

CHI DICE DONNA DICE...

*Angelo, Silvia, Danno, Madre, Emancipazione, Solitudine, Sofferenza, Bellezza,
Margherita Hack*

Candidato:
Langella Dario
Esame di Stato 2009

ANGELO

Beatrice, L'amore celestiale di Dante Alighieri

"Tanto gentile e tanto onesta pare..."

Dante



Beatrice

Beatrice viene da Dante definita, nel sonetto "Tanto gentile e tanto onesta pare", in un modo straordinario, cioè come una "cosa venuta / di cielo in terra a miracol mostrare". "Cosa" è il termine dell'indefinibile, e le parole di Dante indicano che Beatrice fu, insieme, una donna realmente vissuta, una creatura celeste, un riflesso dell'ansia di ascesa spirituale e di purificazione del poeta.

Beatrice donna appartiene alla sfera privata della vita di Dante, alla sua giovinezza fiorentina, agli anni della maturazione umana e poetica. Anche se i riscontri storici sono scarsi, nessuno dubita che Beatrice sia realmente esistita e che sia da identificare con la Beatrice, o Bice Portinari, sposa di Simone De' Bardi, morta giovanissima l'8 giugno del 1290.

Che Beatrice fosse una donna vera e reale, e non una creatura fantastica, risulta chiaramente dal XXX e XXXI libro del Purgatorio, e precisamente da questi versi:

Quando da carne a spirto era salita

E bellezza e virtù cresciuta m'era

Fu'io a lui men cara e men gradita; [...] (I Purg, XXX, 127-129)

Quando Beatrice fu in fin di vita, Dante non poteva non sentire il presentimento della sua morte. Infermo e giacente nel letto dei suoi dolori egli non s'affligge di sè e comincia a piangere fra se stesso di tanta miseria e a sospirar forte e a dire disperatamente:

«Di necessità conviene che la gentilissima Beatrice alcuna volta si muoia!».

E in questo pensiero chiude gli occhi, e si travaglia come farnetica persona, ed immagina di vedere il cielo, gli angeli e la sua donna assunta alla gloria del paradiso, *che non avea altro difetto, che di aver lei.*

La lugubre visione del Poeta si avverò di lì a breve, Beatrice morì nella prima ora del dì 9 giugno 1290.

Visse ventiquattro anni sulla terra, e vivrà immortale nell'arte.

Senza l'amore di Beatrice la vita di Dante non si spiegherebbe: l'anima, l'intelletto, il carattere di lui sarebbe una sigla indecifrabile

L'amore di Dante non è di quelli che momentaneamente s'accendono, che ciecamente vivono, e rapidamente, al primo inciampo, si spengono. Esso nacque, possiamo dire, col poeta stesso, come nasce insieme ad ogni anima gentile, anzi è con l'anima gentile una sola cosa:

Amor e cor gentil sono una cosa (Ivi, XX);

Beatrice lo precede, lo guida, lo illumina; gli mostra la via che al ciel conduce. Egli è smarrito nella foresta; bisogna che si liberi, che vinca le tre fiere che gli tolgono l'andata; che si travagli a tutt'uomo per giungere a quell'altezza da cui Beatrice lo chiama. Questo travaglio è tutta la vita dell'Alighieri; Il suo amore celestiale è tutto il suo destino.

Ella è un' angioletta giovanissima, discesa in terra soltanto per mostrare la potenza del suo fattore, fa presto a salire al cielo, a trasformarsi in angelo. Dante però deve lottare contro i suoi nemici, contro i suoi tempi, contro la fortuna, contro sè stesso. Questa lotta eroica, che è come la titanomachia umana, costituisce il soggetto del divino poema.

Il poeta, non più individuo, ma centro di tutta la società dei suoi tempi, è l'eroe della triplice epopea, il Prometeo del medioevo.

Dante per raggiungere il suo destino, la sua donna dovrà superare, con ogni eroico sforzo, le spire funeste delle terrene passioni, valicare gli allegorici regni della morte, e giungere finalmente all'altezza luminosa, in cui divinamente bella si asside la perfezione ideale di Beatrice.

Molte fonti su Beatrice e sull'amore del poeta le ritroviamo ne "La Vita Nova" e ne il "Convivio". Come per esempio la lettera a Trinitade, la quale, recita:

"Dunque se il tre è il numero che moltiplicato per se stesso produce il nove (fattore per se medesimo del nove), e il numero che moltiplicato per se stesso produce i miracoli è il tre, cioè il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo, i quali sono <al tempo stesso> tre e uno (riferimento al mistero della Trinità), questa donna (Beatrice) fu accompagnata da questo numero nove per fare capire che essa era un "nove", cioè un miracolo, la cui radice, cioè la radice del miracolo, può essere soltanto la miracolosa (mirabile) Trinità. Il numero tre rappresenta dunque simbolicamente la Trinità: poiché il prodotto della Trinità è il miracolo, ne consegue che Beatrice stessa è un miracolo. Forse... mi piace: Forse per opera di (per) una persona più ingegnosa (sottile) <di me> si potrebbe trovare in questo fatto (il ricorrere del numero nove in relazione a Beatrice) una spiegazione ancora più profonda (più sottile ragione). Ma questa è quella che io vedo (veggo) e che più mi piace."

Vita Nova

L'incontro con Beatrice diventa il punto di svolta della maturazione umana e poetica di Dante, la cui vita è, da quel momento "rinnovata dall'amore".

Dante, infatti, racconta che il suo primo incontro con Beatrice avvenne quando entrambi

avevano nove anni, numero che identifica il miracolo.

Nella Vita Nova viene delineato il cammino interiore che porta il poeta a comprendere come il fine del suo amore non sia legato a nulla di materiale, neppure al semplice saluto, elemento pur così caro all'amor cortese. Unico fine dell'amore è per il poeta cantare le lodi della sua donna.

Al termine della Vita Nuova Dante, che ha compreso la svolta impressa dalla donna alla sua spiritualità ma è ancora incapace di trasferire nella realtà questa acquisizione dell'anima, promette di non scrivere più di lei se non quando potrà farlo in modo completamente degno.

Nella Vita Nuova Beatrice conserva sempre la sua precisa individualità storica, ma è, al tempo stesso, "figura" di Cristo, e, come Lui, incarna la rivelazione divina. Tale funzione è, tuttavia, riservata esclusivamente all'uomo Dante, e solo nella Divina Commedia potrà estendersi all'intera umanità.

La Divina Commedia

L'inizio della Divina Commedia riprende il filo della narrazione dove l'opera giovanile lo aveva interrotto.

La crisi spirituale e poetica in cui lo aveva gettato la morte della sua donna, fa smarrire il poeta in un intrico di falsi amori e futili scopi. La nuova e definitiva svolta nella vita del poeta si compirà sempre nel nome di Beatrice. E', infatti lei, non più donna ma solo creatura angelica, a dare inizio al processo di salvezza e di parallelo recupero della propria identità del poeta, inviando in suo soccorso Virgilio, il maestro, di bello stile come di vita, e l'autore", il modello, la memoria, insieme personale e storica.

Ma le possibilità umane, se pur eccellenti, impersonate da Virgilio, non possono condurre Dante oltre la comprensione della natura del peccato, nell'Inferno, e della necessità di redenzione, nel Purgatorio.

Nel Paradiso guida del poeta è la stessa Beatrice. Per comprendere la natura dell'amore divino è necessario un totale abbandono dell'anima: nell'oltremondo non esistono più convenzioni sociali, né turbamenti, né fraintendimenti, e Beatrice può assumere in pieno il suo significato. Il ruolo e la funzione della donna sono però di portata ben diversa rispetto a quelli descritti nella giovanile Vita Nuova.

Nella Commedia infatti Dante rappresenta l'intera umanità, in nome della quale compie il suo viaggio, voluto da Dio. In questa nuova dimensione il miracolo che Beatrice, incarnazione della rivelazione divina, aveva rappresentato per Dante acquista un nuovo significato ed una nuova pienezza. Il compito di Dante è quello di indicare all'intera umanità la via per giungere alla salvezza: il miracolo che era avvenuto per Dante diventa così il miracolo di tutta l'umanità.

Se nella Vita Nuova Beatrice era stata "figura" di Cristo per il solo Dante, ora è rivelazione incarnata e simbolo di Cristo per l'intera umanità.

La donna amata da Dante, divenuta l'ispiratrice della sua poesia è, nella Divina Commedia, maestra di verità, il tramite che permette a Dante e all'intera umanità di arrivare al Paradiso e alla contemplazione di Dio.

SILVIA

L'amore platonico di Giacomo Leopardi

“Era il maggio odoroso: e tu solevi così menare il giorno. ”

G. Leopardi



Silvia

Silvia è il nome con cui Il Poeta identifica forse la figlia del cocchiere di casa Leopardi: Teresa Fattorini. Ella è morta in età giovanile, ma comunque questa notizia è priva di fondamento. Il poeta si ispira a lei, ricordandosi di quando la sentiva cantare in quello stesso periodo primaverile e con quel canto lei esprimeva la sua fiducia nell'avvenire; così adesso lui, nello stesso periodo primaverile, con questa nuova poesia si sente risorgere a nuova vita, dopo l'inaridimento poetico, come scrive subito dopo alla sorella Paolina, nella lettera del 2 Maggio:

«Dopo due anni, ho fatto dei versi quest'aprile; ma versi veramente all'antica, e con quel mio cuore di una volta»

Le due figure, Silvia e il poeta, sono accomunate dalla dolce stagione della giovinezza, delle illusioni, della fiducia in un futuro "vago", ovvero indeterminato e insieme attraente. Ma era passato tanto tempo da quella primavera, e ora il Leopardi trasfigura Teresa in Silvia, cioè nel simbolo di una fanciulla che nel pieno sviluppo della sua vita viene stroncata dalla morte. La morte fisica di Silvia richiama la morte di ogni speranza che per l' "io" lirico sopravviene con l' apparir del vero. La Natura inganna i suoi figli per poi abbandonarli alla disillusione.

Come scrive U. Dotti:

«Teresa Fattorini, trasfigurata in Silvia, è divenuta il simbolo eterno di questo duplice volto dell'esistenza, quello della promessa e quello del disinganno. Il Leopardi ha congiunto alla purezza e felicità di Teresa i pensieri della sventura e del dolore, ha annegato l'apparente conquista dell'Altrove nella dura verità del reale, ha distrutto l'immagine lieta con quella dell'aspra morte.»

A Silvia

“A Silvia” è stata scritta da Leopardi nell’ aprile 1828 a Pisa, ed il canto fu pubblicato nell’edizione fiorentina del 1831. È una canzone libera in settenari ed indecasillabi, con rime alternate bacciate

*Silvia, rimembri ancora
quel tempo della tua vita mortale,
quando beltà splendea
negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi,
e tu, lieta e pensosa, il limitare
di gioventù salivi?*

*Sonavan le quiete
stanze, e le vie d'intorno,
al tuo perpetuo canto,
allor che all'opre femminili intenta
sedevi, assai contenta
di quel vago avvenir che in mente avevi.
Era il maggio odoroso: e tu solevi
così menare il giorno.*

La Giovinezza di Silvia (vv. 1-14): Il poeta nei primi 14 versi si rivolge a Silvia invitandola a ricordare la sua giovinezza colta quando i suoi occhi erano ridenti e fuggitivi e il suo volto pensieroso e proiettato al futuro. In questa parte viene vista intenta nel suo lavoro quotidiano: il telaio. E mentre svolge quest’ultimo canta e pensa all’infinito, ma in questo pensiero vi è già il presentimento oscuro del futuro. Era maggio, il mese dove nascono le speranze, le bellezze, come nella fanciullezza.

*Io gli studi leggiadri
talor lasciando e le sudate carte,
ove il tempo mio primo
e di me si spendea la miglior parte,
d'in su i veroni del paterno ostello
porgea gli orecchi al suon della tua voce,
ed alla man veloce
che percorrea la faticosa tela.
Mirava il ciel sereno,
le vie dorate e gli orti,
e quinci il mar da lungi, e quindi il monte.
Lingua mortal non dice
quel ch'io sentiva in seno.*

Rievocazione di se stesso (vv. 15-27): Anche il poeta è intento nei suoi lavori quotidiani: allo studio e alle sudate carte dove egli esprime i suoi pensieri. Ed è proprio durante i suoi lavori

che è interrotto dal canto di Silvia, così si avvicina al balcone della casa paterna per meglio udire quel suono soave e il rumore veloce del telaio manovrato dalle sue mani. Poi volge lo sguardo verso i monti che gli chiudono l'orizzonte sia fisicamente che umanamente. È un paesaggio lieto, gentile, fatto solo di canto e luce.

*Che pensieri soavi,
che speranze, che cori, o Silvia mia!
Quale allor ci apparia
la vita umana e il fato!
Quando sovviemmi di cotanta speme,
un affetto mi preme
acerbo e sconsolato,
e tornami a doler di mia sventura.
O natura, o natura,
perché non rendi poi
quel che prometti allor? perché di tanto
inganni i figli tuoi?*

Natura e inganno (vv. 28-39): Leopardi qui è come se parlasse dei pensieri precedentemente indicati come una speranza lontana. La speranza inizia ad allontanarsi, ed egli in età matura, pensando alle dolci aspettative del passato, prova un affetto acerbo e sconsolato che lo riporta alla realtà, quando ormai Silvia ha già smesso di vivere. C'è infine un'invettiva contro la natura, dicendo, "Natura, Natura perché non mantieni la promessa di felicità che prometti all'inizio della vita, perché inganni in questo modo così atroce, si sottintende, i tuoi figli. Questa strofa ha quattro contrasti:

1. Tra le Promesse della fanciullezza
2. Tra la natura e l'uomo
3. Tra la speranza del passato e l'acerbo presente
4. Tra il passato e il presente

*Tu pria che l'erbe inaridisse il verno,
da chiuso morbo combattuta e vinta,
perivi, o tenerella. E non vedevi
il fior degli anni tuoi;
non ti molceva il core
la dolce lode or delle negre chiome,
or degli sguardi innamorati e schivi;
né teco le compagne ai dì festivi
ragionavan d'amore.*

La morte come fine (vv 40-48): Prima che la maturità inaridisse la tua bellezza, combattuta e vinta da una malattia, la quale, t'impediva di godere degli anni tuoi. Questa strofa presenta un contrasto: Tra la realtà, combattuta e vinta, e il sogno la speranza degli anni suoi.

*Anche peria fra poco
la speranza mia dolce: agli anni miei
anche negaro i fati
la giovinezza. Abi come,
come passata sei,
cara compagna dell'età mia nova,
mia lacrimata speme!
Questo è il mondo? questi
i diletti, l'amor, l'opre, gli eventi,
onde cotanto ragionammo insieme?
questa la sorte delle umane genti?
All'apparir del vero
tu, misera, cadesti: e con la mano
la fredda morte ed una tomba ignuda
mostravi di lontano.*

L'apparir del vero (vv. 49-63): Anche la speranza del poeta si spegneva a poco a poco e il fato negava ogni speranza. Egli rivolgendosi a Silvia rimpiange la sua giovinezza e le loro vecchie, ormai impolverate, speranze. Infatti scrive “è questo il mondo?” (quel mondo che tanto sognavano), “sono queste le speranze, gli amori, che tanto sognavamo insieme?”. Gli ultimi quattro versi raccontano della realtà che arriva improvvisamente e fa scomparire le speranze, lasciando il dipinto della tomba fredda di Silvia. C'è il contrasto tra l'apparenza e la realtà.

I Canti

La poesia “A Silvia” fa parte della raccolta intitolata “I Canti”.

Il libro dei *Canti* di Leopardi conta quarantuno testi composti tra il 1816 e il 1837. Il grosso di questa produzione si concentra nel quinquennio iniziale (1818-1822), e negli ultimi otto anni (1828-1836). Nel quinquennio centrale (1823-1827) abbiamo due soli testi rilevanti (più due frammenti).

La prima edizione dei *Canti*, contenente ventitré testi, uscì a Firenze dall'editore Piatti nel 1831. Una seconda edizione fu stampata a Napoli dall'editore Starita nel 1835, primo volume di una progettata edizione di tutte le opere leopardiane (poi bloccata dalla censura dopo il secondo volume): i testi erano ora saliti a trentanove, avendovi l'autore incluso i nuovi canti composti a partire dal 1831 nonché alcuni frammenti e traduzioni precedenti. Non vi furono altre edizioni, vivo Leopardi. La terza (e definitiva) uscì postuma nel 1845 a Firenze presso l'editore Le Monnier a cura di Antonio Ranieri, fedele a una copia della seconda edizione corretta dall'autore e con l'aggiunta, prima del trentacinquesimo componimento della stampa napoletana, di due testi composti da Leopardi nel 1836 (La ginestra e Il tramonto della luna). È questa l'edizione che leggiamo anche oggi. Prima di pensare al libro dei *Canti*, Leopardi pubblicò numerose stampe parziali dei testi via via composti, fra cui *Canzoni* nel 1824, contenente dieci testi, e *Versi* del 1826, contenente nove dei testi poi confluiti nei *Canti* e altri non più ripubblicati.

