trasgressione? Un nudo? Da sempre si era dipinto o scolpito donne o uomini nudi. Il nudo non è solo un soggetto dell'arte, ma una "forma d'arte", inventata dai Greci nel V secolo a.C.

E allora dove sta lo scandalo? E' che Manet dipinse la nudità e non un nudo: una donna moderna svestita per il piacere dello spettatore. Era, per così dire, un'opera pornografica: "pittura di prostitute".

EDVARD MUNCH – Il grido della disperazione.

“L’Urlo”

Edvard Munch irrompe nel panorama pittorico europeo novecentesco con una violenza tale che non rimarrà senza conseguenze, anticipando di circa un decennio l'esplosione del fenomeno espressionista. Non ponendosi vincoli sociali da rispettare, egli si ribellò all'omologazione della società della sua epoca: attraverso le sue opere espresse, infatti, il suo disagio interiore e la sua incapacità di integrarsi nella società del tempo. “Malattia, follia e morte” che – come affermò egli stesso- erano gli “angeli neri” che si affacciavano alla sua culla, lo accompagnarono per tutta la sua travagliata vita. Le laceranti contraddizioni politiche e intellettuali della Belle époque non avrebbero mai potuto trovare un cantore più lucido. Le opere di Munch hanno fatto gridare allo scandalo la società benpensante e borghese dell'epoca perché esse rivelano la sua carica trasgressiva, la sua condanna all'ipocrisia e, probabilmente, per il fatto che l'artista, affrontando la cruda realtà dell'esistenza e trasformando l'opera in denuncia, ha scelto di deturpare i suoi soggetti anziché idealizzarli. Personalità complessa e contraddittoria, Munch nacque a Lotën, in Norvegia, il 12 dicembre 1863. Frequenta l'Accademia di Belle Arti di Oslo, città nella quale frequenta l'ambiente bohemien nel pieno del suo fermento culturale. Si reca in seguito a Parigi, e le sue idee innovative cominciano a delinearci in un quadro come “La Madonna”, che, alla sua prima mostra parigina, scandalizza l'intera opinione pubblica. L'uso dei colori, la potenza dei suoi rossi, la lucidità violenta con cui tratta i suoi temi, lo porteranno a essere il precursore, se non il primo, degli espressionisti. La fama non gli concede, tuttavia, la felicità, ed egli cerca di attutire la sensibilità con l'abuso di alcool; durante tale periodo travagliato della sua vita, si ricovera in una casa di cura per malattie nervose. Nel 1892 Munch espone a Berlino una cinquantina di suoi dipinti e il giudizio della critica è così drastico (“un insulto all'arte”) che dopo una sola settimana la mostra viene sospesa. Nel 1937 Munch conosce le prime persecuzioni naziste e il regime hitleriano definisce “degenerate” ben 82 opere dell'artista. Nel 1940, dopo l'invasione della Norvegia da parte dei Tedeschi, Munch si rifugia negli Stati Uniti. Morì nel 1944, in Norvegia. Munch è stato il simbolo concreto della punta più estrema e drammatica dell'esperienza romantica, affondando sempre più nelle sue insistenze sentimentali e nelle sue stesse visioni, invece che tentare di estendersi per raggiungere i grandi ideali. Proveniente dai margini più lontani del continente, egli visse durante uno dei periodi più agitati della cultura artistica. Immaginazioni contorte, ossessioni funebri ed erotiche, ed intricate fantasie trovano nella pittura di Munch un'espressione positiva, affidata al disegno e al colore che serrano in modo sempre più stretto il suo mondo interiore in una serie di immagini che, una volta create, divengono esse stesse matrici di ulteriori emozioni e di nuove figure sempre più contorte. L'uso costante di linee ondulate, armonicamente fluide, i colori accesi e infuocati o soffocanti, le luminosità cromatiche, l'onnipresente spettro della violenza, ora impercettibile, ora un'esplosione violenta, quasi dolorosamente agghiacciante, sono gli elementi che Munch sfrutta per simboleggiare il suo cedimento agli spettri dell'interiorità travolta da un senso sempre più vivo di crescente angoscia. È dunque comprensibile il fatto che l'arte di Munch, simbolo evidente della sua emotività precaria e insana, sia andata oltre il mondo spirituale che stava fiorendo all'interno della maggiore parte dell'arte latina, per andare invece a incidere sulla torbida e pomposa sensibilità degli artisti tedeschi. Con una vita ossessionata da drammatici presentimenti di distruzione e sfacelo, Munch può oggi venire considerato il profeta di una nuova età dell'ansia che

impregna ogni aspetto del vivere quotidiano. Alle figure della realtà esterna ed oggettiva, Munch oppone le immagini della sua tormentata visione interiore, sostituendo gli aspetti concreti del mondo con gli ossessionanti fantasmi che costellano la sua complessa intimità. Pertanto, l'arte di Munch nasce come "autoritratto all'inferno", come immagine di un interno lacerato, frammentato da traumi non attraversabili nel pensiero.

"Il Grido"



La più celebre delle opere munchiane ed una delle più sottilmente inquietanti di tutto il XX secolo è "Il grido", un dipinto che provocò un vero e proprio "succès de scandale", che destò enorme scalpore e che è diventato il simbolo stesso, quanto mai preclaro, delle ansie e delle inquietudini di un intero secolo. Quest'opera è un simbolo dell'angoscia e dello smarrimento che segnano tutta la vita del pittore norvegese ed in essa è condensato tutto il rapporto angoscioso che l'artista avverte nei confronti della vita. Lo spunto del quadro è decisamente autobiografico.

Edvard Munch, Il grido, 1893. Olio, tempera e pastello su cartone, 91 x 73,5 cm. Oslo, Nasjonalgalleriet.

*"Una sera passeggiavo per un sentiero,
da una parte stava la città e sotto di me il fiordo.
Camminavo lungo la strada con due amici quando il sole tramontò;
il cielo si tinse all'improvviso di rosso sangue.
Ero stanco e malato. Mi fermai e guardai al di là del fiordo.
Sul fiordo nero-azzurro e sulla città c'erano sangue e lingue di fuoco.
I miei amici continuavano a camminare ed io tremavo ancora di paura ...
Sentii un urlo attraversare la natura:
mi sembrò quasi di udirlo."*

*"Dipinsi questo quadro,
dipinsi le nuvole come sangue vero.
I colori stavano urlando".*

Secondo le parole dell'artista, la scena rappresenta un'esperienza vera della vita di Munch: si trovava a passeggiare con degli amici su un ponte della cittadina di Nordstrand e il suo animo venne pervaso dal terrore; fermandosi, all'improvviso, immerso in quell'atmosfera rosso sangue, sentì l'angoscia del vivere. L'uomo in primo piano esprime il dramma collettivo dell'intera umanità. Il

ponte richiama i mille ostacoli che ciascuno deve superare nella propria esistenza, mentre i “presunti” amici che continuano a camminare, incuranti dello sgomento, estranei al terrore che angosciava il loro compagno, rappresentano con cruda disillusione la falsità dei rapporti umani. L’uomo in primo piano che urla è Munch stesso.

Tuttavia, al di là della sua relativa occasionalità, il quadro ha una indubbia capacità di trasmettere sensazioni universali. In primo piano vi è dunque l’uomo che urla e che si rifiuta di sentire il suo stesso urlo di dolore. Lo taglia in diagonale il parapetto del ponte visto in fuga verso sinistra. Sulla destra vi è invece un innaturale paesaggio, desolato e poco accogliente. In alto il cielo è striato di un rosso drammatico. L’uomo è rappresentato in maniera molto visionaria. Ha un aspetto sinuoso e molle: più che ad un corpo, fa pensare ad uno spirito. La testa è completamente calva come un teschio ricoperto da una pelle mummificata, un cranio repellente, come di un sopravvissuto ad una catastrofe atomica. Gli occhi hanno uno sguardo allucinato e terrorizzato; il naso è quasi assente, la bocca si apre in uno spasmo innaturale. Da essa le onde sonore del grido mettono in movimento tutto il quadro: agitano sia il corpo dell’uomo, sia il paesaggio ed il cielo. Restano diritti solo il ponte e le sagome dei due uomini sullo sfondo, sordi ed impassibili all’urlo che proviene dall’anima dell’uomo. L’urlo di questo quadro è un’intensa esplosione di energia psichica: è tutta l’angoscia che si racchiude in uno spirito tormentato che vuole esplodere in un grido liberatorio. Ma nel dipinto non vi è alcun elemento che induca a credere alla liberazione consolatoria: l’urlo rimane solo un grido sordo che non può essere avvertito dagli altri, ma rappresenta tutto il dolore che vorrebbe uscire da ciascuno, senza mai riuscirci. L’uomo appare scaraventato in un paesaggio desolato ed apocalittico; il grido, che invade tutto l’ambiente circostante, rappresenta la devastazione spirituale dell’uomo e la perdita della sua identità. La scena ruota turbinosamente attorno alla testa urlante, come se nascesse dall’emozione angosciata di quel grido; la causa scatenante di un così terribile evento, però pur non essendo visibile, aleggia nel dipinto rendendolo ancor più sconvolgente e sinistro.

Il “grido” fa parte di un’opera più complessa, una sorta di grandiosa narrazione ciclica, intitolata il “Fregio della vita”. L’opera di Munch non tardò ad esercitare una forte influenza in coloro i quali, in polemica con gli ambienti accademici e la morale borghese del tempo, divennero fautori del movimento di *Secessione di Berlino del 1898*.

Il volto al centro del dipinto “Il grido” è una sorgente sonora nella quale si riflettono la ribellione e la pena di vivere; l’uomo è atterrito, angosciato, annichilito. Il declino delle false certezze è cominciato, Dio muore e con lui cedono le forze, si spegne il sole. Dall’entusiasmo allo choc: non è più Dio ad abitare l’uomo, ma l’uomo ad abitare il mondo. A margine di una delle copie del Grido, Munch annotò: “*solo un folle poteva dipingerlo*”. Questa annotazione fa pensare che non era un folle chi poteva porsi di fronte ad una tale rappresentazione della disperazione e osservarla criticamente. Certo era qualcuno che lottava strenuamente dentro di sé con “le rappresentazioni dell’irrappresentabile, del dolore e delle sue parti psicotiche, i frammenti che affiorano alla superficie della tela come residui di mondi esplosi, di materia psichica collassata. I buchi neri di Munch”.

Con quest’opera viene sovvertito un pregiudizio classico, sostenuto fra gli altri, da Schopenhauer, quello dell’“Irrappresentabilità” del suono. Munch non sa se ha sentito l’urlo, ma certamente lo vide; questo era il problema, rappresentare un evento che fosse insieme segno visivo e segno sonoro: il problema di Schopenhauer per il quale il “Grido” non poteva essere rappresentato perché non si può vedere.

Munch non ha gridato: è la natura che ha gridato per lui. La natura-madre si piega all’onda sonora, si deforma secondo le sue linee di diffusione. Tutta la natura si anima di un grido vuoto eppure palpabile, nelle sue linee di forza che si dilatano disegnando sinuose i bordi, il mare e il tramonto ove si carica di color sangue.

Nel dipingere un uomo che grida Munch sembra rovesciare clamorosamente il giudizio del filosofo e la rappresentazione del grido appare rivelarsi per la prima volta in tutto il suo allucinante realismo. Munch fa vedere il grido, lo costruisce nelle sue linee di forza e nel suo tremendo potere di deformazione quando tutti gli oggetti si sfigurano, animati di terrore e lo sguardo si perde in quella che è l'esperienza del panico. Ma Munch riproduce, in un certo senso, anche il suono: lo si percepisce violento, irresistibile in quelle mani che si portano a coprire le orecchie, in quelle linee circolari, vorticose, che dalla bocca ed il volto si espandono sino ad inglobare tutto l'intorno.

Pochi segni umani accentuano la sua solitudine; due figure che si allontanano, due barche ed un campanile che galleggiano irreali, irraggiungibili dall'uomo che affonda nell'angoscia, nel totale estraniamento del panico. E Munch ha capito perfettamente che "il fondo stesso della catastrofe è contemporaneamente tutto in superficie", e lo mostra in quel piccolo essere deformato, allungato, regredito in una forma embrionale, che si chiude al terrore puro della percezione. In questo dipinto Munch supera dunque, i limiti espressivi fissati da Schopenhauer per le arti figurative; limiti che il filosofo vedeva interni agli stessi mezzi dell'arte prima ancora che nei canoni di un ideale classico di bellezza e in una corrispondenza sensoriale ingenua tra suono ed udito. Così il "Grido" fu un vero atto di TRASGRESSIONE, la hbris di un artista che per anni lottò disperatamente contro la "Sfinge" del suo stesso "talento" e dei "miserabili mezzi della pittura".

PABLO PICASSO – Una poesia tutta nel presente.

“Les D emoiselles d’Avignon”

Un vero scandalo provocano nel 1907 "Les Demoiselles d' Avignon" di Pablo Picasso. Tale dipinto segna una precisa rottura con l'arte del passato, cambiando i tradizionali canoni della bellezza che si basavano sull' estetica rinascimentale di armonia, eutritmia, "proportio". L' opera trasgredisce qualsiasi oggettivit , sia quella fatta di tab , sia quella di norme naturali o convenzionali, aprendo a una vera e propria rivoluzione, in termini artistici e antropologici. Il quadro rappresenta l'inizio di un nuovo modo di concepire l'arte figurativa, un nuovo modo di rappresentare il bello e la figura umana, un nuovo modo di raccontare una storia. Ed apre le porte al Cubismo, corrente artistica che ha incarnato la completa rottura con l'arte del passato e l'apertura verso nuovi orizzonti, e a tutte le Avanguardie a venire. "Les Demoiselles d'Avignon", manifesto della pittura contemporanea, costituisce altres  il mito dell'arte scandalosa che porta lo spettatore di fronte a cinque prostitute, simbolo di un'umanit  femminile potente e arcaica. Il quadro metteva in ginocchio il nudo ideale, esprimeva una violenta rottura delle forme, la trasgressione dell' idea tradizionale di stile e riproponeva, pur variandolo provocatoriamente, lo schema classico del ritratto di gruppo. Apriva, pertanto, la strada al Cubismo, che consiste in una scomposizione delle forme in poliedri multipli e in una riduzione dei colori ad una gamma che comprende i grigi, i blu, i beige ed i marroni. Esso ha come soggetti principali i ritratti e le nature morte. La scomposizione delle forme aveva lo scopo di cogliere la natura profonda del soggetto e del mondo, anche attraverso una visione pi  "primitiva", influenzata dall'arte africana. Il Cubismo segna l' inizio della fine dell'arte occidentale, e cio  del concetto di prospettiva, di armonia formale, di spazio-tempo geometrico e proporzionalismo, valori considerati segno di ipocrisia e incapaci di esprimere valori spirituali o morali. Pablo Picasso nasce a Malaga nel 1881 da un insegnante di disegno e storia dell'arte.

La visita ai musei, ai saloni e agli atelier degli artisti di Parigi, fra il 1900 e il 1904, lo consacrano esponente di rilievo delle avanguardie parigine. Le influenze di Daumier, Toulouse-Lautrec, Degas sono evidenti nelle prime opere del periodo azzurro, cariche di significati letterari, simbolici e fortemente espressionisti. Al periodo azzurro ne segue uno rosa, dal punto di vista stilistico identico al precedente, con il solo cambiamento delle tonalit  predilette, pi  serene ma anche estremamente

labili. Attraverso Matisse e Derain si accosta all'arte africana. L'incontro di Picasso con la scultura africana sconvolge i canoni della composizione. Il pittore fu conquistato dal carattere "razionale" dell'opera dell'artista primitivo che, della figura, esprime ciò che sa e non ciò che vede, arrivando così a un'estrema stilizzazione. Semplificando le figure, conferendo ai nudi contorni aspri, nel disprezzo della bellezza classica, si fissa una caratteristica essenziale del Cubismo: sostituire alla rappresentazione delle apparenze l'espressione del contenuto, rifiutando le convenzioni della prospettiva e dei valori tradizionali.