Le ragioni che hanno determinato la specifica distribuzione strutturale dei testi all'interno dei *Canti* non sono univoche o evidenti, benché alcuni criteri risultino facilmente desumibili. Leopardi, per esempio, non segue rigorosamente l'ordine cronologico di composizione; e tuttavia rispetta tale ordine cronologico in molti casi, e soprattutto, salvo eccezioni, dispone i testi secondo blocchi anche cronologicamente omogenei, procedendo dai più antichi ai più recenti. Non vi è neppure una suddivisione rigida per generi, benché anche questo criterio agisca spesso in modo coerente (soprattutto per il gruppo delle canzoni civili del 1818-22 idilli del 1819-21).

Si deve infine riconoscere, in sintesi, che la struttura dei *Canti* è il risultato di varie esigenze e intenzioni, non sempre coerentemente soddisfacenti. Il criterio cronologico (quello che più risponde all'esigenza di scrivere quella «storia di un'anima», cioè quell'autobiografia, cui Leopardi ha sempre aspirato) si intreccia con quello della suddivisione per generi e per temi. In ogni caso è legittimo valorizzare l'autonomia e la compiutezza di ciascun testo dei *Canti*; ma senza dimenticare del tutto la collocazione all'interno della struttura complessiva nella quale l'autore ha voluto collocare i vari componimenti. Anche il titolo dei *Canti* - prima d'allora mai adottato nella tradizione letteraria italiana per una raccolta di liriche - persegue l'unificazione dei due filoni fondamentali del libro, quello delle canzoni e quello dei testi idillici. Il suo riferimento alla intonazione musicale dei testi sottolinea la centralità della dimensione lirico-soggettiva, della manifestazione diretta del "io" e della sua interiorità.

I periodi della lirica leopardiana

La prima fase della poesia leopardiana (1818-1822)

Tre direzioni di ricerca

Gli anni che vanno dal 1818 al 1822 sono caratterizzati da una evoluzione rapidissima delle posizioni leopardiane, sia per quanto attiene al pensiero, sia per la poetica, sia per i concreti tentativi di scrittura. Il distacco dalla formazione cattolica e dagli atteggiamenti reazionari ereditati dal padre, il bisogno di un nuovo orizzonte di valori, l'adesione a una prospettiva materialistica e pessimistica determinano un bisogno di modernità, cioè un'inquietata ricerca di forme di scrittura in grado di esprimere bisogni, intenzioni, riflessioni del tutto nuovi.

Nel campo della scrittura poetica, questa condizione produce tre direzioni fondamentali di ricerca. Una prima, destinata a essere subito interrotta e rifiutata, è di tipo esplicitamente romantico, per i temi quotidiani e scabrosi, pur in presenza di un linguaggio classicistico; i titoli delle due canzoni scritte in questa prospettiva (nei primi mesi del 1819) valgono anche a riassumerne il contenuto: Per una donna inferma di malattia lunga e mortale e Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato [il feto di cui è gravida] dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo. Mentre questi tentativi legati a episodi di "cronaca nera" non entreranno mai a far parte dei *Canti*, le altre due direzioni di ricerca producono i due nuclei fondamentali della prima poesia leopardiana. Si tratta di due direzioni assai diverse tra loro, in gran parte tentate contemporaneamente da Leopardi, ma destinate a integrarsi solo molti anni dopo, a partire dalla prima edizione dei *Canti* (1831).

Da una parte ci sono le canzoni civili, scritte tra il 1818 e il 1822; dall'altra gli idilli, composti tra il 1819 e il 1821. Nelle canzoni, Leopardi tenta una poesia impegnata, dappprincipio strettamente patriottica, quindi civile in senso più ampio, ricorrendo alla struttura tradizionale della canzone petrarchesca e impiegando un linguaggio fortemente letterario. Negli idilli, sperimenta invece una poesia più modernamente lirica, di tipo "sentimentale", con una selezione linguistica più intima e concentrata, impiegando forme metriche aperte e personali. Tanto nelle can-

zioni quanto negli idilli si affaccia un bisogno di espressione di tipo esistenziale, nonché la tendenza alla riflessione filosofica e alla concettualizzazione sistematica. Ciò, per un verso, imprime un significato lirico anche alle oggettive canzoni civili, e, per un altro, conferisce un rigore di elaborazione teorica agli idilli. L'impegno patriottico e civile delle canzoni si conclude, dopo la delusione dei moti rivoluzionari del 1821, con la canzone *Bruto minore*, nella quale l'eroe romano, sconfitto, dichiara inutile l'impegno in nome della virtù e si uccide. Un significato meno direttamente "politico" ha l'altra canzone del suicidio, l' *Ultimo canto di Saffo*. Accanto alle due canzoni si collocano altri testi, anch'essi conclusivi di questa stagione, come *Alla Primavera*, o delle favole antiche e *Alla sua donna*, con la quale Leopardi si licenzia per cinque anni dalla poesia. Questa prima fase della poesia leopardiana è raccolta - oltre che in alcuni frammenti stampati in fondo al libro - nei primi diciotto testi dei *Canti* (fra i quali però sono compresi anche due componimenti degli anni Trenta: *Il passero solitario* e *Consalvo*). L'ordine di disposizione fa precedere le canzoni, seguite dagli idilli. Una funzione di conclusione provvisoria e di cerniera è assegnata alla canzone *Alla sua donna* (1823), in diciottesima posizione (cfr. La struttura dei *Canti* e i tempi di composizione).

La seconda fase della poesia leopardiana (1828-1830): i canti pisano-recanatesi

L'epistola *Al conte Carlo Pepoli*, del 1826, aveva pronunciato in via definitiva la rinuncia alla poesia. Alla base di tale distacco stavano, tra loro connesse, ragioni storiche (la impoeticità del moderno), ragioni ideologiche (la caduta del "sistema della natura e delle illusioni" che aveva animato la prima poesia leopardiana), ragioni infine esistenziali (una crisi di sensibilità e di abbandono immaginativo). Nella primavera del 1828, eccezionalmente in sintonia con il clima e con l'ambiente pisano, Leopardi riprende a comporre testi poetici, consegnando in poche settimane *Il risorgimento* e **A Silvia**. Nei due anni successivi, a Recanati, nasceranno altri grandi testi *Le ricordanze*, *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, *La quiete dopo la tempesta*, *Il sabato del villaggio*; forse anche *Il passero solitario*). Le analogie tematiche o strutturali intercorrenti tra questi componimenti li isolano nel corpo della produzione leopardiana, facendone un momento specifico e ben caratterizzato. È da respingere la definizione di "grandi idilli" spesso utilizzata in passato: essa tende infatti a mettere in risalto la continuità con gli "idilli" giovanili, valorizzando l'aspetto descrittivo-emozionale e respingendo il carattere filosofico-argomentativo. In realtà i due momenti non sono mai scindibili, e la novità di questa nuova fase dell'arte leopardiana consiste innanzitutto nel nuovo punto di incontro tra di essi. Più corretta è dunque l'altra definizione corrente ("canti pisano-recanatesi"), centrata in modo neutro sui luoghi di composizione.

Il primo testo di questa nuova stagione, *Il risorgimento* (aprile 1828), prende le mosse dalla crisi che aveva provocato il precedente silenzio poetico, ripercorrendone i sintomi sulla base dell'esposizione di *Al conte Carlo Pepoli*, che non a caso la precede nella meditata struttura dei *Canti*. *Il risorgimento* ha una chiara funzione programmatica e, nella prospettiva del libro, strutturale; ma resta formalmente irrisolto ed ancor meno significativo è lo *Scherzo* composto nel febbraio di quell'anno e dedicato a ironizzare sulla frettolosa trascuratezza delle composizioni poetiche moderne. La prima grande prova delle potenzialità espressive del nuovo atteggiamento, lungamente maturato attraverso l'esperienza delle *Operette morali* e di pertinenti appunti consegnati allo *Zibaldone*, è dunque **A Silvia**, **primo esempio di canzone libera**.

La terza fase della poesia leopardiana (1831-1837)

Il “ciclo di Aspasia”

Il definitivo abbandono di Recanati, nel 1830, e l'impegnativo contatto con l'ambiente fiorentino dei cattolici moderati dell'«Antologia», il presentarsi di nuove e intense esperienze esistenziali, soprattutto d'amore, infine il confronto negli anni napoletani con una tendenza culturale dominante di tipo spiritualistico-regressivo; tutto un insieme insomma inedito e significativo di vicende spinse Leopardi, nei sei o sette anni conclusivi della propria vicenda biografica, a tentare un nuovo, radicale rinnovamento poetico.

A mettere inizialmente in moto tale rinnovamento è l'esperienza dell'amore, vissuta con intensità negli anni fiorentini tra il 1830 e il 1833. A suscitare la violenta passione del poeta fu la bellissima Fanny Targioni Tozzetti, da lui amata senza essere ricambiato. La donna è chiamata «Aspasia» solo nell'ultimo dei testi a lei dedicati. «Aspasia» è il nome di una prostituta amata da Pericle; il significato «infamante» (Peruzzi) dal punto di vista etimologico (il termine significa all'incirca 'donna da letto') ne rende in qualche modo impropria l'utilizzazione, ormai consueta, per l'intero ciclo (che alcuni studiosi definiscono infatti “canti dell'amore fiorentino”). Tale ciclo si compone di cinque testi composti tra la primavera del 1831 e quella del 1834. Il più antico è con ogni probabilità Il pensiero dominante, ostinatamente dedicato a una definizione e rappresentazione concettuale dell'amore. Le altre liriche del “ciclo” sono Amore e morte, Consalvo, A se stesso e Aspasia. Valutando l'insieme del ciclo, è bene sottolineare come, nei momenti espressivi e concettuali più alti (e soprattutto nel Pensiero dominante e in Amore e morte), l'esperienza della passione amorosa si qualifichi al di fuori della tradizione lirica del petrarchismo, e si svincoli d'altra parte anche dai suoi aggiornamenti più radicali, mediati da Tasso e poi dalla recente letteratura preromantica e romantica (dall'Ossian al Werther).

La radicalità dell'esperienza amorosa costringe a rivisitare l'intero sistema concettuale e filosofico che presiede alla meditazione e alla scrittura leopardiana. Si conferma una volta di più il legame intimo tra esperienza personale e riflessione filosofica. Da questo punto di vista l'amore costituisce una sorta di illusione non consumabile, cioè non smascherabile mai per intero dalla ragione e non cedevole davanti agli attacchi dell'età adulta. Esso è dunque la dimostrazione più profonda dell'infelicità umana, dato che amando si concepisce e accarezza con l'immaginazione una ipotesi di felicità poi non effettivamente realizzabile; ma, al tempo stesso, è la maggiore consolazione concessa dal fato agli uomini, che attraverso questa illusione possono affrontare consapevolmente il male della vita. Per questo l'amore si associa alla morte quale bene supremo per gli uomini. La formulazione del binomio “amore e morte” (oggetto esplicito di uno dei testi del ciclo) sancisce una nuova apertura eroica per il soggetto, che se sperimenta l'amore può sfidare la morte e perfino invocarla.

Le canzoni sepolcrali

La centralità del soggetto biografico, riscontrabile nel “ciclo di Aspasia” come già nella stagione dei grandi canti pisano-recanatesi, lascia il posto, nella struttura dei Canti (corrispondente in questo caso alla successione cronologica della produzione leopardiana), a una ricerca fondata su interrogazioni oggettive di carattere filosofico. Quanto nelle canzoni d'amore domina il coinvolgimento emotivo, tanto in quelle successive è tentato un esercizio di distacco e di obiettività. Accanto a testi di più diretto impegno ideologico-politico, come la Palinodia e la Ginestra, si collocano le due canzoni sepolcrali, composte probabilmente tra il 1834 e il 1835, a Napoli.

Entrambe affrontano il tema della morte, con una ripresa del precedente foscoliano dei Sepolcri e di una tradizione tematica assai diffusa nel periodo neoclassico e preromantico. I testi leopardiani si distinguono però per un più vivo senso della caducità e della perdita, le quali vengono rappresentate senza alcuna prospettiva di possibile riscatto, né umanistico come in Foscolo né religioso come in tanta poesia sepolcrale preromantica. La morte riacquista in Leopardi la dimensione tragica del lutto che è presente in certi scrittori classici. L'esperienza della perdita diviene l'occasione per interrogare energicamente l'intera vicenda umana, sottoponendo a una verifica esistenziale la condizione dei viventi. Vengono in tal modo coinvolti nell'analisi tutti i grandi temi già sperimentati dalla ricerca leopardiana: la natura, il piacere, il dolore, il senso dell'esistenza.

Le due canzoni sepolcrali *Sopra un bassorilievo antico sepolcrale, dove una giovane morta è rappresentata in atto di partire, accomiatandosi dai suoi* e *Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima* sono per molti aspetti testi gemelli, condividendo il tema e la disposizione dilemmatica della ricerca. In entrambe le canzoni si affiancano ingredienti appassionati e partecipi, commossi e vibranti, da una parte, e un tono distaccato e perfino sarcastico, dall'altra. L'interrogarsi dolente non esclude un falsetto e una leggerezza che implicano la consapevolezza di parlare di questioni essenziali dal limitatissimo punto di vista dell'esperienza umana: il tema impegnato rifiuta il linguaggio dell'assoluto e sceglie di affidarsi a un'alternanza di interrogazioni o dilemmi trepidanti e di risposte desolate e secche; la pietà si riversa sulle domande e rifugge dalle risposte, improntate alla sconsolata ipotesi pessimistica che sta al fondo del sistema leopardiano.

Il messaggio conclusivo della Ginestra

Al periodo napoletano, che abbraccia gli ultimi tre anni e mezzo di vita del poeta, appartengono le estreme composizioni leopardiane: i *Paralipomeni della Batracomiomachia* (già iniziati però a Firenze nel 1831), il capitolo in terza rima *I nuovi credenti*, la *Palinodia al marchese Gino Capponi*, *Il tramonto della luna* e *La ginestra, o il fiore del deserto*. Del libro dei *Canti* non fanno ovviamente parte, per la struttura poematica, i *Paralipomeni*; e ne viene esclusa anche la polemica — troppo diretta e risentita — dei *Nuovi credenti*, rivolta a deridere il rinascendo spiritualismo dell'arretrato ambiente culturale napoletano. Già nella seconda edizione (la napoletana del 1835) viene invece inserita la *Palinodia*, appena composta. *Il tramonto della luna* e *La ginestra* — nate nell'ultimo anno di vita del poeta — troveranno posto soltanto nell'edizione postuma curata da Ranieri, andando a collocarsi quale conclusione effettiva del libro.

Dei cinque testi poetici sopra ricordati, ben tre *Paralipomeni*, *Nuovi credenti* e *Palinodia* sono dominati da una prospettiva intensamente satirica; e questa attraversa più di un luogo della stessa *Ginestra*, definendosi così quale cifra stilistica dominante dell'ultimo Leopardi. È come se l'atteggiamento obliquo e dissacratore che caratterizza le *Operette morali* (e soprattutto quelle più antiche, del 1824) fosse infine penetrato anche all'interno della scrittura poetica. Questa sembra ora rinunciare ai presupposti di poetica sui quali si fondava la precedente ricerca leopardiana: l'amore del vago e dell'indefinito, la tensione verso il passato e la memoria, il sentimento della perdita, l'interrogazione esistenziale, la difesa e la restituzione — sia pure illusoria — di un modo di sentire "antico", dominato ancora dall'immaginazione e non subordinato del tutto agli idoli moderni del ragionamento filosofico e tecnico-scientifico e della conoscenza esatta. Leopardi sembra ora interessato piuttosto a prendere posizione nel dibattito vivo e attuale della società italiana, contrastando con veemenza la ripresa di tendenze irrazionalistiche e

spiritualistiche di tipo antilluministico, nonché i facili miti sociali e politici dei moderati cattolico-liberali.

Con *La ginestra*, o il fiore del deserto, composta a Torre del Greco, nei pressi di Napoli, nella primavera del 1836, Leopardi consegna quello che può in qualche modo essere considerato il suo testamento ideale. Il paesaggio desolato del Vesuvio è il luogo-simbolo della condizione umana sulla terra, e consente di smentire ogni facile ottimismo consolatorio. Su questa considerazione si innesta la critica, condotta con acuto disprezzo, per le tendenze filosofiche dominanti negli anni della Restaurazione, improntate a uno spiritualismo religioso e a una prospettiva sociale progressista, ma in ogni caso fiduciose nel valore privilegiato della specie umana.

Leopardi e i modelli della tradizione lirica

La lingua dei *Canti* è il risultato di una sedimentazione di innumerevoli elementi della tradizione, vicina e lontana, classica e volgare.

La scelta del campo classicista e il rifiuto delle recenti parole d'ordine del Romanticismo implicano per Leopardi, un bisogno di restare in contatto con la poesia antica, considerata quale unica chiave di accesso all'immaginazione primitiva e alla natura, cioè alla poesia. Dunque Leopardi immagina la propria ricerca nel solco del classicismo di Parini, Alfieri, Monti e Foscolo. Di questi poeti, e soprattutto di Monti, egli vede anche i limiti, e non manca di consegnare diagnosi spietate alle pagine private dello Zibaldone. Quello che però si ritrova nei poeti classicisti e non invece nei romantici è, agli occhi di Leopardi, il senso dell'antichità della lingua e la distinzione netta dall'uso parlato e dalla prosa. L'eleganza infatti consiste per Leopardi appunto in questi due requisiti.

Al di là di questo importantissimo dato di fondo, a Parini lo legherà poi, oltre che l'adesione alle categorie del sensismo, la sensibilità ai temi civili e impegnati; ad Alfieri il piglio agonistico ed eroico, cioè la soggettività preromantica; a Foscolo un comune interesse per i grandi temi esistenziali e filosofici, possibilmente orientati in prospettiva sociale. Da tutti questi poeti, e dallo stesso Monti, i versi dei *Canti* sapranno ricavare suggestioni, spunti, tecniche.

Il bisogno di dare all'espressione lirica dei *Canti* una lingua antica e distinta il più possibile dall'uso caratterizza anche il rapporto di Leopardi con Petrarca, il creatore di una lingua speciale della lirica. Il petrarchismo dei *Canti* è un dato centrale in ogni senso: linguistico, stilistico, ideologico. Si può però dire, con una formula, che Leopardi rilegge (e riutilizza) Petrarca attraverso il classicismo sette-ottocentesco, cioè attraverso il punto di vista della modernità. Nei *Canti* si registrano innumerevoli punti di incontro con il *Canzoniere* petrarchesco; tuttavia è per lo più ben percepibile lo scarto temporale, così che la ripresa serve a dare profondità storica e specificità al discorso (a renderlo antico e speciale, come Leopardi chiede) e, contemporaneamente, a stabilire una distanza, un salto (che è il segno della modernità). Il modo più evidente e più significativo in cui tale procedura si realizza consiste nella ripresa da Petrarca di materiali linguistici e figurativi, sottoposti però a un rovesciamento ideologico. Accade così nel Canto notturno di un pastore errante dell'Asia, per molti aspetti riscritto sul modello della canzone L del *Canzoniere* («Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina»), e però radicalmente sottratto alle coordinate filosofiche di essa. È chiaro, infine, che il modello cristiano messo in opera da Petrarca è ripreso e rovesciato da Leopardi. Tuttavia il rovesciamento di Petrarca avviene anche in modi meno espliciti, e per esempio riprendendo il modello della canzone petrarchesca ma svuotandolo e forzandolo a poco a poco verso esiti metrici radicalmente nuovi e moderni: la canzone libera leopardiana, appunto.

Non mancano poi altre importanti ragioni di distanza da Petrarca, sia per quanto riguarda lo statuto del soggetto lirico, che in Leopardi perde la sua natura istituzionale e si concretizza, sia per il rifiuto nei Canti del paesaggio-stato d'animo, topos invece essenziale nella vicenda del Canzoniere.

Metri, forme, stile, lingua

Centrale nel sistema delle forme e dei metri romantici, la canzonetta non ha nessuna rilevanza nei Canti, dove conta un'unica presenza (Il risorgimento). E d'altra parte il sonetto e l'ode, altrettanto decisivi per il versante classicistico e anche di recente illustrati dall'esempio di Foscolo, sono del tutto assenti dai Canti. Già queste due considerazioni bastano a segnalare l'originale posizione leopardiana anche per quel che riguarda le scelte metriche e formali. Tuttavia, tale originalità non si configura quale audace innovazione metrica, ma piuttosto quale modificazione graduale, e commisurata ai propri generali bisogni espressivi, di forme metriche tradizionali.

Nei Canti non vi sono metri diversi endecasillabo e dal settenario, i versi portanti della tradizione lirica italiana. Tuttavia Leopardi forza tali metri verso sonorità nuove e personali, sia attribuendo all'enjambement una funzione di primo piano, sia investendo il rapporto tra respiro metrico e respiro sintattico di un'eccezionale carica espressiva.

I Canti presentano quasi esclusivamente due tipi metrici: la canzone (ventuno testi) e l'endecasillabo sciolto (undici testi). Restano esclusi la canzonetta sopra ricordata e le terzine incatenate del Primo amore (prescindendo da testi secondari quali l'Imitazione, lo Scherzo e i Frammenti). Questa semplificazione dei tipi non esclude poi, come si è appena accennato, una diversa utilizzazione della medesima forma, cioè una sua evoluzione nel tempo e una funzionalizzazione ai diversi contesti espressivi. Basti pensare, per indicare solo un dato macroscopico, che, delle ventuno canzoni, dodici sono canzoni libere (una di queste, A se stesso, è in verità formata da un'unica strofa), e che le altre nove si distinguono tutte, e in modi diversi, dal tipo di canzone cui pure tutte fanno riferimento, quella petrarchesca.

La scelta della canzone quale forma metrica fondamentale si giustifica con la sua tradizione eccelsa: almeno a partire da Dante e Petrarca, essa corrisponde infatti al livello più illustre e impegnato del discorso lirico, e ben si addice dunque ai temi civili affrontati da Leopardi tra il 1818 e il 1822. Dal modello petrarchesco fondamentale Leopardi si affranca a poco a poco, mettendo a punto una serie di innovazioni, originali o ispirate alla tradizione rinascimentale, barocca e arcadica.

Tornando a scrivere canzoni nel 1828, dopo cinque anni, Leopardi produsse infine, a partire da A Silvia, un tipo di canzone radicalmente mutato, definito canzone libera o, appunto, leopardiana.

L'altra forma metrica fondamentale dei Canti, l'endecasillabo libero, o sciolto, ha alle spalle una tradizione meno lunga e meno nobile della canzone, nascendo nel Cinquecento e affermandosi pienamente soltanto nella seconda metà del Settecento, quando diviene uno dei metri più in voga. Lo sciolto è impiegato di solito per usi didascalici, ma si presta bene anche al genere dell'epistola in versi e della satira. Gli esempi illustri di Parini e dei Sepolcri foscoliani incoraggiavano tuttavia anche usi civilmente impegnati. Su questa linea si collocano alcuni

componenti dei Canti, come l'epistola Al conte Carlo Pepoli e la Palinodia al marchese Gino Capponi.

Prevale però nei Canti un uso più strettamente lirico dell'endecasillabo sciolto, come negli idilli del 1819-21. Per questo impiego, Leopardi si è rifatto all'esempio di Monti, che negli Sciolti a Sigismondo Chigi e nei Pensieri d'amore aveva adibito il verso sciolto alla libera espressione lirica degli affetti e alla rappresentazione del rapporto io/paesaggio. Nonostante questo modello, la soluzione leopardiana risulta intensamente originale, data la forte connotazione concettuale anche della poesia idillica (si pensi all'Infinito).

Anche nella lingua e nello stile dei Canti si osserva la tendenza leopardiana a rinnovare lo statuto tradizionale della lirica senza strappi vistosi. Può essere per esempio registrata l'introduzione di una componente squisitamente prosastica in molti testi leopardiani; e non solo in quelli più palesemente "parlati" (come A se stesso o la Palinodia) ma anche in alcuni dei più "cantabili": nella Quietude dopo la tempesta, poniamo, c'è la «gallina»; in A Silvia prevale una disposizione tutt'altro che eccezionale della sintassi. Ma a questa significativa dose di "prosa", Leopardi accompagna un'accuratissima serie di provvedimenti, soprattutto fonici e legati al rapporto tra pause sintattiche e pause metriche; così da creare una musicalità nuova e personale, tutt'altro che scontata, anche se affidata a involucri in apparenza ultracolaudati come la canzone e i metri, canonici, endecasillabo e del settenario.

Il ricorso alla "prosa" nei Canti non riguarda però la lingua in senso stretto, nonostante l'eccezione della Palinodia (che ha «sigari», «pasticcini», «gelati», «bevande», «tazze», «cucchiai», e poi «gazzette», «boa», «giornale», «vapor» per «ferrovia», «cholèra» e «walser»; e tanti altri ancora): «nei Canti si cercherebbero a fatica non solo neologismi, ma anche voci non autorizzate dalla lingua poetica della tradizione» (Serianni). Infatti la lingua cui Leopardi mira è una lingua canonica sottratta in qualche modo alla storia, una lingua dalla quale deve innanzitutto sprigionarsi il senso di diversità nei confronti del presente, cioè dalla modernità.

Le scelte linguistiche di Leopardi risentono tra l'altro profondamente di una intensa elaborazione teorica intorno alla lingua in sé e intorno alla lingua della poesia in particolare. La predilezione per voci che esprimano vaghezza, distanza, indefinitezza, e d'altra parte per parole rare e per usi peregrini, discosti dalla norma, si fonda in particolare sulla distinzione tra "termini" e "parole". I termini «presentano la nuda e circoscritta idea» dell'oggetto cui si riferiscono, e risultano quindi particolarmente adatti all'uso tecnico-scientifico. Le parole, invece, «non presentano la sola idea dell'oggetto significato, ma quando più quando meno, immagini accessorie», e risultano dunque le più confacenti all'uso poetico. Nei Canti Leopardi persegue una funzionalizzazione massima delle parole secondo la prospettiva aperta da questa loro possibile significazione multipla, che non comporta, si badi bene, imprecisione e sfocatezza, ma complessità e ricchezza, ovvero, come si esprime Leopardi, facoltà di rappresentare più idee nello stesso tempo, a favorire nel lettore i «piaceri dell'immaginazione». Tra le parole che Leopardi giudicava più poetiche possono essere ricordate «ultimo», «mai più», «l'ultima volta», «oscurità», «profondo», «lontano», «antico», «irrevocabile», «futuro», «passato», «eterno», «lungo», «alto», «solitudine», «deserto», ecc.; tutte parole che implicano un'idea di vastità, di indefinitezza, di eccezionalità ecc.

Lo stile poetico di Leopardi è a sua volta dipendente da una intensa riflessione teorica; esso dev'essere dunque anticheggiante, ma senza fingere naturalezza (come accade invece in Monti). È anzi proprio attraverso lo stile che soprattutto risulta possibile distinguere l'espressione poetica dalla prosa e dall'uso comune. Sullo stile dei Canti c'è da distinguere innanzitutto, per i testi che vanno fino al 1823, tra "canzoni civili e idilli. La pratica dei due generi, infatti, implica il

ricorso a due registri stilistici completamente diversi. Le canzoni presentano uno stile teso, aulico, elaborato; una sintassi ampia, fondata sulla ipotassi, sulla inversione (con frequenti iperbati e anastrofi) e sull'impiego di figure retoriche ardite. Gli idilli ricercano invece soluzioni stilistiche più dirette e colloquiali, più intime e discrete; e si affidano pertanto a una sintassi più elementare e piana, ricorrendo spesso anche alla paratassi.

Il paesaggio ne "I Canti"

Il paesaggio nei Canti di Leopardi non è descritto a misura d'uomo ed il rapporto paesaggio/stato d'animo è inteso in modo differente rispetto alla cultura romantica ed alla tradizione lirica rappresentata dal Petrarca.

Petrarca, amante infelice, è soccorso dalla natura che gli offre aiuto presentandogli scenari incantevoli o offrendo un ascolto partecipe ai suoi sfoghi. In questo caso, come per i romantici, vi è una stretta corrispondenza tra interiorità e mondo esterno, tra paesaggio e stato d'animo.

In Leopardi, invece vi è una forte **tensione** tra soggetto e paesaggio, che rispecchia la tensione che vi è tra l'uomo e la natura.

In "**Ultimo canto di Saffo**", la natura è rappresentata nella sua bellezza ed armonia, ma ciò che caratterizza il testo è la tensione drammatica tra quella bellezza e la bruttezza di Saffo. La bellezza naturale diviene dunque, una persecuzione: dietro l'apparenza radiosa delle cose si nasconde la condanna dell'uomo all'infelicità. Saffo non può contare (come Petrarca) sull'accoglienza della natura e sulla corrispondenza tra interiorità e mondo esterno dal quale è inesorabilmente esclusa.

Il paesaggio quindi ha un doppio volto, la sua bellezza è ambigua.

Ne "**Il passero solitario**" viene descritta una ridente primavera, ma ciò che emerge e ciò che conta è la totale solitudine ed estraneità del passero prima e del poeta poi.

In "**A Silvia**" viene descritto un Maggio ridente ed odoroso, tempo delle speranze e delle illusioni, che però è pronto a trasformarsi nell'inverno che inaridisce con la morte della protagonista. Il paesaggio ha dunque un doppio senso e il suo incanto è pronto a scattare come una trappola trasformandosi in una morsa di squallore e sofferenza.

Ne "**La quiete dopo la tempesta**", il paesaggio rovinoso della tempesta è seguito da quello sorridente della quiete, così come al dolore segue il piacere, inteso però solo come cessazione della sofferenza. La natura serena e gioiosa del sereno ha dunque il valore di una tempesta cessata e il piacere e la quiete rimandano alla morte che è, il piacere più grande in quanto ha la funzione di annullare definitivamente il dolore. L'incanto del paesaggio sereno ha quindi solo un valore negativo ed è paragonabile al piacere della morte.

Nei Canti leopardiani manca, come si è visto, la corrispondenza tra Io e Natura, manca cioè, la dimensione, tipica della poesia romantica, del paesaggio – stato d'animo.

Anche ne "**L'Infinito**", gli elementi del paesaggio (colle, siepe, alberi, stagioni...), non valgono per quello che sono, ma per quello che l' "Io" è in grado di cogliere al di là di essi, o contro di essi: al limite rappresentato dalla siepe si sostituisce l'illimitato della immaginazione.

In ogni caso, il rapporto col paesaggio naturale comporta tensione e sentimento di inappartenenza, o addirittura minaccia (il sole che ferisce, l'inverno che inaridisce l'erba...). La Natura è ostile e ingannatrice e l'uomo è incapace di capirne il perché ("**Canto notturno di un pastore errante per l'Asia**").

L'assenza di significato nel paesaggio indica il venir meno del privilegio dell'uomo nel cosmo. L'universo non è più sentito come una cornice della condizione umana: la terra non è fatta per l'uomo e nemmeno per qualsiasi altro essere vivente e neanche l'Universo.

Leopardi si pone così in polemica con ciò che afferma invece, la religione e con parte del pensiero idealistico-laico del Romanticismo.

La critica all'antropocentrismo è uno dei temi centrali de **“La ginestra”** : il paesaggio desolato, rovesciamento del *topos* del “locus amoenus”, è il testimone dell'indifferenza della Natura verso l'uomo e smentisce ogni privilegio riservato all'Umanità.

Leopardi, si pone dunque al di fuori della tradizione lirica precedente che vedeva, nel rapporto con la natura una possibilità di consolazione, di unione; ma si colloca anche molto distante dalle poetiche romantiche che vedono invece, una rivitalizzazione estrema del rapporto comunicativo e dello scambio emotivo tra soggetto e paesaggio.