Nel periodo ribattezzato "analitico" i piani si scindono in frammenti, in una pioggia di linee prevalentemente ortogonali. Nel 1917 Picasso si reca in Italia e rimarrà influenzato dalla tradizione pittorica italiana, le cui suggestioni si riflettono nella fase classica della sua pittura. La predilezione per i valori spaziali della figura umana e per il suo valore plastico acquista nuovo fascino per Picasso. Nel 1925 partecipa alla prima mostra surrealista a Parigi. La posizione politica dell'artista è sempre stata democratica ed antifascista. Nella Germania di Hitler alcune sue opere vennero pubblicamente bruciate sulle piazze come esempio di "arte degenerata". Morì a Mougins nel 1973.

"Les Démoiselles d'Avignon"



Pablo Picasso, Le démoiselles d'Avignon, 1907. Olio su tela, 245 x 235 cm. New York, Museum of Modern Art.

Nel dipinto "Le Démoiselles d'Avignon" le cinque prostitute raffigurate sono caratterizzate da corpi taglienti e spigolosi e volti stilizzati. Il nudo in piedi appare sfaccettato, i visi presentano deformazioni grottesche, le teste sono modellate, con lunghi nasi stretti. Si tratta di nudi primitivi e taglienti che esibiscono la loro sessualità. Mescolano elementi maschili e femminili, aprono ad un nuovo mondo, a quello del diverso, dell'ambiguo, del violento, del provocatorio. La scena non si svolge più nel mondo dell'umano nella sua relazione al divino, né nella quotidianità della vita borghese degli Impressionisti, ma nella provocazione di una casa chiusa. Le figure a destra violano tutti i canoni della prospettiva tradizionale occidentale ma anche i canoni della mancanza di prospettiva dell'iconografia bizantina, poiché il soggetto è irricognoscibile. Si tratta di una pura provocazione, una sfida lanciata all'osservatore. Originariamente il quadro doveva rappresentare cinque prostitute in una casa di tolleranza, un marinaio ed uno studente di medicina, l'uno seduto in mezzo alle donne davanti ad un tavolo, l'altro sulla sinistra nell'atto di entrare. Sono figure scomposte, come dipinte in più pose, in varie forme, figure in movimento astratto ma il cui movimento non è dato dal movimento degli occhi che qui non esistono in quanto sostituiti da una maschera, ma dall'artificio astratto delle varie pose arbitrariamente giustapposte.

Quest'opera è caratterizzata dalla completa abolizione di ogni prospettiva e profondità, dalla luce reale e dalla presenza di una quarta dimensione mentale, dalle suggestioni tratte dalla scultura iberica e, nelle due figure di destra, dalle maschere rituali dell'Africa in voga all'epoca. Ciò che costituisce la grande novità dell'opera, però, è l'annullamento di differenza tra pieni e vuoti e della separazione tra un corpo ed un altro. Ignorando ogni legge anatomica, Picasso disegna su un volto frontale un naso di profilo, oppure teste che ruotano secondo angolazioni innaturali: è la svolta del Cubismo, per cui la rappresentazione tiene conto non solo di ciò che si vede in un solo istante, ma di tutta la percezione e conoscenza che l'artista ha del soggetto che rappresenta. Il quadro è di inaudita violenza. Gli amici artisti rimangono perplessi. Leo Stein è disgustato. Addirittura Derooin ipotizza che prima o poi Picasso verrà ritrovato impiccato dietro alla tela. Ciò che conta nel quadro non è il soggetto, ma l'operazione di destrutturazione dello spazio, concepito per piani antagonisti e concomitanti. Fiumi di parole sono stati scritti su quest'opera, sulla composizione costituita da cinque donne spigolose e legnose che si fondono perfettamente con lo sfondo e, se da una parte ricordano lo stile di Cézanne e Matisse, dall'altra "fanno l'occholino" all'arte primitiva africana.

Picasso ha dimostrato che non è la prospettiva che dà senso alla figura – azione umana. I suoi dipinti avevano la funzione di esorcizzare la coscienza dai condizionamenti di un mondo impossibile. Per un artista del genere, che vive l'ideologia del suo tempo in maniera sofferta, come artista sradicato, dal comportamento individualistico se non anarchico, comunque lontano dal sentire borghese convenzionale, il contesto, la prospettiva, lo sfondo non hanno alcun valore. Per un artista che rifiuta la logica convenzionale del post-impressionismo, non possono esservi prospettive definite, ma solo punti di vista relativi, osservatori plurimi, piani sfaccettati, asimmetrici, anzi del tutto irregolari, perché volutamente deformati, perché più vicini ad un sentire ribellistico che ad una rappresentazione simbolica, realistico-borghese, logico-matematica.

Il quadro di Picasso, "Les Démoiselles d'Avignon", è una tra le opere più studiate del '900. L'artista per la realizzazione di quella che egli amava definire la sua "tela d'esorcismo" impiegò diversi mesi di lavoro. Strano che la chiamasse il suo "esorcismo". Dopo un secolo questo dipinto suscita ancora stupore, numerosi critici si sono avvicendati nello studio dell'opera, tuttavia un aspetto sembra essere stato tralasciato, quello riguardo al significato della natura morta presente nel dipinto.

Picasso non può aver dipinto qualcosa così per caso in un quadro che è il risultato di 809 schizzi preparatori. Curioso risulta il fatto che in tanti anni non si sia dato peso a quella natura morta posta proprio al centro del quadro, e singolari sono i frutti che la compongono, il tavolo triangolare e la tovaglia bianca su cui sono deposti.

"Les Démoiselles" è dipinto da Picasso quasi contemporaneamente alle scoperte di Einstein sulla teoria della relatività, basata sul concetto del tempo qualificato e non quantificato. E proprio il fattore tempo sembra celarsi nella trasformazione dei volti e nella natura morta: i quattro frutti, la pera, la pesca, l'anguria e l'uva, sono frutti di quattro stagioni ed indicano il fluire del tempo.

La natura morta simbolo della "vanitas"... la prostituta che vende il suo corpo e la società che mercifica la persona. L'aspetto della natura morta potrebbe essere la chiave per la comprensione dell'opera. Peraltro il tavolo dove sono appoggiati i frutti è triangolare ed il triangolo è il simbolo del "senza tempo" come il cinque è associato alla donna. La donna, che entra nella scena da sinistra e modificandosi nel tempo giunge a destra, è la donna che nella primavera della sua vita entra nella casa d'appuntamenti, si sdoppia e diventa falsa, anche se bella nella sua estate, poi giunge all'autunno ed infine allo sfaldamento ed alla morte nell'inverno, assumendo le sembianze di un essere informe, una maschera, quasi un animale. I frutti, invece, vanno da destra, seguendo un andamento circolare, a sinistra e si trovano nel senza tempo sul tavolo triangolare. Pertanto nella natura morta il posizionamento potrebbe corrispondere alla luce o alle tenebre della coscienza.

Fisica

James Clerk Maxwell (1831 – 1879)



James Clerk Maxwell.

In Francia, contemporaneamente al delinarsi del movimento impressionista si svolgevano gli studi, le ricerche e gli esperimenti ottici di Chevreul e di Maxwell, al quale si devono importanti ricerche sulla teoria dei colori, ed in particolar modo la scoperta della cosiddetta SINTESI ADDITIVA, consistente nella possibilità di comporre un fascio di luce bianca mediante la sovrapposizione di tre fasci di luce di colori secondari (definiti anche primari additivi): arancio, viola e verde. Fondamentali furono, però, la teoria sull'elettromagnetismo e sulla natura elettromagnetica delle onde luminose da lui elaborate.

Maxwell è uno dei più grandi fisici di tutti i tempi, uno tra gli scienziati che ha maggiormente contribuito a creare le più importanti teorie fisiche dell'Ottocento e uno dei primi a intravedere come queste teorie dovevano condurre allo sviluppo della fisica del Novecento.

Il fisico scozzese elaborò la prima teoria moderna dell'elettromagnetismo, compendiando in poche equazioni tutte le nozioni di tale branca della fisica. L'importanza della teoria elettromagnetica di Maxwell deriva anche dall'aver evidenziato la natura elettromagnetica della luce e dall'aver previsto la propagazione concatenata dei campi elettrici e magnetici variabili nello spazio: sequenza da cui si origina un'onda elettromagnetica viaggiante ad una velocità identica a quella che, dalle misure sperimentali, corrisponde alla velocità di propagazione della luce. Le leggi scoperte da altri eminenti fisici sono oggi chiamate "EQUAZIONI DI MAXWELL" perché:

- fu il primo a rendersi conto che le equazioni, riunite fra loro, formavano un sistema coerente;
- aggiungendo alla terza legge un termine fondamentale, chiamato *corrente di spostamento*, che nessuno aveva mai previsto, si eliminava un paradosso legato al teorema della circuitazione di Ampère;
- comprese che le quattro equazioni potevano portare a prevedere l'esistenza di un nuovo tipo di onda di energia, evidenziata per la prima volta da Hertz e che oggi viene chiamata "Radiazione elettromagnetica".