DANNO

Giovenale e la sua "indignatio" contro le donne

"Quid Romae faciam? Mentiri nescio. (III, 41)"

Giovenale



La donna con Giovenale

Sin dai "tempi di Roma", la donna subisce una notevole trasformazione: da donna – oggetto, a donna – soggetto, quindi la sua emancipazione. Anche se diversamente in ogni epoca, la donna è stata comunque oggetto di grande considerazione, sia a livello storico che letterario. Percorriamo le tappe della sua evoluzione, partendo da Giovenale. Le donne sono disprezzate dal Satiro, che ne traccia un vasto panorama, dicendo che sono volubili, corrotte, senza intelligenza, infedeli, che si sposano solo per poter nascondere le loro azioni e la loro immoralità. La figura della donna-tipo è rappresentata da Messalina, la prima moglie di Claudio che, si dice, si prostituiva. Se parla poi di donne che lottano nei circhi, di altre che ostentano la propria erudizione e risultano così noiose. La corruzione è perciò "storicizzata": Giovenale si chiede quando essa sia iniziata, visto che nel passato anche le donne, riflesso della società, erano virtuose; il cambiamento, secondo l'autore, è avvenuto a seguito delle conquiste romane in Oriente, in particolare con la Battaglia di Cinocefale del 197 a.C. contro i Macedoni. La misoginia, l'atteggiamento di Giovenale totalmente ostile alle donne, ha una tradizione antica perché la storia è stata scritta dagli uomini, e quindi questo pensiero ha colpito anche la letteratura: Omero, nell'Iliade, attribuisce ad una donna, Elena, la colpa dell'intera guerra di Troia; Esiodo narra la vicenda di Pandora, che per curiosità aprì un vaso sprigionando tutti i mali nel mondo; anche Simonie (autore greco) e Lucrezio attribuiscono alla donna molti dei mali degli uomini. La differenza con Giovenale sta nel fatto che, mentre gli altri disprezzano la donna in quanto porta danno agli uomini, quest'ultimo le giudica malvagie in riferimento a loro stesse.

Giovenale: Biografia, Idea ed Opere

Le notizie sulla sua vita sono poche e incerte, ricavabili dai rari cenni autobiografici presenti nelle sue sedici satire scritte in esametri, giunte fino ad oggi e da alcuni epigrammi a lui dedicati dall'amico Marziale.

Giovenale nacque ad Aquino, nel Lazio meridionale, da una famiglia benestante che gli permise di ricevere una buona educazione retorica, poiché nella prima satire, databile poco dopo il 100 d.C., si definisce non più "iuvenis" (implica che avesse almeno 45 anni). Intorno ai trent'anni cominciò ad esercitare la professione di avvocato, dalla quale però non ebbe i guadagni sperati e ciò lo convinse a dedicarsi alla scrittura, alla quale arrivò in età matura, circa a quarant'anni (dopo la morte dell'imperatore Domiziano).

Visse soprattutto all'ombra di uomini potenti, nella scomoda posizione di "cliente", privo di libertà politica e di autonomia economica: è probabilmente questa la causa del pessimismo che pervade le sue satire e dell'eterno rimpianto dei tempi antichi. Scrisse fino all'avvento dell'imperatore Adriano e non si sa con certezza la data della sua morte, sicuramente posteriore al 127, ultimo termine cronologico ricavabile dai suoi componimenti. Scarsamente attendibile è la notizia secondo cui fosse stato condannato all'esilio in Egitto dallo stesso Adriano, che non aveva apprezzato i toni offensivi di alcuni suoi versi.

Ideologia e Pensiero

Per Giovenale la letteratura mitologica era troppo lontana dal clima morale corrotto in cui viveva la società romana del suo tempo: per questo motivo considerò la satira non soltanto la sua musa, ma anche l'unica forma letteraria in grado di denunciare al meglio i vizi dell'umanità a lui contemporanea. Inoltre solo nelle satire di Giovenale alla denuncia si aggiunge una protesta sociale.

In quanto scrittore di satire, Giovenale è stato spesso accostato a Persio, ma tra i due vi è una profonda differenza: Giovenale non crede che la sua poesia possa influire sul comportamento degli uomini perché, a suo dire, l'immoralità e la corruzione sono insite nell'animo umano; pertanto egli si limitò a gridare la sua protesta astiosa, senza coltivare illusioni di riscatto.

Il rifiuto del pensiero moralistico è una delle componenti più importanti della poetica di Giovenale, così come l'astio sociale: per lui, non ci sono più le condizioni sociali che possano portare alla ribalta grandi letterati come Mecenate, Virgilio ed Orazio nel periodo Augusteo, perché il poeta, nella Roma dei suoi tempi, è bistrattato e spesso vive in condizioni di estrema povertà tanto che spesso è la miseria che lo ispira. Per Giovenale la ricchezza è vista come fonte di ingiustizia e discriminazione, nelle sue satire i ricchi non appaiono come persone stolte ma ingiusti detentori di patrimoni che derivano da attività immorali.

Questa radicale avversione contro le iniquità e le ingiustizie, che lo portarono anche a declamare versi di rabbia e protesta, sono stati interpretati da alcuni come segnali di un atteggiamento democratico di Giovenale. Questo modo di intendere Giovenale è però molto superficiale: al di là di qualche verso scritto in favore degli emarginati, l'atteggiamento di Giovenale è di inequivocabile disprezzo nei loro confronti, in quanto essi non hanno avuto l'intelligenza necessaria per uscire dalla loro condizione.

Più che un democratico solidale Giovenale fu un idealizzatore del passato, ovvero quel buon tempo in cui il governo era caratterizzato da una sana moralità "agricola". Questa utopica fuga dal presente rappresenta l'implicita ammissione della frustante impotenza di Giovenale, dato che nemmeno lui era in grado di "muovere le coscienze".

Negli ultimi anni della sua vita il poeta rinunciò espressamente alla violenta ripulsa dell'indignazione ed assunse un atteggiamento più distaccato, mirante all'apatia, all'indifferenza, forse allo stoicismo, riavvicinandosi a quella tradizione satirica da cui in giovane età si era drasticamente allontanato. Le riflessioni e le osservazioni, un tempo dirette ed esplicite, divennero generali e più astratte, oltreché più pacate. Ma la natura precedente del poeta non andò distrutta completamente e tra le righe, magari dopo interpretazioni più

complesse, si può ancora leggere la rabbia di sempre. Si parla di un "Giovenale Democriteo", per designare il Giovenale degli ultimi anni, lontano dall'indignatio iniziale e vicino alla superiore indifferenza del filosofo greco Democrito, che era solito ridere dei vizi degli uomini. È difficile individuare le ragioni di questo cambiamento di prospettiva, nel quale c'è chi ha visto un'apertura ottimistica, in concomitanza con il trono di Adriano e chi, invece, ha riconosciuto un atteggiamento di sconsolata rassegnazione. Probabilmente nell'impossibilità oggettiva di modificare la realtà, il poeta ha scelto di modificare il proprio punto di vista assumendo un atteggiamento di composta ironia.

Misogina

Bersaglio privilegiato delle satire di Giovenale sono le donne, in special modo quelle emancipate e libere, che per il loro disinvolto muoversi nella vita sociale personificano agli occhi del poeta lo scempio stesso del pudore.

Quelli che egli considerava i vizi e le immoralità dell'universo femminile gli ispireranno la satira VI, la più lunga, che rappresenta uno dei più feroci documenti di misoginismo di tutti i tempi, dove campeggia la cupa grandezza di Messalina, definita "prostituta imperiale".

La sua "indignatio" nei confronti delle donne è legata non tanto all'eros, ma alla donna in quanto membro di una famiglia. Dietro a ciascuna figura di donna ci sono un marito e un focolare domestico, per esempio la figura più inquietante è Messalina, che non esita a lasciare di nascosto il palazzo per sfogare le sue voglie. Messalina, però non è evocata come un caso estremo di lussuria, ma come esempio di ciò che l'uomo più importante può dover subire se si sposa; infatti, lo scopo di questa lunga satira è di dissuadere l'amico Postumo dal proposito di sposarsi. Così Giovenale passa in rassegna gli esempi di donne peggiori del periodo come Eppia che lasciò il marito per un gladiatore; le avvelenatrici senza scrupoli, la ricca Cesennia che tradisce il suo coniuge, Bibula che approfitta dell'infatuazione del marito per ottenere ogni sorta di doni.

Fra i tanti aspetti che l'autore non ama del comportamento femminile ci sono in particolare le donne intellettuali e salottiere che pretendono di assumere dei ruoli che dovrebbero rimanere di competenza maschile; le donne cariche di gioielli, che si truccano e ancora tutte le donne che utilizzano qualità non intellettuali (per esempio, l'avvenenza fisica) per emergere devono essere considerate "oscene" ed "infami".

Sicuramente "l'emancipazione" della donna è un elemento del periodo che mette a disagio la figura di Giovenale, ma è solo un tassello che compone tutto il disagio nei confronti dell'evoluzione dei costumi.

MADRE

Schopenhauer e "L'arte di trattare le donne"

"Ogni Teseo soddisfatto abbandonerà la sua Arianna"

Schopenhauer



La visione misogina di Schopenhauer

Per quanto riguarda Schopenhauer (1788-1860), egli esplicita nelle sue opere un atteggiamento decisamente misogino, non limitandosi a teorizzare l'inferiorità della donna, ma abbandonandosi ad una critica feroce, segno di un disprezzo verso tutto ciò che concerne la natura femminile.

Vi è un testo che raccoglie in un modesto volume tutte le considerazioni sul sesso femminile, disseminate nelle diverse opere di Schopenhauer, per quanto di limitato valore filosofico, chiarisce l'ottica attraverso la quale il filosofo scruta e valuta la personalità femminile. Il libro in questione si intitola, significativamente, "L'arte di trattare le donne".

Illuminante è la definizione della donna quale "sexus sequior", secondo sesso, destinato ad una fisiologica subordinazione al sesso primo, ossia quello maschile.

La donna, oltre ad esistere solo in quanto inerisce all'uomo attraverso vincoli di carattere sociale, non possiede statura propriamente umana, ma "occupa una specie di gradino intermedio tra il bambino e l'uomo, che è il vero essere umano".

La dipendenza della donna dall'uomo è determinata da una condizione di inadeguatezza di ordine sia fisico che intellettuale, che la porta ad organizzare la propria intera ed inutile esistenza in funzione dell'uomo a lei più vicino: "è nella natura della donna considerare tutto solamente come mezzo per conquistare il maschio".

Principale caratteristica dell'individuo femminile è la "miopia intellettuale" e la "scarsa intelligenza" che comportano la percezione delle cose più vicine a sfavore delle realtà più profonde che solo l'uomo è in grado di cogliere.

Dalla loro inettitudine, dalla loro inferiorità fisiologica, morale consegue che esse non possiedono legittimamente alcun diritto: "Quando le leggi concessero alle donne gli stessi diritti degli uomini avrebbero anche dovuto munirle di un'intelligenza maschile" per lui "Alle donne come ai preti non va fatta alcuna concessione".

Poiché le donne non recano alcun effettivo vantaggio alla vita degli uomini, poiché "non possono avere genio: hanno tutt'al più talento", poiché ogni relazione personale intessano (matrimonio, maternità etc.) si rivela superficiale, Schopenhauer si sente autorizzato ad affermare che la donna costituisce la rovina della società moderna: "Sono loro che hanno maggiormente contribuito ad inoculare nel mondo moderno la lebbra che lo rode".

Per Schopenhauer l'unico compito della donna è quello di procreare, e una volta assolto a questo compito perdono anche la loro bellezza, perché ormai hanno esaurito il loro compito; per lui, infatti non esiste l'amore, ma è solo una illusione, poiché la vita umana è un continuo oscillare tra il dolore e la noia, passando attraverso l'intervallo fugace e persino illusorio del piacere e della gioia.

Per questo l'uomo per alleviare la sua condizione esistenziale di dolore si crea delle illusioni

come l'amore. L'amore che deve essere considerato solo dal punto di vista fisico e non spirituale infatti per lui la vera natura dell'amore è solo d'origine sessuale come necessità di riproduzione della specie, perché la volontà possa continuare ad esistere.

L'amore e il sesso

Secondo il filosofo l'amore è una finzione con un solo fine: l'unione sessuale. Anche quest'ultima è però a sua volta fittizia, perché dietro al sesso si nasconde il trucco della natura che vuole far perpetuare l'intento della volontà.

La natura rende piacevole l'atto sessuale altrimenti nessun uomo procreerebbe. Esso consiste in qualche istante di piacere, seguito subito dalla fatica di allevare e crescere i figli.

La volontà non esige la monogamia, è solo necessario propagarsi. L'amore supera le barriere sociali, è l'illusione di una felicità eterna.

Il matrimonio è la fine di questa illusione ("ogni Teseo soddisfatto abbandonerà la sua Arianna"). Schopenhauer propone un matrimonio d'interesse, in modo tale che non provando niente per la propria moglie o il proprio marito, non ci sia il pericolo di innamorarsi.

"L'arte di trattare le donne"

Schopenhauer ne "L'arte di trattare le donne" tratta di alcuni principi importanti riguardo alle donne. Egli suddivide la sua opera in diciassette capitoli che vanno da "La natura della donna" fino a "L'elogio delle donne". Il filosofo afferma che la bellezza della donna agli occhi degli uomini risiede nell'istinto sessuale. Afferma inoltre che la donna appartiene al "secondo sesso" che da ogni punto di vista è inferiore all'uomo e quindi quest'ultimo deve essere comprensivo nei suoi confronti; aggiunge, poi, che l'uomo è diretto in tutto a differenza della donna che è completamente l'inverso.

Dopo essersi cimentato sulla natura della donna Arthur inizia a trattare la differenza tra i due sessi: l'uomo e la donna. Afferma che la natura quando ha diviso i due sessi non l'ha tagliati proprio nel mezzo, donando così al primo sesso, quello maschile, forza e bellezza e al secondo, quello femminile, bellezza frivola e poco duratura. Aggiunge poi un discorso d'orgoglio sessuale, anch'esso diviso in due fazioni, quello maschile e quello femminile. Il primo tratta del perdono di un possibile adulterio della sposa, mentre il secondo tratta invece della concessione sessuale solo ad un singolo uomo. Accanto all'onore vi è l'amore per i figli, qui il filosofo afferma che l'uomo è assai più affettuoso verso i figli rispetto alla donna; perché l'amore della donna è puramente fisico e istintivo, mentre quello dell'uomo è più solido perché ha origine dalla metafisica, cioè, dal riconoscimento del figlio.

La parte che più interessa è la funzione della donna secondo Schopenhauer. Egli nel terzo capitolo intitolato "I suoi compiti secondo natura" tratta dei compiti della donna. In evidenza vi è subito la gravidanza, che precede l'umiltà (del dolore del parto) e la pazienza (dell'essere sempre serena accanto all'uomo). Secondo l'autore le donne sono destinate alla "propagazione del ge-

nere umano” e all’obbedienza. Riguardo al secondo punto egli afferma che le donne sono state create con lo scopo d’obbedire, perché appena si trovano in condizione d’indipendenza esse ricercano subito un uomo per unirsi.

In questo libro tratta, però, anche dei pregi della donna (in una pagina), i quali sono: Realismo e il “concepimento delle cose”. Il primo pregio sottolinea il fatto che le donne a differenza degli uomini “non vedono nelle cose più di quello che vi è”; il secondo pregio invece sottolinea il fatto che donne vedono l’ovvio e tendono a raggiungere subito la meta più vicina mentre l’uomo è “cieco a quello che gli è sotto il naso”. Subito dopo, però, ai pregi della donna vi sono i difetti (in tre pagine). Arthur afferma che il difetto fondamentale delle donne è l’ingiustizia, perché essendo più deboli esse non possono ricorrere alla forza bensì all’astuzia. Altro difetto importante è lo sperpero, infatti secondo il filosofo le donne sono inclini a questo difetto, l’uomo guadagna il denaro mentre la donna lo spende.

Immediatamente dopo la descrizione della donna, difetti, pregi, e differenze vi è il consiglio passionato del filosofo su “come scegliere la donna adatta”. Secondo la sua opinione bisogna essere molto critici nella scelta della donna da fecondare, perché se ella è solo un po’ storpia questa caratteristica la potrà trasmettere al figlio. La donna scelta dovrà essere intorno ai 20 anni d’età perché, secondo Schopenhauer, “la giovinezza senza bellezza ha pur sempre il suo fascino, ma la bellezza senza giovinezza non ne ha alcuno”; accanto alla giovinezza essa dovrà essere turgida perché le donne grasse danno un senso di repulsione nell’uomo, e dovrà avere una bocca piccola, con mascelle piccole, un naso perfetto senza incurvature, femminilità acuta e senza “ereditarietà” (cioè con genitori che hanno voglia di lavorare). Infine la giusta donna deve essere scelta da uno sguardo equo e razionale, e non da uno passionale. Quindi bisogna accettare i consigli altrui che meglio sanno indicarci la giusta strada.

Dopo aver scelto la donna giusta si passa subito a “l’amore” che per Schopenhauer è rappresentato solo ed unicamente dal sesso, infatti per lui l’amore è spinto solo dal desiderio sessuale e l’atto della copulazione è uguale con qualsiasi individuo di sesso opposto; oltre tutto l’amore è cieco a causa della passione, è comico e tragico nello stesso tempo, è poesia perché la passione lo fa elevare da un desiderio fisico ad un qualcosa di metafisico, è il sospiro della specie perché la passione fa sentire la persona accanto come insostituibile e ogni volta che la si rivede si ha come un gemito ed è una trama occulta perché gli innamorati tramano insieme un qualcosa per sfuggire alle innumerevoli sofferenze della vita. Ma l’Amore è male! (come Cupido che era rappresentato come un dio ostile e malvagio) Perché negli occhi della donna che l’adolescente crede di amare follemente e più della sua stessa vita vi è un desiderio “infame e senza poesia”: Quello di procreare, e portare avanti il genere umano. Secondo Schopenhauer però l’amore vero esiste perché “sulla terra non esistono due individui uguali, quindi per un uomo ci sarà sempre una sola donna che lo completi realmente; la probabilità d’incontrarla però è quasi nulla”. A volte, solo a volte, l’amore diventa assai insopportabile come una paura e supera di gran lunga l’amore, ecco perché per il filosofo esiste il “suicidio d’amore”.

Trattando invece il sesso, il filosofo si spinge sull'infedeltà, infatti, dice che l'uomo è incostante nell'amore perché riesce a generare circa cento figli all'anno, mentre la donna malgrado quanti uomini abbia potrà generare solo e solamente un figlio; quindi ad ogni atto sessuale l'uomo rimane soddisfatto ed è pronto per un altro rapporto, mentre la donna moltiplica il suo sentimento verso quell'uomo. Egli afferma inoltre che amore e odio viaggiano sulla stessa linea, infatti come Platone lui dice che l'amore dell'uomo è paragonabile a quello dei lupi per le pecore. Secondo il filosofo inoltre le malattie sessuali trasmissibili, sono un bene, non un male, perché senza la conoscenza di queste l'istinto sessuale sarebbe irrefrenabile (aggiunge anche un metodo per evitarle).

Arriva infine il capitolo tanto atteso de "Il Matrimonio". In questa frazione del libro, Schopenhauer cita la "contrazione" cioè il vero significato del matrimonio, il quale, sarebbe: che l'uomo sposa la donna perché pretende una sola cosa da lei, mentre la donna si aspetta tutto dall'uomo. Quindi, la contrazione sta nel patto che l'uomo fece agli albori con la donna, cioè che può' anche pretendere una sola cosa, ma deve promettere di occuparsi di tutte le altre. Il matrimonio, per il filosofo, è guerra e necessita; il suo consiglio è non sposarsi perché la vita da single è pace e serenità. L'unico obiettivo di questa unione non è, come credono in molti, l'intrattenimento intellettuale, bensì la generazione dei figli. In realtà, però, l'unica conseguenza del matrimonio oltre alla procreazione è "farsi venire la nausea l'uno dell'altro". Aggiunge poi che l'uomo ammogliato è un uomo dimezzato perché gli vengono dimezzati i diritti e raddoppiati i doveri a causa della monogamia. Bisogna sposarsi solo per amore, perché questi matrimoni si concludono con il propagarsi della specie. I matrimoni tra l'altro non sono felici, perché per natura essi non s'interessano della generazione presente ma di quella futura, però come tutto ci possono essere delle eccezioni. Tutte queste sue ostinazioni verso questo argomento viaggiano intorno ad un'esperienza personale. Infatti nel paragrafo "Matrimoni ed assicurazioni. Esperienze personali". Egli racconta di suo padre in tarda età, infermo, e ridotto ad essere accudito da un vecchietto, mentre la sua signora madre (come la chiama lui), si divertiva nei bordelli. L'adulterio nel matrimonio è artificiale nell'uomo e naturale nella donna, perciò il tradimento della donna è assai più imperdonabile di quello dell'uomo. Egli perciò dovrebbe punire quest'ultima con la separazione; altre sì se decide di perdonarla cadrà il suo orgoglio. Dopo il finale scoppiettante sul tradimento, s'inizia a trattare della scelta tra "Monogamia e Poligamia".

In questo capitolo, Arthur, debutta accusando l'Europa, cioè la parte del mondo monogama, di essere contro natura. L'uomo dovrebbe sostituire la donna di cui è stanco, perché è stato vittima di un inganno; Infatti appena iniziato il rapporto ha avuto tutto repentinamente, e poi, durante la vita di coppia, gli viene sottratto a poco a poco tutto. L'uomo deve essere poligamo perché potrebbe essere tradito dalla donna in qualsiasi momento; l'unica pecca però è che al posto di una suocera, l'uomo ne acquisterà circa dieci.

Passiamo così ai diritti della donna. In questo capitolo Schopenhauer inizia così a trattare anche dell'inferiorità dell'intelletto femminile. Infatti, afferma il filosofo, che quando le leggi

hanno donato alle donne gli stessi diritti dell'uomo, avrebbero dovuto donargli anche la stessa intelligenza. Come i preti.

Tratta, poi, del lavoro più vecchio del mondo: La prostituzione. Quest'arte nasce a causa della monogamia, infatti, mentre nei popoli poligami tutte le donne sono mantenute, in quelli monogami il numero delle donne mantenute è limitato.

Passa poi da "Le donne e la cultura", dove dice che l'unica arte della donna è la civetteria, a "La donna e la società". Riguardo al secondo punto egli parla dell'egoismo delle donne rispetto ai loro simili, alla loro inferiorità nella società, nella giustizia, nella coscienziosità, nell'onestà, alla loro infedeltà rispetto ai giuramenti giudiziari e alla loro ignoranza rispetto ai principi fondamentali. Ne fa colpa della rovina della società del suo tempo, infatti dice "sono loro che hanno contribuito maggiormente a inoculare nel mondo moderno la lebbra che lo rode". S'associa, poi, nuovamente ad Aristotele quando spiega nella "Politica" che la decadenza di Sparta fu dovuto alle concessioni che gli spartani diedero alle donne.

Giunto al penultimo capitolo, aggiunge "Cos'altro c'è da sapere"; In questo capitolo dice di non seguire l'esempio di Petrarca il quale ha dovuto camminare tutt'una vita con una palla di ferro al piede che rappresenta la sua sete d'amore inappagata. Tratta, con l'esempio di Petrarca, il ragionamento di Kant, e paragona quest'ultimo ad un uomo in una festa in maschera, che dopo aver corteggiato una donna mascherata, la conquista e scopre che è sua moglie. Quindi qui mette in gioco e insulta la razionalità di Kant, il quale fu definito, ai suoi tempi, "L'orologio vivente".

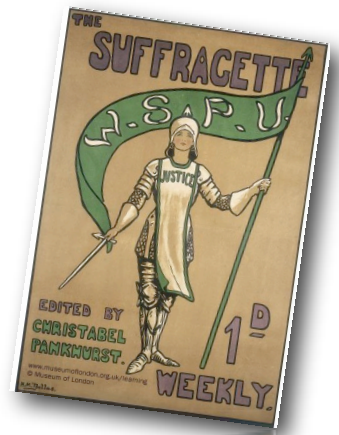
Conclude la sua opera con un elogio, "L'elogio delle donne". Questo è rappresentato da Jouy che dice "*Sans les femmes, le commencement de notre vie serait privé de secours, le milieu de plaisirs, et la fin de consolation*" (senza le donne, l'inizio della nostra vita sarebbe privo di piaceri, il migliore dei piaceri e la fine della consolazione). E termina dicendo "*Più guardo gli uomini, meno mi piacciono. Se soltanto potessi dire la stessa cosa delle donne, tutto sarebbe a posto*".

EMANCIPAZIONE

Le Suffragette. La loro battaglia. La loro Conquista.

“Votes For Women.”

Motto delle suffragette



Le Suffragette

Alla fine del XIX secolo, il ruolo della donna era estremamente limitato, dal momento che si riteneva che la donna fosse scientificamente inferiore all'uomo ed era mentalità comune ritenere che l'uomo dovesse avere più potere. L'emancipazione femminile è stata raggiunta lentamente, prima sul piano economico, poi su quello giuridico e intellettuale, e solo recentemente sul piano politico; infatti, non era solo l'esclusione al voto che le differenziava, ma anche il diverso trattamento sul lavoro e il fatto che intellettualmente non avevano posizioni di rilievo né potevano averne (sfavorite dal sistema sociale instaurato). All'inizio il movimento femminista si impegnò su questioni quali: il diritto di voto, l'istruzione, il lavoro; in seguito cominciò ad affermare con forza la specificità dell'identità femminile.

Il movimento per l'emancipazione femminile, ancora agli inizi del XX secolo, era ristretto a minoranze operaie ed intellettuali.

L'illuminismo e la rivoluzione industriale contribuirono a creare in Europa un clima favorevole allo sviluppo del femminismo, sull'onda dell'influenza dei movimenti riformatori. Durante la Rivoluzione Francese, le associazioni repubblicane delle donne invocarono l'estensione universale dei diritti di libertà, uguaglianza e fraternità senza preclusioni di sesso. Le donne, però, non hanno tratto alcun vantaggio dalla Rivoluzione.

Stuart Mill è uno dei primi uomini della seconda metà del XIX secolo a sostenere l'uguaglianza tra i due sessi, e, scrivendo un libro "Sulla schiavitù della donna", analizza il problema dell'inferiorità delle donne. Egli sostiene che la sottomissione delle donne agli uomini è uno dei principali ostacoli al progresso umano. Ci dovrebbe essere invece una perfetta uguaglianza, senza potere o privilegio da parte di un sesso sull'altro. A chi obietta che è naturale che le donne siano sottomesse agli uomini, risponde dicendo che è un'idea priva di fondamento, in quanto non esistono metodi scientifici per dimostrare la superiorità dell'uomo. Invece sono state le leggi e i sistemi politici che hanno convertito un puro e semplice fatto fisico in un diritto legale. Mill dice: "la natura delle donne è un prodotto altamente artificiale: il risultato di una repressione forzata".

Solo in Gran Bretagna il movimento femminista ebbe una spinta decisiva. Nel 1903, germogliò, grazie a Emmeline Pankhurst, la prima associazione di donne "Women's Social and Political Union" (W. S. P. U., Unione Sociale e Politica delle Donne), decisa a tutto pur di ottenere il diritto al voto. Emmeline aveva tratto la consapevolezza dell'origine storica, e non naturale, della subordinazione delle donne agli uomini, che non era motivata dall'inferiorità fisica del "sesso debole" rispetto a quello "forte", ma dalla pretesa degli uomini di esercitare sulle loro compagne un potere che aveva molto in comune con le altre forme di schiavitù esercitata nello spazio fisico e sentimentale della famiglia e non si fondava solo sulle leggi del possesso, ma anche su quelle dell'affetto.

Le suffragette, sotto la guida della Pankhurst, riescono a imporsi all'attenzione dell'opinione pubblica ricorrendo a forme di protesta quanto mai decise. La Pankhurst sferrava i suoi attacchi politici su due fronti, sia rivolgendosi direttamente al Governo, per esigere che il diritto per le donne venisse inserito nel programma del partito liberale, sia servendosi il più possibile della pubblicità derivante dalle azioni delle sue "suffragette" che sovente conducevano all'incarcerazione e ad uno stato di martiri provvisorio. La pubblicità (in gran parte sgradevole) fatta su di loro attirò comunque nuove reclute e suscitò un entusiasmo senza precedenti in favore del diritto di voto alle donne. In brevissimo tempo migliaia di donne si "convertirono" e dedicarono tempo, denaro ed energia a questa causa, in meno di tre anni il numero dei salariati permanenti della W. S. P. U. passò da 1 a 75.

La W. S. P. U. organizzava migliaia di riunioni, sfilava dietro pittoreschi stendardi e distribuiva il settimanale "Votes for Women" in tutta l'Inghilterra. Visti gli scarsi risultati, nel Giugno 1909 si procedette ad un brusco cambiamento di rotta: le militanti cominciarono a legarsi alle finestre degli uffici ministeriali. Una di loro intraprese il primo sciopero della fame, in segno di protesta contro il rifiuto opposto dal Ministero dell'Interno di concedere loro lo status di prigioniera politiche. Per veder trionfare la loro causa. Non si fermarono davanti a niente, nemmeno davanti a leggi scritte e applicate da uomini, e in nome delle quali molte di loro finirono in prigione o furono

sottoposte al controllo dei servizi segreti. Non ottenendo risultati evidenti la base della W. S. P. U. si spazientì e si fece sempre meno illusioni sul Parlamento e sugli Uomini in generale. Quindi alla fine del 1911, le donne ripresero la loro tattica principale, che consisteva nel rompere vetrine, tagliare i fili del telefono, marciare verso il Parlamento e anche fare attentati ad edifici pubblici. Nasce così la militanza femminista. La figlia di Emmeline, Christabel fu costretta a fuggire a Parigi, da dove diresse la W. S. P. U. fino all'inizio della Prima Guerra Mondiale. Da quel momento, la W. S. P. U. rimase un'organizzazione semiclandestina, la cui sede

cambiava continuamente. Per due anni le Suffragette perseguirono una politica sempre più estrema, fatta di incendi volontari e di vetri rotti, malgrado il clima si facesse sempre più ostile. La piccola banda di militanti della W. S. P. U. venne presa in un ingranaggio di incendi volontari, arresti, scioperi della fame. Funzionante come una piccola squadra di guerriglia, le suffragette si privarono sempre più non solo dei difensori – non violenti – del diritto di voto alle donne, ma anche dell'opinione pubblica, del governo, del mondo. Però la militanza non aveva permesso ancora alle donne né di ottenere il diritto di voto, né di raggiungere l'obiettivo di rigenerare la società.

Allo scoppio della Prima Guerra Mondiale nel 1914 soltanto in quattro paesi nel mondo le donne avevano il diritto al voto: Norvegia, Nuova Zelanda, Finlandia e Australia. In Inghilterra lo scoppio della guerra impose una pausa al movimento di rivendicazione femminista, ma non a Emmeline Pankhurst, che mentre gli uomini morivano, visitò gli Stati Uniti, il Canada e persino la Russia, per incoraggiare ovunque la mobilitazione di massa delle donne.

Nel 1918 la Gran Bretagna concede il diritto di voto alle cittadine britanniche di età superiore ai trent'anni. Quando tornò in Inghilterra Emmeline, nel 1926, fu scelta come candidata del Partito Conservatore per una circoscrizione londinese. Purtroppo la sua salute le impedì di vedere pienamente coronato il suo sogno, infatti, fu il Representation of the People Act del 1928 che abbatté il limite, per stabilire finalmente la totale parità di diritti per uomini e donne. Emmeline Pankhurst era morta poche settimane prima. L'esempio del Regno Unito fu presto seguito da altri stati europei: in Germania le donne ottennero il diritto di voto nel 1919, in Spagna nel 1931. Pecore nere furono la Francia e l'Italia, dove ciò avvenne solo nel 1946.

Dopo il primo conflitto mondiale, infatti, le donne avevano sostituito gli uomini, assumendo

compiti e responsabilità dai quali antichi pregiudizi le avevano prima escluse, cosicché ormai appariva ingiustificata la loro inferiorità giuridica, politica e sociale. L'ingresso della donna nell'attività produttiva, non più soltanto a livello subalterno, faceva avvertire più acutamente anche esigenze di un maggiore impegno sociale per l'allevamento e l'educazione dei figli e sollecitava una visione meno arcaica e soffocante della famiglia. Alla pressione politica femminista, ora più largamente sostenuta dai partiti democratici e socialisti, si accompagnò una vera e propria rivoluzione nella moda e nel costume: negli anni del dopoguerra l'ingombrante abbigliamento femminile con le gonne ampie e lunghe fino ai piedi, fu abbandonato, si diffuse la moda dei capelli corti e in genere fu accettata una più autonoma partecipazione femminile alla vita sociale, agli studi, al lavoro.