Maxwell rimase legato ad una concezione di campo elettromagnetico la cui propagazione avviene attraverso un mezzo etereo; dapprima egli identificò l'etere luminifero con quello elettromagnetico e poi unificò i due fenomeni, quelli ottici e quelli elettromagnetici.

Maxwell eresse il suo monumento alla scienza partendo dalle basi gettate da illustri scienziati, tra cui il grande chimico-fisico sperimentale Faraday ed il fisico teorico André-Maria Ampère. Una delle scoperte più grandi di Maxwell fu lo studio della teoria cinetica dei gas. Inoltre nel 1866, formulò, indipendentemente da Ludwig Boltzmann, la Distribuzione di Maxwell-Boltzmann, che fornisce il numero di molecole che, in un gas ad una certa temperatura, si muovono ad una certa velocità. Tuttavia, il suo contributo più importante alla scienza è costituito dalle quattro equazioni che sono, peraltro, il punto più alto raggiunto dalla fisica classica.

EQUAZIONI DI MAXWELL

Le equazioni di Maxwell sono un sistema di equazioni fondamentali nello studio dei fenomeni elettromagnetici: governano infatti l'evoluzione spaziale e temporale dei campi elettrico e magnetico. Appaiono per la prima volta al completo in forma differenziale, in "A Treatise on Electricity and Magnetism", pubblicato da Maxwell nel 1873. La notazione moderna più comune di queste equazioni fu sviluppata da Oliver Heaviside.

Maxwell era convinto che la teoria a distanza tra corpi, tipica della fisica newtoniana, fosse insufficiente a spiegare completamente i fenomeni elettrici e magnetici, come aveva fatto Weber, con ottimi risultati del resto. Molto più incline come Faraday, a ritenere che lo spazio di separazione tra i corpi esercitasse una funzione attiva, elaborò, nella seconda metà dell'Ottocento, quella che lui stesso chiamò "*teoria dinamica del campo elettromagnetico*".

Per Maxwell lo spazio era costituito da un mezzo elastico detto etere che, perturbato dai fenomeni elettrici e magnetici aventi sede in un corpo si contraeva ed espandeva originando onde che consentivano all'energia elettromagnetica di diffondersi nello spazio. La velocità di propagazione era uguale a ciò che Weber chiamava "rapporto elettromagnetico", e coincideva con la velocità della luce. L'etere era un'ipotesi di lavoro di cui nessuno, in seguito, ha potuto dimostrare l'esistenza; anzi, l'esperimento di Michelson – Morley, considerato uno dei fondamenti della relatività sembrò negarla. L'etere permise, però, a Maxwell di elaborare una nuova teoria, sfruttando la potenza dell'analogia che egli poté stabilire tra il comportamento dei mezzi materiali elastici con quello di questo elemento ipotetico pervasivo di tutto lo spazio, o che forse era lo spazio stesso.

Le equazioni di Maxwell esistono in varie forme, da quella differenziale a quella integrale, passando per la forma fasoriale. Di particolare importanza è la forma tensoriale, ottenuta scrivendo queste ultime in forma covariante nell'ambito dell'elettrodinamica classica, la teoria che descrive relativisticamente il comportamento dei campi elettromagnetici. Nelle applicazioni ingegneristiche gioca un ruolo centrale il concetto di ONDA PIANA; è questa un tipo di onda che rispetta le equazioni di Maxwell ma ha la caratteristica di avere un campo magnetico perpendicolare a quello elettrico e la direzione di propagazione dell'onda ortogonale al piano formato dai campi. Risulta impossibile comprendere la rivoluzione operata da Einstein senza il supporto di alcune importanti nozioni di elettromagnetismo, teoria i cui principi fondamentali furono stabiliti nel corso del XIX secolo dai fondamentali lavori di Coulomb, Oersted, Ampère, Henry e soprattutto di Faraday. I loro risultati furono poi sintetizzati da Carl Friedrich Gauss (1777-1855) nei due teoremi, che stabiliscono i primi due principi fondamentali dell'elettromagnetismo:

- 1) *Un corpo carico produce nello spazio circostante delle linee di forza elettriche, il cui flusso attraverso una superficie chiusa è pari alla somma delle cariche poste al suo interno divisa per la costante dielettrica.*
- 2) *Una corrente elettrica che circola in un conduttore produce delle linee di forza magnetiche attorno al conduttore, il cui flusso attraverso una superficie chiusa è sempre nullo.*

La prima affermazione è detta **Teorema di Gauss del campo elettrico**, e matematicamente si può scrivere così:

$$\Phi(\mathbf{E})_S = \frac{\Sigma Q}{\epsilon_0}$$

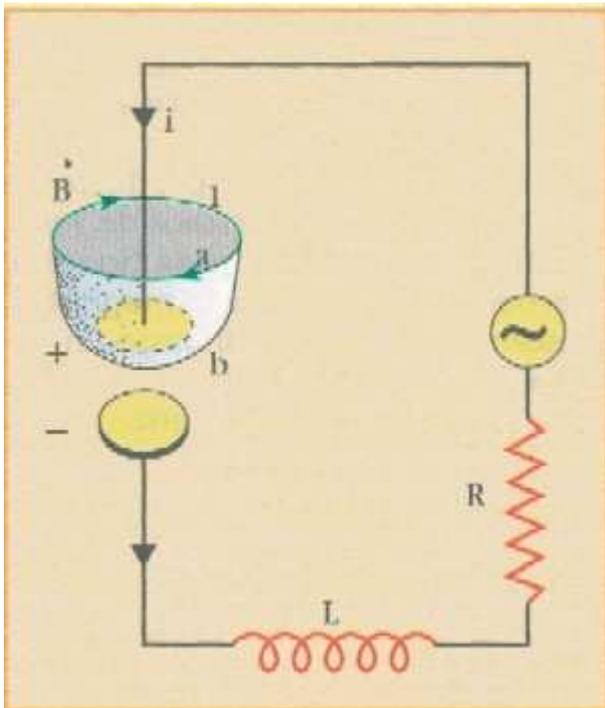
mentre la seconda viene detta anche **Teorema di Gauss del campo magnetico**:

$$\Phi(\mathbf{B})_S = 0$$

dove la lettera greca Φ indica il flusso attraverso la superficie S .

Il significato fisico del primo teorema consiste nel fatto che esiste il MONOPOLO elettrico, cioè la carica elettrica singola, ed essa è sorgente di campo elettrico.

Il secondo teorema dice invece che il campo magnetico è solenoidale, ovvero che le linee di forza sono sempre chiuse, e non esiste il monopolo magnetico. E' a questo punto che fa irruzione nella storia della scienza il grande fisico e matematico Maxwell, che negli anni tra il 1860 ed il 1870 sviluppò una teoria matematica dell'elettromagnetismo nella quale partì dai due teoremi suddetti,



oggi noti come **prima e seconda equazione di Maxwell**.

Dalle equazioni si possono ottenere tutte le proprietà dei campi elettrici e magnetici.

Il lavoro di Maxwell contiene alcune idee ricche di conseguenze:

- a) *un campo elettrico variabile nel tempo genera un campo magnetico.*
- b) *non solo le correnti nei conduttori producono dei campi attorno ad essi, ma anche i campi elettrici variabili nel vuoto producono dei campi magnetici.*

Il genio di Edimburgo ragionò nel seguente modo: si consideri un circuito contenente un condensatore; in regime di corrente continua il circuito risulta aperto, cioè non passa alcuna carica elettrica, e la circuitazione del campo elettrico calcolata lungo il percorso chiuso è nulla, essendo nulla la corrente concatenata sia con la superficie piana, sia con quella curva, di cui il percorso è costituito.