Tappe principali dell'emancipazione femminile nel mondo:

1628	Papa Urbano VIII autorizza le suore dell'ordine delle Orsoline e delle Agostiniane a fondare scuole femminili per ovviare "all'ignoranza delle ragazze e alla corruzione dei costumi". Negli stessi anni, la figlia adottiva di Montaigne, Marie Le Jars de Gournay (1566 - 1645), scrive un Trattato sull'uguaglianza degli uomini e delle donne e uno scritto Lamenti delle dame, che inquadra la sottomessa condizione femminile, anche nei ceti più nobili.
1647	In Inghilterra Mary Astell propone la fondazione di una università femminile (poiché alle donne non è permesso frequentare le altre, esclusivo privilegio degli uomini), la proposta però fu bocciata.
1785	Sarah Trimmer riesce a fondare delle scuole specializzate di istruzione tecnica, che trovano la loro collocazione alla luce dello sviluppo industriale della Nazione Inglese.
1791	In Francia, Olympe de Gouges prepara la "Dichiarazione dei diritti delle donne".
1832	Ancora in Francia Marie Reine Guindorf e Désirée Véret fondano il giornale "La donna libera", redatto esclusivamente da donne.
1835	Nasce in Inghilterra il movimento detto delle "suffragette", perché chiedono che il suffragio, cioè il diritto di voto, sia veramente universale, esteso quindi anche alle donne.
1865-70	Due donne inglesi, dopo aver ottenuto di essere ammesse a frequentare l'Università, conseguono la laurea in medicina.
1866	Per la prima volta in Europa, precisamente in Svezia, la donna viene ammessa al voto.
1871	Nasce in Francia "l'Unione Donne" per iniziativa di Elisabeth Dimitriev, amica di Marx. E' una specie di camera del lavoro che si propone di raggruppare le donne secondo le categorie lavorative.
1900	Viene approvata in Francia una legge che permette alle donne di esercitare la professione di avvocato.
1920	Per la prima volta nella storia, una donna, Jean Tardy entra a far parte di un ministero, il Ministero del Lavoro.

1947	Viene eletta la prima donna Ministro della Francia: Madame Poins - Chapuis, che assumerà il dicastero della Sanità Pubblica. Nel 1945 le francesi avevano ottenuto finalmente di andare a votare.
1963	Valentina Tereskova, russa, è la prima donna astronauta lanciata nello spazio.
1966	Indira Gandhi diventa Primo ministro dell'India; il fatto desta grande stupore, mai fino ad allora, una donna aveva ricoperto questo ruolo.
1969	Golda Meir, ucraina emigrata negli Stati Uniti dalla Russia nel 1906, e stabilitasi in Palestina nel 1920, diventa Primo Ministro dello Stato di Israele.

Tappe principali dell'emancipazione femminile in Italia:

In Italia la situazione è diversa. Grazie infatti alla intensa vita culturale che ha da sempre caratterizzato il nostro Paese, si sono verificati in modo sporadico atti di avanguardia che non hanno mutato, tuttavia, nel complesso la visione piuttosto arretrata dei ruoli della donna.

1678	Lucrezia Cornaro, giovane di vastissima cultura (parla correntemente 6 lingue ed è studiosa di teologia e filosofia), diventa, per incarico della Repubblica di Venezia, la prima professoressa universitaria.
1758	La bolognese Anna Morandi, occupa la cattedra di anatomia all'Università di Firenze. Nei moti carbonari del 1821 si distingueranno le donne chiamate in codice "giardiniera", ma si tratta soltanto di casi isolati, in generale, nelle donne si continua a vedere solo qualcuno da destinare alla cura della casa e dei figli, da tenere lontano dalle attività politiche e sociali.
1889	Viene fondato a Varese il primo sindacato femminile che difende i diritti delle tessitrici.
1907	Entra in vigore la prima legge sulla tutela del lavoro femminile e minorile. La prima donna italiana, la torinese Ernestina Prola, ottiene la patente per la guida automobilistica. Maria Montessori fonda, nel quartiere popolare di S. Lorenzo, a Roma, la prima "casa del bambino".
1908	Anno di fondazione dell'Unione Donne di Azione Cattolica (UDACI), che cerca di opporsi alla laicizzazione della scuola e di promuovere la cultura femminile.
1912	Sulla scia della Lega Socialista, nata agli inizi del secolo, si costituisce l'Unione Nazionale delle donne socialiste. Da qualche tempo esule in Italia, Anna Michailovna Kuliscioff, a fianco di Filippo Turati, lavora per inserire la donna nella vita politica e affinché lo Stato riconosca i suoi diritti. Nel "Primo Congresso delle Donne Italiane", al quale parteciparono tanto le donne cattoliche quanto le socialiste, le ideologie e le mete, però, differiscono troppo fra loro e ciascun gruppo intraprende strade differenti, perseguendo obiettivi diversi.
1918	Nasce la Gioventù Cattolica, destinata a formare le giovani dall'infanzia fino ai 30 anni alla vita religiosa e sociale.

1931	Il Fascismo abolisce tutte le associazioni cattoliche e solo dopo la ferma presa di posizione di Pio XI, permetterà loro di vivere a condizione che esse abbiano solo uno scopo religioso. Tuttavia la seconda guerra mondiale, assai più della prima, porterà la donna, ad occupare anche posti di grande responsabilità civile considerati fino a quel momento soltanto "maschili" ottenendo non di rado risultati anche migliori. L'apporto dato dalla donna alla Resistenza è stato spesso insostituibile.
1945	Nascono il Centro Femminile Italiano (CIF) che si propone di ottenere la ricostruzione della Patria, devastata dalla guerra e impoverita già precedentemente dalla politica ambiziosa di Mussolini, attraverso la giusta valorizzazione delle risorse femminili, e l'Unione Donne Italiane (UDI), propaggine del Partito Comunista, che si propone di coinvolgere attivamente le donne nella vita del Paese. Anche in Italia (1946) dopo Svezia (1866), Finlandia (1906), Norvegia (1909), Danimarca (1915), U.R.S.S. (1917), Inghilterra (1918), Stati Uniti (1920) e Francia (1945) fu riconosciuto alle donne il diritto di voto.
1950	Viene emanata la prima legge che garantisce la conservazione del posto di lavoro per la lavoratrice madre.
1951	Angela Cingolani, democristiana, è la prima donna sottosegretario d'Italia.
1958	E' approvata dal Parlamento, una legge, proposta dalla senatrice Lina Merlin (socialista), in cui si sancisce la chiusura dei bordelli, la legge che aveva lo scopo di eliminare dal Paese la piaga della prostituzione, mostra subito i suoi limiti, infatti la prostituzione dalle famose "case chiuse", si riversa nelle strade, non diminuendo affatto il giro di affari.
1959	Nasce il Corpo di Polizia femminile.
1961	Le donne possono intraprendere senza più ostacoli la carriera della magistratura e della diplomazia.
1963	Alle casalinghe viene riconosciuto il diritto alla pensione di invalidità e vecchiaia.
1975	Entra in vigore il nuovo Diritto di famiglia.
1976	Per la prima volta in Italia una donna, la democristiana Tina Anselmi, assume la carica di Ministro di un settore piuttosto difficile: quello del Lavoro.
1979	Leonilde Jotti (comunista) è eletta presidente della Camera dei Deputati italiana. La francese Simone Weil, è eletta presidente del Parlamento Europeo.

Le tappe dell'emancipazione femminile in Italia, da questo momento in poi, si susseguono una dietro l'altra con un ritmo incalzante.

Il ruolo della donna, nonostante ci sia ancora tanta strada da percorrere, è giunto ad avere un pieno riconoscimento in tutte le società occidentali.

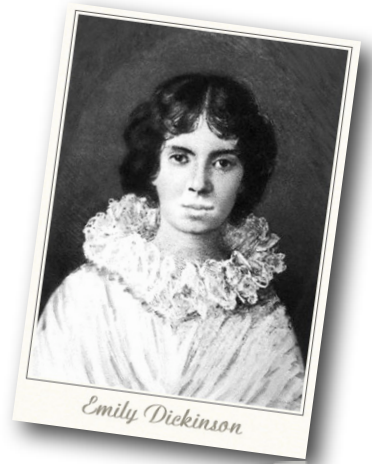
Non dobbiamo dimenticare, però, che molto è stato fatto e che parecchi obiettivi sono stati raggiunti, grazie soprattutto al lavoro e all'impegno di molte donne, che hanno contribuito lavorando senza raggiungere la fama, nell'ombra, con il loro quotidiano impegno, a volte con sacrificio, affinché ci fosse uguaglianza effettiva e non soltanto a parole fra i sessi.

SOLITUDINE

Emily Dickinson and a life spent in her room.

"There is a solitude of space"

Emily Dickinson



Life and works

Emily Dickinson was the pioneer of Modernism. She was born in 1830. She was second of three son. Her parents were puritans, but she rejected puritans ideas because God is a terrible punisher for her. She lived in countryside into an inner world in her room. She usually dressed up in white because she considered her-self a lost bride. She wrote about 1800 short poems, even 2 or 3 lines without punctuation. She didn't publish his poems, in fact when she died they were published only 10 poems.

We have few information about Emily because she had a life in solitude, but thanks to her poems we can have some idea about her emotional life.

We know she has a poetry of stillness and solitude, she refuged her self in dearth, in the night, because she was rejected by morning, her poems are characterized by their distance from the outside world and she believed in steam of consciences, in fact when she had some idea she wrote this idea everywhere (on a piece of paper, on the hand, on a wall). She wanted to revive from dearth, from dark, from the night, to life, to light, to the morning ("Hope" is the thing with feathers). She thought we must pay in sufferance for each ecstatic instant (For each ecstatic instant). She thought every good things are after bad things.

Also She believed in the power of word, about it she wrote:

*A word is dead
When it is said,
Some say
I say it just
Begins to live
That day*

The Poems

The most important poems by Emily Dickinson talk about her life.

There is a solitude of space

*There is a solitude of space
A solitude of sea
A solitude of death, but these
Society shall be
Compared with that profounder site
That polar privacy
A soul admitted to itself--
Finite infinity.*

This is her most important poem. In this work she talks about solitude, she says that there is solitude everywhere. She sees this solitude because she lived in a room in countryside. This poem is a sort of interior feeling on the border of infinity. Solitude that we know disappears because here we have only one soul, that is to say interior solitude. In the end of this poem there's a contrast "Finite Infinity". There are a lot of opinions about it. There are some critics who believed the end sentence was added by her nephew, because her poems were published by her nephew. Instead Other critics say "Finite" represents the world while "Infinity" represents an abstract element, for this reason it's infinity

Good Morning - Midnight -

*Good Morning -- Midnight --
I'm coming Home --
Day -- got tired of Me --
How could I -- of Him?*

*Sunshine was a sweet place --
I liked to stay --
But Morn -- didn't want me -- now --
So -- Goodnight -- Day!*

*I can look -- can't I --
When the East is Red?
The Hills -- have a way -- then --
That puts the Heart -- abroad --*

*You -- are not so fair -- Midnight --
I chose -- Day --
But -- please take a little Girl --
He turned away!*

In this poem there are two characters: Morning and Night. Morning represents good things, Instead night represents dearth. Here she says she was rejected by morning and she refuge her self in the night, dearth.

I see thee better - in the Dark -

*I see thee better - in the Dark -
I do not need a Light -
The Love of Thee - a Prism be -
Excelling Violet -
I see thee better for the Years
That hunch themselves between -
The Miner's Lamp - sufficient be -
To nullify the Mine -
And in the Grave - I see Thee best -
It's little Panels be
Aglow - All ruddy - with the Light
I held so high, for Thee -
What need of Day -
To Those whose Dark - hath so - surpassing Sun -
It deem it be - Continually -
At the Meridian?*

She talks about a dead man in his tomb; in Dark. She sees another world in death, in this world there're also good things because in the life the man discovers evil. This thought is expresses in the sentence "WHAT NEED OF DAY"

Water, is taught by thirst

*Water, is taught by thirst.
Land - by the Ocean passed.
Transport - by throe -
Peace - by its battles told
Love, by Memorial Mold -
Birds, by the Snow.*

In this poem there is a optimist idea. In fact she says every good things are after bad things like: Trasport after throe, peace after “its battles told” and in the end “Bird by the snow”.

For each extatic instant

*For each extatic instant,
We must an anguish pay
In keen and quivering ration,
To the extasy.*

*For each beloved hour
Sharp pittances of years -
Bitter contested farthings -
And Coffers heaped with Tears!*

She thought we must pay in sufferance for each ecstatic instant. The second lines is very important because talks about Love. She says fro each beloved hour we must pay sharp pittances of years and coffers heaped with tears.

“Hope” is the thing with feathers

*"Hope" is the thing with feathers -
That perches in the soul -
And sings the tune without the words -
And never stops - at all -*

*And sweetest - in the Gale - is heard -
And sore must be the storm -
That could abash the little Bird
That kept so many warm -*

*I've heard it in the chilliest land -
And on the strangest Sea -
Yet, never, in Extremity,
It asked a crumb - of Me.*

In this poem she sees hope like a bird who sing the tune without the words and never stops. She listened its every were, when she suffered and she never asked a crumb of her. That is to say she never did ask to help her to Hope, she ever went on alone.

SOFFERENZA

Nana, la Vénus souffrant

“La religion tolérât bien des faiblesses, quand on gardait les convenances.”

Emile Zola



Le Roman

Née en 1852 dans la misère du monde ouvrier, Nana est la fille de Gervaise et de Coupeau dont l'histoire est narrée dans *l'Assommoir*. Le début du roman la montre dans la gêne, manquant d'argent pour élever son fils Louiset qu'elle a eu à l'âge de seize ans, faisant des passes pour arrondir ses fins de journées. Ceci ne l'empêche pas d'habiter un riche appartement où l'un de ses amants l'a installée. Son ascension commence avec un rôle de Vénus qu'elle interprète dans un théâtre parisien : elle ne sait ni parler ni chanter, mais son déhanchement affole tous les hommes, qui rêvent de la posséder. C'est le cas notamment de Muffat, haut dignitaire de l'Empire, pourtant homme chaste et d'une grande piété, que Nana ruine et humilie tout au long du roman. Muffat n'est pas la seule de ses victimes : d'autres sont conduits à la ruine, en particulier Steiner, se suicident (Georges Hugon, Vandeuve), volent (Philippe Hugon), deviennent des escrocs (Vandeuve). Pourtant Nana est une brave fille, mais elle fait le mal sans s'en rendre compte, et surtout tous les hommes l'ennuient.

Elle se met néanmoins un moment en ménage avec un homme qu'elle aime, le comédien Fontan, un homme violent qui finit par la battre et qu'elle quittera pour l'actrice Satin, dont elle sera follement amoureuse. Après avoir épuisé toutes ses économies, elle acceptera la manne financière proposée par Muffat qui désire par-dessus tout en faire sa maîtresse. Cette liaison le mènera au bouleversement total de son être, de ses convictions dévotes, son comportement probe et ses principes intègres, il s'abaissera à une humiliation inhumaine et une complaisance révoltante, contraint d'accepter les moindres caprices de Nana qui lui fait subir les pires infamies jusqu'à lui faire accepter la foule d'amants qu'elle fréquente, alors qu'il n'exigeait d'elle que fidélité en échange de la fortune qu'il lui sacrifie.

Nana atteint le sommet de sa gloire lors d'un grand prix hippique auquel assistent Napoléon III et le tout-Paris, remporté par une pouliche qui porte son nom. Tout l'hippodrome crie « Nana », dans un délire tournant à la frénésie. Puis, après avoir peu à peu rejeté tous ses amants, elle quitte Paris, sans doute pour la Russie. Plus personne ne sait rien d'elle, jusqu'au moment où elle regagne la capitale. Atteinte de la petite vérole, Nana meurt peu de temps après, entourée de personnalités du théâtre.

Le Rougon- Macquart

Le titre générique Les Rougon-Macquart regroupe un ensemble de vingt romans écrits par Émile Zola entre 1871 et 1893. Il porte comme sous-titre Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire , comme le prouve cette phrase de Zola : "Les Rougon-Macquart personnifieront l'époque, l'Empire lui-même." Inspiré de la Comédie humaine de Balzac, l'ouvrage a notamment pour but d'étudier les tares héréditaires d'une famille sur cinq générations, originaire de Plassans, depuis l'ancêtre Adélaïde Fouque (née en 1768) jusqu'à un enfant à naître, fruit de la liaison incestueuse entre Pascal Rougon et sa nièce Clotilde (1874). Il veut aussi dépeindre la société du Second Empire de la façon la plus exhaustive possible, en n'oubliant aucune des composantes de cette société et en faisant une large place aux grandes transformations qui se produisent à cette époque (urbanisme parisien, grands magasins, développement du chemin de fer, apparition du syndicalisme moderne, etc.). Cet ensemble de romans marque le triomphe du mouvement littéraire appelé naturalisme, dont Zola est avec Edmond et Jules de Goncourt, puis Guy de Maupassant, le principal représentant.