Diverso è il discorso se la corrente i è variabile nel tempo. Infatti, in questo caso, il circuito dotato di condensatore non è chiuso, e la circuitazione del campo B lungo la linea l è pari, per il teorema della circuitazione di Ampère, al prodotto della corrente i per la permeabilità magnetica del vuoto μ_0 . Allora, tale circuitazione è pari a zero se si prende in considerazione la superficie curva b passante fra le armature del condensatore, non "bucata" da alcuna corrente di conduzione, ed è invece pari a $\mu_0 i$ se si prende in considerazione la superficie piana a . Questo paradosso può essere risolto solo ammettendo l'esistenza, nello spazio vuoto tra le due armature, di una corrente che non è di conduzione, non essendoci cariche da spostare materialmente, ma che agli effetti del teorema della circuitazione di Ampère è equivalente ad una corrente di conduzione. Maxwell identificò tale corrente con quella che egli chiamò **corrente di spostamento**. Siccome essa dipende dalla rapidità con cui varia la posizione delle cariche, egli concluse che essa deve essere direttamente proporzionale alla rapidità con la quale varia nel tempo il flusso del campo elettrico attraverso una superficie che ha come contorno il percorso l . E così il grande fisico-matematico attribuì ad essa la seguente espressione:

$$i_s = \epsilon_0 \frac{\Delta\Phi(E)}{\Delta t}$$

Di conseguenza la legge di Ampère sull'induzione magnetica, fino a quel momento scritta nella forma $C(B) = \mu_0 i$, deve essere così modificata:

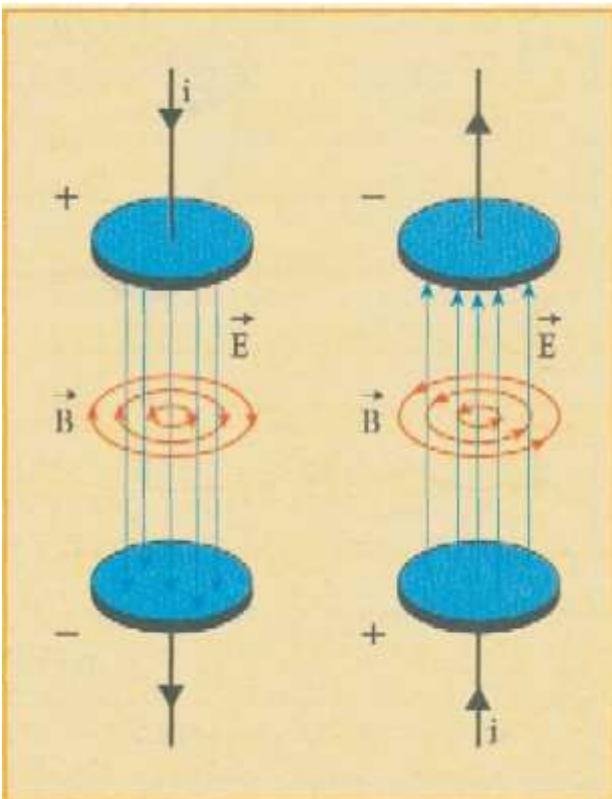
$$C(\mathbf{B}) = \mu_0 \left(\mathbf{i} + \epsilon_0 \frac{\Delta\Phi(\mathbf{E})}{\Delta t} \right)$$

perché alla corrente di conduzione \mathbf{i} va aggiunta quella di spostamento \mathbf{i}_s . Questa non viene più attribuita al solo André-Marie Ampère ma è detta **equazione di Ampère-Maxwell** e costituisce la **TERZA EQUAZIONE DI MAXWELL**.

Questa ipotesi potrà apparire come un escamotage matematico volto a salvaguardare la veridicità del teorema di Ampère. Tuttavia ad un esame più approfondito emerge il profondo significato fisico dell'ipotesi di Maxwell: essa dice che *il campo magnetico che circonda la corrente di spostamento può essere considerato una conseguenza della variazione nel tempo del campo elettrico*.

Secondo la teoria elaborata da Maxwell, insomma, i due principi fondamentali dell'elettromagnetismo, che erano già stati stabiliti da altri scienziati, dovevano essere integrati da un terzo:

3) un campo elettrico variabile nello spazio produce un campo magnetico.



Il vettore \mathbf{B} del campo magnetico indotto sta in un piano perpendicolare al vettore \mathbf{E} del campo elettrico variabile e l'intensità di \mathbf{B} dipende dalla rapidità con cui varia \mathbf{E} .

Un'altra proprietà dei campi elettrici e magnetici, già nota prima di Maxwell, acquista un nuovo significato alla luce del suo lavoro, poiché risulta simmetrica alla formulazione del terzo principio:

4) un campo magnetico variabile nello spazio produce un campo elettrico.

Questo fenomeno di *induzione elettromagnetica* era stato scoperto sperimentalmente da Neumann e da Faraday, ed infatti la legge matematica che la esprime è nota come **equazione di Faraday-Neumann**:

$$C(\mathbf{E}) = - \frac{\Delta\Phi(\mathbf{B})}{\Delta t}$$

Essa significa che la *circuitalità* del campo elettrico indotto dal campo magnetico variabile nel tempo è pari alla variazione nel tempo del *flusso* di tale campo magnetico induttore. Il segno meno

indica che la corrente indotta ha segno opposto alla variazione di flusso che la produce, ed è nota come **legge di Lenz**. Essa rappresenta un caso particolare di una legge universale assai più generale, nota come **principio di Le Chatéllier** ed esprimibile in questi termini: *quando un sistema fisico viene perturbato, esso evolve nella direzione che tende a minimizzare la perturbazione avvenuta.*

Infatti, quando il flusso di \mathbf{B} varia nel tempo, viene indotta una corrente elettrica che, a sua volta, genera un campo magnetico, il cui flusso varia in direzione opposta a quella del campo \mathbf{B} esterno. In tal modo, se quest'ultimo sta diminuendo la corrente indotta cerca di sostenerlo, mentre se sta aumentando cerca di tamponarne la crescita. L'equazione di Faraday-Neumann e la legge di Lenz, prese assieme, costituiscono la **QUARTA EQUAZIONE DI MAXWELL**.

A partire dalle quattro equazioni di Maxwell, è possibile ricavare in ogni punto il valore del campo elettrico e del campo magnetico, a patto di conoscere:

- **la distribuzione delle cariche nello spazio;**
- **la distribuzione delle correnti nei mezzi materiali o nel vuoto.**

L'insieme completo di relazioni tra i campi elettrici e magnetici proposto da Maxwell non fu subito direttamente verificabile. Egli, però, aveva previsto anche un fenomeno del tutto nuovo, che avrebbe dovuto insorgere per effetto delle reciproche interazioni tra campi elettrici e magnetici variabili. Per capire di cosa si tratta, supponiamo che in una certa regione di spazio ad un certo istante si determini una variazione del campo elettrico, originato, per esempio, da un moto accelerato di cariche elettriche. Nei punti immediatamente vicini si produce allora, per la terza equazione di Maxwell, un campo magnetico anch'esso variabile nel tempo. La variazione del campo magnetico, per la quarta equazione di Maxwell, origina nei punti immediatamente vicini un campo elettrico anch'esso variabile, e così via.

Nasce in tal modo una **perturbazione elettromagnetica** che si propaga nello spazio.

Il fatto che una variazione del campo magnetico in un punto produce un campo elettrico variabile era noto già prima di Maxwell; si pensava però che, allorché un campo magnetico bruscamente diminuiva da un valore massimo a zero, altrettanto doveva fare il campo elettrico e il tutto cessava dopo un piccolo intervallo di tempo dall'istante in cui si era annullato il campo magnetico.

La novità prevista da Maxwell consiste nel fatto che **il campo elettrico ed il campo magnetico generati dalla variazione nel tempo di uno dei due sono in grado di autosostenersi**, cioè di propagarsi anche se la variazione iniziale che li ha prodotti è venuta meno.

Se ne conclude che, da una brusca variazione di un campo elettrico o magnetico nel tempo, ha origine la propagazione di un impulso elettromagnetico, cioè di un'ONDA, chiamata per l'appunto **onda elettromagnetica**.