Influence balzacienne

Émile Zola a été très profondément marqué par la découverte de la profondeur de l'œuvre d'Honoré de Balzac, vers 1865, sous l'influence d'Hippolyte Taine. Il conçoit ainsi le cycle des Rougon-Macquart, tout en tenant à se distinguer de son prédécesseur. Zola a laissé un texte à ce propos :

« Balzac dit que l'idée de sa Comédie lui est venue d'une comparaison entre l'humanité et l'animalité. (Un type unique transformé par les milieux (G. St Hilaire): comme il y a des lions, des chiens, des loups, il y a des artistes, des administrateurs, des avocats, etc.). Mais Balzac fait remarquer que sa zoologie humaine devait être plus compliquée, devait avoir une triple forme: les hommes, les femmes et les choses. L'idée de réunir tous ses romans par la réapparition des personnages lui vint. Il veut réaliser ce qui manque aux histoires des peuples anciens: l'histoire des mœurs, peintre des types, conteurs des drames, archéologue du mobilier, nomenclateur des professions, enregistreur du bien et du mal. Ainsi dépeinte, il voulait encore que la société portât en elle la raison de son mouvement. Un écrivain doit avoir en morale et en religion et en politique une idée arrêtée, il doit avoir une décision sur les affaires des hommes. Les bases de la Comédie sont: le catholicisme, l'enseignement par des corps religieux, principe monarchique. - La Comédie devait contenir deux ou trois mille figures. Mon œuvre sera moins sociale que scientifique. Balzac à l'aide de trois mille figures veut faire l'histoire des mœurs; il base cette

histoire sur la religion et la royauté. Toute sa science consiste à dire qu'il y a des avocats, des oisifs etc. comme il y a des chiens, des loups etc. En un mot, son œuvre veut être le miroir de la société contemporaine. Mon œuvre, à moi, sera tout autre chose. Le cadre en sera plus restreint. Je ne veux pas peindre la société contemporaine, mais une seule famille, en montrant le jeu de la race modifiée par les milieux. Si j'accepte un cadre historique, c'est uniquement pour avoir un milieu qui réagisse; de même le métier, le lieu de résidence sont des milieux. Ma grande affaire est d'être purement naturaliste, purement physiologiste. Au lieu d'avoir des principes (la royauté, le catholicisme) j'aurais des lois (l'hérédité, l'innéité). Je ne veux pas comme Balzac avoir une décision sur les affaires des hommes, être politique, philosophe, moraliste. Je me contenterai d'être savant, de dire ce qui est en cherchant les raisons intimes. Point de conclusion d'ailleurs. Un simple exposé des faits d'une famille, en montrant le mécanisme intérieur qui la fait agir. J'accepte même l'exception. Mes personnages n'ont pas besoin de revenir dans les romans particuliers. Balzac dit qu'il veut peindre les hommes, les femmes et les choses. Moi, des hommes et des femmes, je ne fais qu'un, en admettant cependant les différences de nature et je soumetts les hommes et les femmes aux choses. »

— Émile Zola: Différences entre Balzac et moi² rédigé en 1869

Généalogie et hérédité

Avant même de rédiger le premier roman de la série, Zola avait dressé en 1868 et en 1869 un arbre généalogique de ses personnages. Modifié en 1878, puis en 1889, l'arbre sera publié sous sa version définitive en 1893, lors de la parution du Docteur Pascal. Chaque membre de la famille possède une case composée elle-même de trois parties : un bref résumé chronologique de sa vie, ses tendances héréditaires, son métier (et éventuellement des détails sur sa vie actuelle, quand il n'est pas mort). Pour l'hérédité, Zola s'est inspiré des travaux du docteur Claude Bernard (1813-1878), à qui il emprunte des termes tels que élection (ressemblance exclusive avec l'un des deux parents), mélange soudure (fusion des traits du père et de la mère dans le même produit) ou innéité (absence de traits héréditaires). À titre d'exemple, voici la description de trois personnages parmi les plus célèbres :

- Gervaise (L'Assommoir) : née en 1828; a deux garçons d'un amant, Lantier, dont l'ascendance compte des paralytiques, qui l'emmène à Paris et l'y abandonne; épouse en 1852 un ouvrier, Coupeau, de famille alcoolique, dont elle a une fille; meurt de misère et d'ivrognerie en 1869. Élection du père. Conçue dans l'ivresse. Boiteuse. Blanchisseuse.

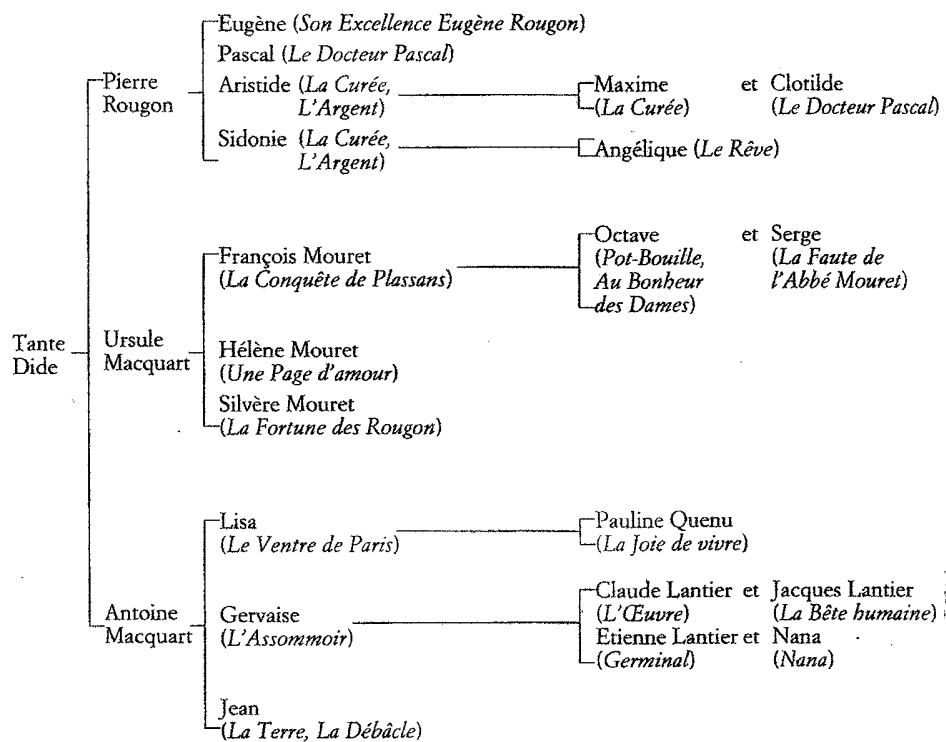
- Étienne Lantier (Germinal) : né en 1846. Mélange dissémination. Ressemblance physique de la mère, puis du père. Mineur. Vit encore, à Nouméa, déporté. Marié là-bas, dit-on, et a des enfants, peut-être, qu'on ne peut classer.
- Jacques Lantier (La Bête humaine) : né en 1844, meurt en 1870 d'accident. Élection de la mère. Ressemblance physique du père. Hérité de l'alcoolisme se tournant en folie homicide. État de crime. Mécanicien.

De telles descriptions font aujourd'hui sourire, tout comme les théories sur l'hérédité longuement exposées dans le Docteur Pascal. Mais il s'agissait pour Zola d'affirmer que, dans le roman naturaliste, il n'y a plus de barrière entre science et littérature. Ces conceptions étaient très proches de la théorie de la dégénérescence alors très en vogue dans les milieux scientifiques et médicaux. Les détracteurs de Zola se sont moqués de son arbre. Alphonse Daudet aurait dit que, s'il avait possédé un tel arbre, il se serait pendu à sa plus haute branche.

Liste des vingt romans

- La Fortune des Rougon (1871)
- La Curée (1872)
- Le Ventre de Paris (1873)
- La Conquête de Plassans (1874)
- La Faute de l'abbé Mouret (1875)
- Son Excellence Eugène Rougon (1876)
- L'Assommoir (1877)
- Une page d'amour (1878)
- Nana (1880)
- Pot-Bouille (1882)
- Au Bonheur des Dames (1883)
- La Joie de vivre (1884)
- Germinal (1885)
- L'Œuvre (1886)
- La Terre (1887)
- Le Rêve (1888)
- La Bête humaine (1890)
- L'Argent (1891)
- La Débâcle (1892)
- Le Docteur Pascal (1893)

Les Rougon-Macquart



* Il s'agit d'un schéma simplifié où ils manquent certains personnages.

BELLEZZA

Edgar Degas e la bellezza della donna attraverso la danza

"Il disegno non è la forma, è la maniera di vedere la forma."

Edgar De Gas



La Vita

Degas è un artista dalla carriera abbastanza complessa; egli viene da una nobile famiglia che si trapianta a Napoli durante la rivolta francese. E' discepolo di Ingres; entra nel '65 all' Ecole des Beaux Arts. Ingres è il suo primo maestro, ed è da lui che ha appreso a tracciare le linee; soggiorna più volte in Italia; a Firenze entra in contatto con i macchiaioli. Conosce Manet e Durrant, il critico d'arte. Conosce i fratelli Goncourt e Baud. In un primo momento è affascinato dai cavalli e dalle corse. Dedica una serie di quadri ai fantini negli anni '60. Intorno al '65 frequenta l'Opéra e rimane affascinato da questo mondo. Pittoricamente Degas è più tradizionale rispetto agli altri impressionisti; il suo essere impressionista è dovuto più che altro alle posizioni inusuali in cui ritrae i suoi soggetti: riprese dal basso verso l'alto, soggetti decentrati, tagliati dal bordo del quadro, deformazioni prospettiche. Sono tutti espedienti che recupera dall'arte giapponese e dalla fotografia.

Degas ama i corpi in movimento, per questo dipinge ballerine e cavalli. E' l'artista più vicino a Manet; ne condivide le perplessità riguardo il "plein air". Si concentra sulle figure e dipinge pochi paesaggi, anche se nella maturità dipinge parecchi temi di vita contemporanea. Le sue scene sono sempre impostate su un ordine rigoroso, ripreso da Ingres. Egli scrive "Non ci fu mai un'arte meno spontanea della mia". E' una frase che segna quello che è il percorso artistico di Degas, relegandolo ai margini rispetto agli altri artisti. Degas è attratto soprattutto dal movimento. Nella prosecuzione della sua carriera si dedica al tema delle ballerine e allo studio dei loro corpi in movimento.

Perché Degas è impressionista?

Per il taglio che dà alle scene; sono tagli di infilata attraverso i quali egli indaga i soggetti in modo originale; sono decentrati e tagliati sul bordo del quadro, creando delle deformazioni prospettiche. Queste inquadrature offrono uno straordinario senso di immediatezza. E' l'occhio dell'artista che irrompe nella scena e le dà un senso di movimento. L'idea della sequenza del movimento viene studiata proprio nella danza, conosciuta a fondo da Degas. Egli comincia da pittore e finisce come scultore. **"Ballerinetta di 14 anni"** in cui l'artista realizza l'immagine con diversi materiali: cera, bronzo e, vestiti di stoffa.

Percorso Artistico

Edgar Degas (1834-1917) tra tutti i pittori impressionisti è quello che conserva la maggiore originalità e distanza dagli altri. I suoi quadri non propongono mai immagini di evanescente luminosità ma rimangono ancorati ad una solidità formale assente negli altri pittori. Ciò fu, probabilmente, originato dalla sua formazione giovanile che lo portava ad essere un pittore più borghese degli altri. Degas era infatti figlio di un banchiere e compì, a differenza di altri suoi amici,

regolari studi classici. Viaggiò molto in Italia, suggestionato dalla pittura rinascimentale di Raffaello e Botticelli.

Nel 1862 realizzò il suo primo quadro che lo rese famoso: «La famiglia Bellelli». In esso raffigura la famiglia della sorella sposata ad un fiorentino di nome Bellelli. Nel quadro compaiono il marito, la moglie e due figlie. L'inedito taglio compositivo, insieme ad una precisa introspezione psicologica dei personaggi, ne fanno un'opera di un realismo e di una modernità che addirittura anticipa alcune delle successive conquiste di Edouard Manet.

Negli anni successivi iniziò ad uscire dal suo ambiente borghese per frequentare il Café Guerbois dove strinse amicizia con Manet e gli altri pittori che avrebbero formato il gruppo degli impressionisti. Fu tra i fondatori del gruppo e fu proprio egli ad organizzare la mostra presso il fotografo Nadar. E partecipò a tutte le otto successive mostre impressioniste, tranne quella del 1882.

Le sue differenze con gli altri impressionisti sono legate soprattutto alla costruzione disegnata e prospettica dei suoi quadri. Le forme non si dissolvono e non si confondono con la luce. Sono invece rese plastiche con la luce tonale e non con il chiaroscuro, e in questo segue la tecnica impressionista. Ciò che contraddistingue i suoi quadri sono sempre dei tagli prospettici molto arditi. Per questi scorci si è molto parlato dell'influenza delle stampe giapponesi, anche se appare evidente che i suoi quadri hanno una **inquadratura tipicamente fotografica**.

Tra i suoi soggetti preferiti ci sono le ballerine, (che costituiscono un tema del tutto personale), e le scene di teatro. Anche in questo, Degas coincide con l'impressionismo: la scelta poetica di dar immagine alla vita urbana, con i suoi riti e i suoi miti, a volte borghesi, a volte bohemiène

I Capolavori

La Prova di balletto



L'opera di Degas "La prova" è un dipinto ad olio su tela, dalle dimensioni di 68x103 cm, dipinto nel 1877 e conservato nell'Art Gallery di Glasgow.

In quest'opera l'artista vuole analizzare in particolare i momenti che precedono il balletto: attimi di sforzo, tensione, noia, pausa, riposo che costituiscono la realtà dei "rats", le ragazze del balletto. Si ricollega, quindi, al tema generale del balletto classico, che il pittore esamina come spettatore dalla platea e dal palco dell'Opéra, oppure dietro le quinte, occhieggiando verso il palcoscenico e curiosando nelle sale di prova o nei camerini.

In questo quadro Degas, conosciuto come il pittore del "buco della serratura", si riconosce per una delle sue caratteristiche principali: l'osservazione della realtà senza metterla in posa, quasi, anzi, cogliendola di nascosto. Per comunicare ciò, utilizza un taglio audace e un punto di vista inconsueto, in questo caso alto e spostato verso destra. Degas viene spinto a tale scelta da un moto di rifiuto verso la prospettiva geometrica rinascimentale e lo schema visivo centralizzato tipici dell'arte accademica.

Ne "La prova" il movimento rotatorio è impresso dalla scala a chiocciola a sinistra, inquadrata solo parzialmente e bruscamente troncata (se ne perde una parte degli scalini e, in al-

to, si scorgono soltanto i piedi di una ballerina che sta scendendo). Da essa, eludendo appunto l'impianto centralizzato, partono una serie di linee diagonali: quelle delle assi pavimentali, quella delle braccia protese delle ballerine sul fondo e quella dello zoccolo della parete, che conducono lo sguardo verso destra. Qui sono le note cromatiche più vivaci: il rosso della camicia del maestro e quello dello scialle della donna anziana, intenta ad aggiustare il costume di una ragazza, mentre un'altra ballerina la sta osservando, seduta in momentaneo riposo, i piedi divaricati secondo una posa usuale dei danzatori. Gli altri colori (i toni tenui dei tulli, della rosea carne e dell'azzurro dello scialle della ballerina seduta, e quelli più scuri dei nastri annodati dietro al collo) sono delicati e quasi amalgamati dalla morbida luce che filtra attraverso le finestre. E' questa luce, naturale e reale, per nulla teatrale, a imprimere maggior rilievo al movimento verso destra, già dettato dalla disposizione dell'impianto prospettico, attraverso la delimitazione a sinistra di zone in ombra e a destra di zone completamente in luce.

E' da ricordare ancora la capacità di Degas di rendere, attraverso le sue pennellate, la diversa consistenza dei materiali. Ne "La prova" la luce, generando il colore, evidenzia efficacemente sia la solidità quasi rugosa del parquet che ricopre il pavimento, sia la leggerezza e l'impalpabilità del tulle dei vestiti delle ballerine.

Il pittore non solo tagliava i soggetti con l'inquadratura, ma anche con gli oggetti come la scala a chiocciola presente nel quadro, la quale, si sovrappone ad altre ballerine, una scala simile era presente nello studio di Degas. Essa imprime un forte movimento tridimensionale. La luce che filtra dalla finestra evidenzia il profilo del braccio della ballerina. Il maestro sullo sfondo è Jules Perrot, maestro dell'Opéra. Nel 1864 si ritirò dall'insegnamento; si pensa che questo quadro sia un omaggio al maestro. Per il suo ritratto Degas si è ispirato da una fotografia scattata nel 1861. La signora sulla sinistra rappresenta una madre che aggiusta il vestito della figlia; questa figura è spesso presente nei quadri di questo artista. La figura della signora è un ritratto della governante di Edgar, Sabine Neyt.

Lezione di Ballo



Degas ci mostra in questo dipinto una lezione di ballo, una ballerina sta provando con occhio vigile del coreografo J. Perrot dei passi di danza in una delle sale di prova dell' Opera di Parigi. La composizione strutturale è curiosa, è come se la scena fosse vista da lontano.

Al centro, il maestro è appoggiato al suo bastone, tutt'intorno ballerine dall'estrema eleganza, alcune attente, altre distratte alla lezione individuale che si sta svolgendo.

Lo spazio è interrotto da una porta che lascia intravedere una stanza con finestra, la quale mostra a sua volta lo spazio esterno. Lo spazio chiuso della scena trova giustificazione nella sensazione ottico visiva dell'immediatezza del momento. Ancora una volta Degas preferisce rappresentare momenti di studio piuttosto che momenti di spettacolo.

Il soggetto

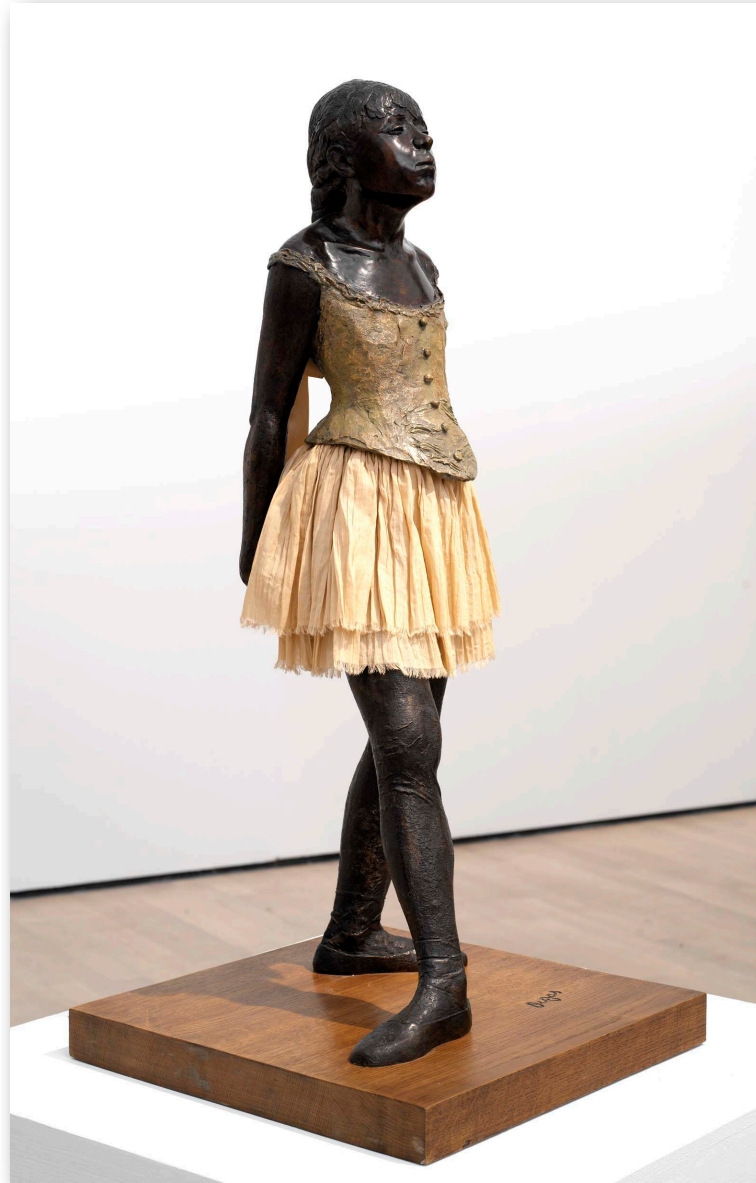
Nell'opera l'artista rappresenta il momento in cui una ballerina sta provando dei passi di danza sotto l'occhio vigile del maestro mentre le altre ragazze, disposte in semicircolo, osservano attendendo a loro volta il proprio turno di prova.

I gesti delle ballerine sono indagati con attenzione quasi ossessiva: cogliere gli aspetti marginali ma significativi del quotidiano è una scelta precisa dell'artista. Infatti ogni ballerina ha una sua posa propria, c'è chi si riposa, chi si rimette a posto l'orecchino, chi si gratta la schiena e chi ancora si sistema i capelli. Interessante è appunto il fatto che nessuna di queste figure sia in posa.

Degas ricostruisce l'atmosfera della sala con garbo e raffinatezza, inserendo le sue fanciulle in una luce morbida che ne ingentilisce ulteriormente le già eleganti movenze. I colori rispecchiano così perfettamente quest'atmosfera. Inoltre egli utilizza anche il colore nero, uscendo così dal pensiero impressionista.

L'inquadratura è molto interessante, in quanto è tipica della fotografia. Infatti Degas non era un vero e proprio impressionista, perché coglieva l'attimo, l'impressione, ma rappresentava tutti i dettagli, compresa la prospettiva, studiando tutti i movimenti e le sensazioni che le persone gli avevano dato. Inoltre, sia il disegno prospettico del pavimento sia il tono complessivamente neutro del parquet e delle pareti, sul quale meglio si stagliano i costumi delle ballerine, contribuiscono a dare all'insieme un senso di quieto realismo, tipico di tutti gli interni dell'artista. Si può perfino dire che sono le stesse linee diagonali del pavimento a tracciare la dinamica della composizione e la figura del maestro, intorno al quale ruotano le ballerine. Il maestro diventa così una figura che assume il ruolo di equilibratore di tutto il quadro.

Scultura: La ballerina di 14 anni



La statuetta della *Ballerina di quattordici anni* (1880, Musée d'Orsay, Parigi) fu la sola scultura che Degas espone al pubblico, presentandola alla sesta mostra degli impressionisti (1881). La maggioranza dei critici stroncò l'opera come brutta e sgraziata, paragonando tra l'altro la testa della ragazzina ritratta a quella di una piccola scimmia. Anche l'utilizzo di diversi materiali fu considerato con grande diffidenza: il corpo è infatti modellato in cera, dipinta di colore carne; il corpetto del vestito è di seta, il tutù di tulle; autentiche sono anche le scarpine da ballo in raso e perfino i capelli sono veri, pettinati in una lunga treccia legata con un nastro. Dopo la morte di Degas, dall'originale in cera furono ricavate una copia in gesso e quindi un esemplare in bronzo. La ballerina rappresentata è Marie Van Goethem.

MARGHERITA HACK

Ricercatrice intorno alle stelle

"Preferisco un protone al Paradiso"

Margherita Hack



Margherita Hack

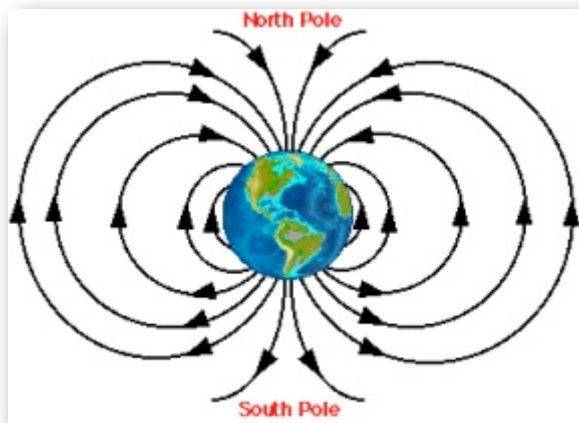
Margherita Hack, ex-direttore dell'osservatorio astronomico di Trieste, studia le atmosfere (regioni esterne) delle stelle e gli effetti osservabili dell'evoluzione stellare. Ha dato un importante contributo alla ricerca per lo studio e la classificazione spettrale delle stelle. Le sue ricerche più importanti sono sulle stelle in rapida rotazione che emettono grandi quantità di materiale, che a volte formano anelli stellari. Le sue recenti ricerche includono la spettroscopia nel visibile ed ultravioletto dei sistemi a stelle binarie, nei quali le due componenti sono così vicine da interagire. Hack è stata ricercatrice universitaria in Francia, Olanda, Messico e Turchia, insieme all'Università della California di Berkeley, Princeton e Trieste. Tenne una conferenza su "L'Origine ed evoluzione dell'universo". Si è giunti alla formulazione di ipotesi che tentano di spiegare le varie fasi di formazione che avrebbe attraversato sino a qualche millesimo di secondo dalla nascita effettiva. L'universo è praticamente vuoto. La sua densità è molto bassa perché la distanza tra le singole stelle è enorme in confronto alle masse. Ciononostante è possibile distinguere gruppi di stelle secondo criteri che permettono di avere una visione chiara della struttura base dell'universo. Vi sono stelle singole e stelle doppie, esse fanno parte di ammassi stellari (galassia) che a loro volta compongono ammassi di galassie e poi ancora ammassi di ammassi di galassia (superammassi di galassie). Prima degli anni '20 si pensava che le macchie chiare ed osservabili in ciclo appartenessero tutte alla stessa categoria, vennero perciò chiamate indistintamente nebulose. In quel periodo un grande personaggio della scena scientifica, Edwin Hubble, le stava studiando per poter capire se si trattava di corpi di natura differente. Egli distinse quindi, le nebulose in nubi a gas e gruppi di stelle servendosi di strumenti in grado di analizzarne lo spettro. Fu proprio svolgendo quest'attività che scoprì che alcuni di questi corpi presentavano uno spettro più spostato verso il rosso di altri. Questo permise di capire che essi si stavano allontanando da noi perché secondo il principio dell'effetto doppler (l'effetto per il quale il suono dell'ambulanza cambia da quando si avvicina a quando si allontana) anche la luce subisce una variazione di frequenza a causa del moto dei sistemi di riferimento; variazioni di frequenza che è tanto più apprezzabile quanto più alta è la velocità, e che si manifesta come una variazione cromatica: verso il rosso se ci si allontana, verso il blu-viola se ci si avvicina. Hubble riuscì a trovare una relazione tra la velocità e la distanza di questi corpi, ($H=V/d$) notando che la prima è proporzionale alla seconda e calcolando la costante di proporzionalità. Tutto ciò si può spiegare se si ammette che l'universo è in espansione, per cui ogni sistema stellare si allontana da ogni altro per il progressivo dilatarsi dello spazio. Si può pensare che, se l'universo si espande, nel passato la sua massa doveva essere concentrata in uno spazio minore. La Fisica propone un Principio cosmologico, in base al quale l'universo dovrebbe essere immutabile e uniforme; se viene esteso nel tempo, tale principio vuol dire che l'universo deve apparire in media sempre uguale. Su tale principio si basava la teoria dell'Universo stazionario, formulata da Bondi, Gold e Hoyle nel 1948. Il reciproco allontanamento delle galassie, cui conseguirebbe una diminuzione della densità

media dell'universo, verrebbe compensato se una continua creazione nello spazio di nuova materia, la cui aggregazione finirebbe per produrre nuove galassie in sostituzione di quelle ormai lontane.

La teoria ha però incontrato alcune difficoltà, a cominciare dalla mancanza di qualunque conferma sulla possibilità di formazione di nuova materia. Nuove ricerche sembrano dare una notevole coerenza alle teorie evolutive che prevedono un inizio per l'espansione dell'universo. Riassumiamo, perciò la teoria del big bang («il grande scoppio»), nata dal modello proposto da Friedmann nell'elaborazione nota come modello dell'universo inflazionario. Circa 20 miliardi di anni fa, l'universo doveva essere concentrato in un volume pressoché pari a zero, con una densità infinita e una temperatura di miliardi e miliardi di gradi. Improvvisamente questo «uovo cosmico» si è squarciato con un'esplosione immane. Secondo il modello inflazionario, l'universo sarebbe passato, subito dopo la sua nascita, attraverso una brevissima fase durante la quale le forze fondamentali si sarebbero comportate in modo diverso rispetto ad oggi: si sarebbe verificata di conseguenza una violentissima espansione che avrebbe fatto aumentare il volume dell'universo di miliardi e miliardi di volte. Dopo quella fase, la «sfera di fuoco» si sarebbe continuata a raffreddare, rallentando la sua espansione. Nei prossimi istanti l'energia ha cominciato a condensarsi prima in particelle elementari, poi in particelle maggiori, finché dopo i primi tre minuti, quando la temperatura è scesa a 10 K si sono formati i primi nuclei atomici (idrogeno, litio ed elio). Ma per un lungo tempo l'Universo rimase un'impenetrabile nube di radiazioni e gas: solo quando, dopo 300.000 anni, la temperatura scese a 3 000 K gli elettroni furono catturati dai nuclei e si formò un gas neutro, formato da idrogeno e da una piccola parte di elio. Termina così la fase della sfera di fuoco, dominata dalla radiazione. Da quella fase primordiale si è trovata una traccia. La radiazione emessa dalla sfera di fuoco ad alta temperatura si irraggiava in ogni direzione: pur diluita e raffreddata dall'espansione, quella radiazione dovrebbe impregnare oggi tutto l'universo, ed è proprio quello che si è scoperto nel 1965, quando due ricercatori della Bell Telephone, osservarono per caso l'esistenza di una radiazione di fondo rilevabile con i radio-telescopi in ogni direzione dello spazio. Tale radiazione residua è come l'eco del big bang. Dopo il primo milione di anni, l'universo assume condizioni fisiche più familiari: la temperatura è ormai quella di qualsiasi stella, e la materia è fatta di idrogeno, elio, elettroni, protoni e fotoni.

CAMPO MAGNETICO TERRESTRE

La terra come un magnete



La proprietà della magnetite di attirare la limatura di ferro era già nota dal 600 a.C. Pezzi di questo minerale di ferro trovati nell'Asia Minore, furono chiamati magneti.

Noi chiamiamo magnete o calamità o ago magnetico ogni corpo che possiede la proprietà della magnetite. Come ben sappiamo un ago magnetico, libero di ruotare intorno a un asse verticale, si dispone in modo che una delle due estremità si orienti verso il nord terrestre e l'altra verso il sud; le due estremità del magnete sono chiamate rispettivamente polo Nord o polo N e polo Sud o polo S. La proprietà dei magneti di attirare la limatura di ferro è accentuata in prossimità dei poli. Inoltre le calamite interagiscono tra loro con forze attrattive e repulsive, infatti poli di nome contrario si attraggono, mentre poli di nome uguale si respingono. Mentre le cariche di un segno si possono separare da quelle di segno opposto, non altrettanto può farsi con i poli magnetici. Sebbene teoricamente possono prevedersi poli magnetici separati, detti monopoli magnetici, i tentativi sperimentali di ricerca non hanno ancora dato risultati positivi. Infatti, se tagliamo in due una calamità si ottengono due magneti, in quanto nella regione del taglio si generano altri due poli di segno contrario. Continuando la suddivisione, si ottengono sempre da ogni magnete singolo due nuovi magneti. L'interazione tra due magneti s'interpreta come azione del campo magnetico generato da un magnete e agente sull'altro magnete. Più in generale diciamo che in una certa regione dello spazio è presente un campo magnetico tutte le volte che un ago magnetico è soggetto ad azioni meccaniche sui suoi poli. Un ago magnetico, libero di ruotare, assume in ogni punto di un campo magnetico una ben determinata posizione di equilibrio, coincidente con quella in cui il momento della coppia forze agenti sui poli è nullo. Essendo caratterizzato da una direzione e da un verso, il campo magnetico è dunque un campo vettoriale. In ogni punto è descritto da un vettore, che indichiamo con B e chiamiamo induzione magnetica. Il campo magnetico può essere visualizzato mediante le linee di forza, cioè linee tangenti in ogni punto al campo e orientate secondo il verso del campo; se il campo magnetico è generato da un magnete a forma di barra le linee di forza escono dal polo Nord ed entrano nel polo Sud.

La Terra può essere assimilabile ad un magnete poiché il polo Nord e Sud di un ago magnetico sono in prossimità rispettivamente del Nord e Sud geografici. William Gilbert scoprì che la Terra si comporta come un grande magnete; egli dopo aver costruito un magnete a forma di sfera, detto Terrella, osservò che un ago magnetico sulla superficie della Terra risente di un effetto analogo a quello subito da un ago magnetico sulla superficie della Terrella. Come ogni magnete la Terra genera nello spazio circostante un campo magnetico, detto campo magnetico terrestre; l'andamento delle sue linee di forza è illustrato nella figura sottostante.

I poli magnetici sono spostati rispetto ai poli geografici. La deviazione angolare fra il polo magnetico indicato da una bussola e il Nord geografico prende il nome di declinazione magnetica, mentre l'angolo che il campo magnetico terrestre forma con l'orizzontale in ciascun punto si chiama inclinazione magnetica.