Il valore della velocità di propagazione delle onde elettromagnetiche nel vuoto coincide, con buona approssimazione, con quello della velocità della luce. Questo fu un risultato clamoroso che mise in evidenza lo straordinario potere unificante delle equazioni di Maxwell. Egli, avendo notato che le onde elettromagnetiche e la luce, oltre ad essere caratterizzate entrambe da vibrazioni trasversali, si propagano con la stessa velocità, avanzò l'ipotesi della natura elettromagnetica della luce, e così l'ottica divenne un capitolo dell'elettromagnetismo.

Caratteristiche delle onde elettromagnetiche

- Le onde elettromagnetiche sono trasversali, cioè i vettori campo elettrico \mathbf{E} e campo di induzione magnetica \mathbf{B} sono perpendicolari alla direzione di propagazione;
- il verso di propagazione dell'onda è dato dal verso del vettore che si ottiene eseguendo il prodotto vettoriale tra campo elettrico per induzione magnetica ($\mathbf{E} \times \mathbf{B}$);
- i due campi non sono indipendenti: noto l'uno, l'altro è perfettamente determinato;
- negli isolanti perfetti, quindi nel vuoto, il campo elettromagnetico, cioè il campo elettrico ed il campo magnetico, indissolubilmente legati, si propagano senza attenuazione, alla velocità

della luce che la teoria della relatività ha assunto come massima velocità fisica possibile. La velocità di propagazione del campo elettromagnetico nel vuoto è dunque, per la fisica attuale, una costante universale, indicata con c ;

- nei mezzi conduttori l'attenuazione del campo elettromagnetico è tanto più elevata quanto maggiori sono la frequenza della variazione e la conducibilità e la permeabilità magnetica del mezzo;
- L'induzione magnetica è data dal rapporto tra il campo elettrico e la velocità della luce:
 $\mathbf{B} = \mathbf{E}/c$.

Dal momento che le onde elettromagnetiche si propagano nel vuoto alla velocità della luce, se ne può dedurre che la luce non è altro che un insieme di onde elettromagnetiche comprese in un determinato intervallo di frequenze.

Onde Piane

Il luogo dei punti in cui il campo elettrico e quello magnetico si trovano nella stessa fase di vibrazione prende il nome di *superficie d'onda*. E' possibile definire, però, superficie o fronte d'onda il luogo dei punti che separa la zona perturbata da quella non ancora perturbata. Tali superfici sono caratterizzate dal fatto che in un mezzo omogeneo sono sempre normali alla direzione di propagazione. Un campo elettrico variabile periodicamente in un certo punto dello spazio produce un'onda elettromagnetica che si propaga per onde sferiche. A grandi distanze dal centro di emissione ciascuno delle superfici d'onda sferiche, almeno una porzione non molto ampia, può considerarsi piana; si parla allora di onda piana.

Geografia

MARIA SKLODOWSKA (Marie Curie)

Il fascino di una "signora della scienza"

RADIO E POLONIO: PERFETTO BINOMIO



Trasgressiva appare nell'ambito scientifico e tecnologico la figura di Marie Curie, celebre per essere riuscita ad isolare, insieme al marito Pierre, il radio, elemento chimico molto radioattivo. Attaccata (nel 1911) da campagne di stampa antifemministe, coinvolta in uno scandalo che, alimentato dai giornali, assunse proporzioni esagerate (dopo la morte del marito, infatti, Marie ebbe una relazione con il fisico Paul Langevin, sposato con quattro figli), Marie fu una donna straordinaria che rifiutò i canoni morali del tempo, secondo cui era inconcepibile che una donna potesse intraprendere la carriera scientifica, e che ha rivoluzionato il mondo lavorando in condizioni difficili, con pochi soldi, fra l'ostilità dei colleghi, mossa solo da una straordinaria fede nella necessità di far progredire la conoscenza, dovendo far fronte anche ai doveri familiari.

Degli oltre 500 premi Nobel scientifici assegnati fino ad oggi solamente undici sono stati attribuiti a donne e, peraltro, due di questi proprio a Marie Curie. Quest'ultima fu, infatti, la prima persona a vincere o condividere due premi Nobel; oltre a lei soltanto un'altra persona sino ad ora, ha ricevuto due premi Nobel in due campi scientifici differenti: Linus Pauling.

Nonostante i meriti conseguiti da Marie siano stati legittimati ufficialmente con il massimo riconoscimento mondiale, tuttavia per lei la vita di ricercatrice in un contesto maschile e maschilista non è stata facile. Infatti, la polacca Marya ha dovuto patire ogni sorta di privazioni e di umiliazioni per realizzare il suo sogno. Nacque a Varsavia nel 1867, ultima di cinque figli. Suo padre era un insegnante la cui carriera fu ostacolata dalle autorità russe a causa dei suoi sentimenti intensamente patriottici.

All'età di dieci anni, Marie perse la madre malata di tubercolosi; due anni prima era morta la sorella maggiore. La sua massima aspirazione era quella di poter studiare matematica e fisica, in ciò ostacolata dalle ristrettezze economiche in cui si trovò la famiglia e finì per fare la governante in una ricca famiglia di proprietari terrieri. Nel 1891 Marya si recò a Parigi, dove la vita non fu per nulla facile, ma la sua indole inflessibile le consentì di superare tutte le difficoltà e di laurearsi prima in fisica e poi in matematica all'Università della Sorbona di Parigi. Marya, inoltre, fu la prima donna ad insegnare nell'università parigina. Alla Sorbona incontrò un altro docente, Pierre Curie, un fisico già affermato, che poi sposò nel 1895 (da quel giorno il suo nome divenne Marie) e da cui ebbe due figlie: Irene, che continuerà la carriera della madre con brillanti risultati, ed Ève, che diventerà una pianista di buon livello. Dopo tanti sacrifici e tante amarezze, finalmente, arrivò qualche soddisfazione e il riconoscimento del faticoso lavoro che aveva svolto con il marito, il quale frattanto aveva ottenuto la cattedra di fisica alla Sorbona cui teneva tanto.



Nel 1903 marito e moglie vinsero il premio Nobel che divisero con il fisico Henry Becquerel, il quale scoprì quelli che lui aveva chiamato i “raggi uranici”: un fenomeno che venne approfondito dai coniugi Curie e che fu da essi ribattezzato “radioattività”. Difatti, dopo che Becquerel aveva scoperto le sue lastre fotografiche impressionate dal solfato di potassio-uranile con il quale le aveva riposte, deducendone che a produrre tale effetto era stato l'uranio contenuto nel solfato, Marie iniziò a misurare la radiazione dell'uranio mediante la piezoelettricità, scoperta dal marito Pierre in collaborazione con il fratello Jacques, facendo ionizzare l'aria tra due elettrodi e provocando il passaggio di una piccola corrente della quale misurava l'intensità in rapporto alla pressione su un cristallo necessario a produrre un'altra corrente tale da bilanciare la prima. Tale sistema funzionò ed il marito Pierre abbandonò il suo lavoro per affiancare Marie in tali ricerche.

Fu Marie a proporre il termine RADIOATTIVITA' per indicare la capacità dell'uranio di produrre radiazioni e dimostrò la presenza di tale radioattività anche in un altro elemento: il Torio. Con il marito Pierre, saggiando il contenuto di uranio della pechblenda, al fine di raffinare tale elemento, rilevò che alcuni campioni erano più radioattivi di quanto lo sarebbero stati se costituiti di uranio puro e ciò implicava che nella pechblenda fossero presenti elementi in quantità minime non rilevate dalla normale analisi chimica e che la loro radioattività fosse molto alta. Il passo successivo fu quello di esaminare tonnellate di pechblenda (delle miniere di Joachimstal, in Cecoslovacchia) e, nel 1898, isolò una piccola quantità di polvere nera avente radioattività pari a circa quattrocento volte quella di una analoga quantità di uranio. In tale polvere era contenuto un nuovo elemento dalle caratteristiche simili al Tellurio (sotto il quale venne successivamente sistemato nella tavola periodica) che fu chiamato Polonio in onore del suo paese natale, la Polonia.

L'ulteriore lavoro conseguente al rilievo che quest'ultimo elemento, il polonio, non potesse giustificare gli alti livelli di radioattività rilevati, la condusse, sempre nel 1898, alla scoperta di un

elemento ancor più radioattivo del polonio, avente proprietà simili al Bario (sotto il quale venne successivamente sistemato nella tavola periodica) e dal quale fu separato mediante cristallizzazioni frazionate, che fu chiamato RADIO per la sua intensa radioattività. Il resoconto di tale lavoro divenne, nel 1903, la tesi di dottorato di Marie. Con una mossa insolita, peraltro, Marie intenzionalmente non depositò il brevetto internazionale per il processo di isolamento del radio preferendo lasciarlo libero affinché la comunità scientifica potesse effettuare ricerche in questo campo senza ostacoli in maniera tale da favorire il progresso in questo settore scientifico.

La felicità momentanea dell'intrepida polacca durò poco perché il 19 aprile del 1906 una terribile disgrazia si abbatté su di lei. Nel pomeriggio di quel giorno, a Parigi, Pierre moriva travolto da un carro. La tragedia sconvolse Marie che reagì chiudendosi in sé stessa e acuendo la propria ruvidezza. Pochi mesi dopo sostituì il marito nell'insegnamento alla Sorbona, continuando le sue ricerche. Al tempo stesso curava l'educazione delle figlie ed ebbe la soddisfazione di riscontrare in Irene la sua stessa passione per la fisica. Anche le nuove ricerche proseguite da sola vennero coronate dal successo e nel 1910 riuscì ad isolare il "radio metallico"; per questi nuovi meriti, l'anno dopo, le venne conferito il secondo Premio Nobel, questa volta per la chimica. Più o meno nella stessa epoca, la stampa enfatizzò una sua relazione con il fisico Langevin, sposato con quattro figli, ex studente di suo marito: un fatto privato che fu oggetto di commenti scandalistici. Marie rimuoverà totalmente la storia con Langevin. Nel 1914, allo scoppio della prima guerra mondiale, Marie sospese le ricerche di laboratorio, per organizzare il servizio radiologico per l'esercito: allestì, infatti, delle vetture dotate di apparecchi a raggi x e, spesso, le scortò personalmente al fronte, accompagnata dalla figlia Irene. Finito il conflitto, all'Istituto del Radio di Parigi, affluirono scienziati da tutto il mondo per dedicarsi alle ricerche, sotto la guida di Madame Curie.

La coraggiosa scienziata restò sempre una donna semplice, modesta, aliena dagli onori. Gli ultimi suoi anni di vita furono turbati dall'uso improprio e privo di precauzioni del materiale radioattivo, attorno al quale aveva molto lavorato. La sua morte, avvenuta il 4 luglio del 1934 nel Sanatorio di Sancellemoz, nel sud della Francia, fu dovuta alle conseguenze del lungo ed intenso assorbimento di radiazioni. Morì di leucemia dopo aver avuto la soddisfazione di vedere la figlia realizzare con il marito Frédéric Joliot il sogno degli alchimisti, ossia la trasformazione artificiale di un elemento chimico in un altro; perse però la cerimonia dell'assegnazione del Nobel, avvenuta l'anno seguente. Marie Curie, calma, nobile e modesta fu ammirata da tutti gli scienziati del mondo. Fu membro del "Committee of Intellectual Co-operation" della "League of Nations".

L'importanza dell'opera di Marie Curie la si può cogliere anche dalle onorificenze conferitele; ricevette incarichi onorari nel campo delle scienze, della medicina e della legge. Ricevette con il marito anche la Davy Medal of The Royal Society e nel 1921 il Presidente degli Stati Uniti Harding, per conto delle donne statunitensi le donò un grammo di radio in cambio del suo servizio alla scienza.

Il mondo moderno deve molto a Pierre e Marie Curie in quanto la scoperta del radio fu qualcosa di straordinario, in particolare per l'utilizzo in medicina, poiché il nuovo elemento combatteva efficacemente il più terribile nemico dell'uomo: il cancro. "Il raggio che uccide e risana" era il titolo di un romanzo popolare del tempo, che destò un'enorme impressione nell'opinione pubblica in tutto il mondo. I coniugi Curie si rifiutarono di brevettare il procedimento di preparazione del radio che fu ben presto fabbricato su scala commerciale. Ma al di là delle applicazioni pratiche, le scoperte di Marie e Pierre Curie aprirono le porte alla comprensione della natura dell'atomo e del suo nucleo, alla radioattività artificiale, alla fissione ed alla fusione nucleare: insomma al mondo moderno.

IL RADIO E LA RADIOATTIVITA'

Il Radio è l'elemento chimico di numero atomico 88. Il suo simbolo è **RA**.

Di colore bianco, annerisce per esposizione all'aria, probabilmente per formazione di nitrato. E' un metallo alcalino-ferroso presente in tracce nei minerali dell'uranio. E' estremamente radioattivo, il suo isotopo più stabile, ^{226}Ra , decade in Radon. E' il più pesante di tutti i metalli alcalino-ferrosi, ed è chimicamente simile al Bario. Questo metallo si trova (combinato) in minime quantità nel minerale di pechblenda e di vari altri minerali di uranio. La radiazione prodotta dal radio è di tre tipi:

- raggi alfa;
- raggi beta;
- raggi gamma.

Il radio fu scoperto da Marie e Pierre Curie nel 1898 nella pechblenda/uraninite della Boemia Settentrionale. I Curie rimossero da quest'ultima l'uranio e scoprirono che il materiale restante era ancora radioattivo. Quindi separarono da questo una miscela radioattiva che consisteva per lo più di bario. Nel 1902, il radio fu isolato puro, nella sua forma metallica, da Curie e Debierne attraverso l'elettrolisi di una soluzione pura di cloruro di radio con un catodo di mercurio.

Si scoprì poi che i prodotti di decadimento del radio erano altri elementi chimici (^{214}Pb , ^{214}Bi). Il radio, del resto, è un prodotto di decadimento dell'uranio ed è perciò reperibile in tutti i minerali che ne contengono. Inoltre esso possiede 25 isotopi, quattro dei quali presenti in natura. A parità di massa, la radioattività emessa dal radio è oltre un milione di volte più intensa di quella dell'uranio.

Il suo decadimento attraversa sette stadi – EMANAZIONE, RADIO A, RADIO B, RADIO C, RADIO D, RADIO E, RADIO F – ciascuno dei quali è a sua volta un isotopo instabile. Lo stadio finale del suo decadimento radioattivo è un isotopo del piombo. L'unità di misura della radioattività nel Sistema Internazionale è il becquerel (simbolo Bq): un'unità di misura alternativa è il "curie (simbolo C).

Data la somiglianza chimica tra il radio ed il calcio può causare gravi danni sostituendosi ad esso nelle ossa. La radioattività è il fenomeno per cui alcuni nuclei, non stabili, si trasformano in altri emettendo particelle. La radioattività non è stata inventata dall'uomo, anzi al contrario, quest'ultimo è esposto alla radioattività fin dal momento della sua apparizione sulla Terra.

La scoperta della radioattività avvenne alla fine dell'Ottocento ad opera di Becquerel e dei coniugi Curie. Essi scoprirono che alcuni minerali contenenti uranio e radio, avevano la proprietà di impressionare delle lastre fotografiche poste nelle loro vicinanze. Per questa loro proprietà, elementi come l'uranio, il radio ed il polonio vennero denominati "attivi" ed il fenomeno di emissione di particelle venne detto radioattività. Ogni atomo è formato da un nucleo contenente protoni e neutroni, e da un certo numero di elettroni che gli orbitano intorno. Essendo tutti carichi positivamente i protoni tendono a respingersi per via della forza di Coulomb e, se non ci fossero altre forze a tenerle unite, i nuclei non sarebbero stabili. In effetti, i nuclei atomici sono tenuti coesi dalla cosiddetta forza nucleare forte, che richiede anche la presenza dei neutroni per manifestarsi.

Quando le forze all'interno del nucleo non sono bilanciate (ovvero il nucleo è instabile) questo tende spontaneamente a raggiungere uno stato stabile attraverso l'emissione di una o più particelle. Gli isotopi presenti in natura sono quasi tutti stabili. Tuttavia, alcuni isotopi naturali presentano nuclei instabili, a causa di un eccesso di protoni o di neutroni, e si trasformano spontaneamente in altri isotopi, con emissione di particelle. Tali isotopi sono detti isotopi radioattivi o radioisotopi o radionuclidi. Esistono tre diversi tipi di decadimenti radioattivi, che si differenziano dal tipo di particella emessa a seguito del decadimento:

- Decadimento Alfa (α): consiste nell'emissione, da parte di un nucleo instabile relativamente pesante, di una particella costituita da due protoni e due neutroni; in sostanza, di un nucleo

di elio. Il nucleo figlio ha un numero atomico con Z inferiore di due unità rispetto al nucleo padre e un numero di massa A inferiore di quattro unità.

- Decadimento Beta (\square): esiste in due versioni distinte detta “beta meno” e “beta più”. La prima comporta la trasformazione di un neutrone del nucleo instabile in un protone, con emissione di una particella beta (un elettrone) e di un'altra particella leggera e sfuggente, chiamata ANTINEUTRINO ELETTRONICO; questo tipo di decadimento trasforma il nucleo instabile di partenza in un nucleo dell'elemento successivo della tavola periodica. Il decadimento beta più, invece, consiste nella trasformazione del nucleo instabile in un nucleo dell'elemento precedente della tavola periodica: fisicamente, un protone si trasforma in un neutrone, emettendo un positrone (un elettrone positivo) ed un neutrino elettronico.
- Decadimento Gamma (\square): consiste nell'emissione di radiazione elettromagnetica ad alta frequenza. Si può verificare quando un isotopo esiste in due diverse forme, chiamate ISOMERI nucleari che hanno numero atomico e numero di massa identici, ma differente energia.

Altri tipi di decadimento radioattivo sono la cattura elettronica, la fissione ed il decadimento esotico.

- la CATTURA elettronica consiste nella cattura, da parte del nucleo instabile di uno degli elettroni più interni degli orbitali atomici; l'assorbimento di un elettrone da parte del nucleo produce la trasformazione di un protone in un neutrone; il numero atomico Z diminuisce quindi, di un'unità.
- La FISSIONE spontanea interessa nuclidi molto pesanti, vale a dire l'uranio e gli elementi transuranici; consiste nella scissione del nucleo padre in due frammenti di peso leggermente diverso l'uno dall'altro, con produzione di un'enorme quantità di energia. I due frammenti, a loro volta, sono nuclei instabili, che in genere vanno incontro ad una lunga serie di decadimenti beta e gamma.
- Il DECADIMENTO ESOTICO è una forma di radioattività piuttosto insolita, scoperta, nel 1984, che consiste nell'emissione da parte di tipici emettitori alfa di altre particelle, più pesanti: un nucleo di carbonio, di ossigeno o di neon.

I diversi tipi di decadimento radioattivo differiscono per modalità di attuazione, energia e forze coinvolte, ma seguono tutti la stessa legge di decadimento. Si tratta di una funzione esponenziale, che permette di calcolare, dato un campione con un numero iniziale di nuclei instabili N_0 , il numero di nuclei decaduti $N(t)$ al tempo t :

$$N(t) = N_0 e^{-\lambda t}$$

Il parametro λ , chiamato costante di decadimento, determina la velocità del processo di trasformazione.

Dalla legge del decadimento radioattivo deriva la definizione del TEMPO DI DIMEZZAMENTO, un parametro comunemente utilizzato per valutare la velocità di decadimento di una specie radioattiva. Definito come il tempo necessario perché il numero di nuclidi instabili di un campione si dimezzi è dato da:

$$T_{1/2} = (\ln 2)/\lambda$$

dove \ln rappresenta il logaritmo naturale. Il tempo di dimezzamento può variare molto da nuclide a nuclide. Nel 1919 Rutherford realizzò la prima reazione nucleare indotta, bombardando azoto ordinario gassoso (azoto 14) con particelle alfa: trovò che i nuclei di azoto catturano le particelle alfa ed emettono un protone ad alta velocità trasformandosi nell'isotopo stabile dell'ossigeno di numero di massa 17. Il processo può essere sintetizzato mediante la reazione:



dove i numeri atomici dei nuclidi sono riportati in basso a sinistra accanto ai simboli chimici, mentre il numero di massa è scritto in alto a sinistra; la particella alfa e il protone che partecipano alla reazione sono rappresentati rispettivamente come un nucleo di elio e un nucleo di idrogeno. Solo nel 1933 fu dimostrato che tali reazioni nucleari possono condurre alla formazione di nuclidi radioattivi.

TRASGRESSIONI E REGRESSIONI.



Dal punto di vista geografico, più precisamente stratigrafico, il termine “Trasgressione” designa il graduale avanzamento del mare sopra terre già emerse. La trasgressione si verifica sia per il lento sollevamento della zolla sottomarina sia per lo scioglimento dei ghiacciai. Al termine dell’ultima glaciazione, quella WURMIANA (intorno a 12.000 anni fa), il livello marino si è sollevato di circa 100 metri. Il fenomeno della trasgressione e regressione marina è in relazione anche con la presenza di correnti marine che possono accumulare o asportare la sabbia dai litorali sabbiosi. Attualmente ci troviamo in un periodo nel quale il livello marino è ai suoi massimi e la quantità di ghiacci al suo minimo: infatti, siamo in un’era interglaciale. Attraverso lo studio delle facies sedimentarie e delle discordanze presenti in molte successioni, i geologi hanno potuto constatare che in molte regioni il mare ha più volte invaso le terre emerse, ritornando poi ad un livello più basso. Del resto il livello del mare può fluttuare globalmente a causa:

- di variazioni del volume totale dell’acqua;
- del cambiamento nella forma dei bacini oceanici;
- della mobilità verticale della crosta (subsidenza o sollevamento).

Quando il livello aumenta e l’acqua invade le terre emerse si parla di trasgressione; quando invece si ha l’abbassamento del livello del mare e l’acqua si ritira da una certa area si parla di regressione. Durante il periodo di regressione, la superficie che rimane emersa è sottoposta a un’intensa erosione, mentre la linea di costa e le diverse facies che la caratterizzano avanzano verso il mare. Durante il periodo di trasgressione, gli ambienti sedimentari marini si spostano, superando la linea di costa precedente, e coprono in parte le terre emerse. In una sezione verticale di strati formati in tempi successivi in un luogo in cui è avvenuta una trasgressione o una regressione, si potrà osservare il succedersi di facies diverse, corrispondenti ad ambienti marini, costieri e continentali, ordinati in modo caratteristico. Per esempio, nella zona-limite tra terre emerse e mare, in una serie regressiva sono riconoscibili in basso i detriti più fini, corrispondenti agli ambienti di mare aperto,

mentre i materiali più grossolani, tipici della zona costiera e dei terreni continentali, si trovano in alto. In una serie trasgressiva, invece, i depositi continentali si trovano in basso e quelli marini in alto. L'insieme di una serie trasgressiva e regressiva è detto CICLO SEDIMENTARIO.

Le trasgressioni e le regressioni possono essere il risultato di movimenti tettonici che interessano aree limitate della superficie terrestre, oppure possono essere collegate con un'oscillazione generale del livello degli oceani (MOVIMENTI EUSTATICI). I movimenti eustatici sono riconoscibili perché causano un abbassamento o un innalzamento simultaneo lungo le coste di tutti i mari.

I movimenti eustatici si sono verificati molte volte durante la lunga storia della Terra. Le cause di queste variazioni sono molteplici, ma in generale possono essere ricondotte a due categorie di fenomeni:

- variazioni del volume delle acque oceaniche, conseguenti soprattutto a variazioni climatiche (per esempio glaciazioni);
- variazioni della capacità dei bacini oceanici causate da fenomeni geologici (movimenti delle zolle, movimenti isostatici, variazioni di velocità di espansione dei fondali oceanici, ecc.).

Le cause portate per avvalorare queste ultime variazioni sono molte: la caduta di un'enorme meteorite, una variazione del volume delle dorsali oceaniche, o un aumento del loro numero, accumuli sedimentari ed altre ancora.

Un'altra, plausibile, potrebbe essere un accumulo, nei bacini oceanici, di notevoli quantità di sedimenti provenienti dall'erosione dei continenti che avrebbero innalzato il livello delle acque, ma vi sono dei punti che ostacolano questa teoria, soprattutto il fatto che la crosta oceanica risponderebbe ad un aumento del suo spessore, con un abbassamento isostatico nel mantello, annullando gran parte dello spessore apportato dai sedimenti.