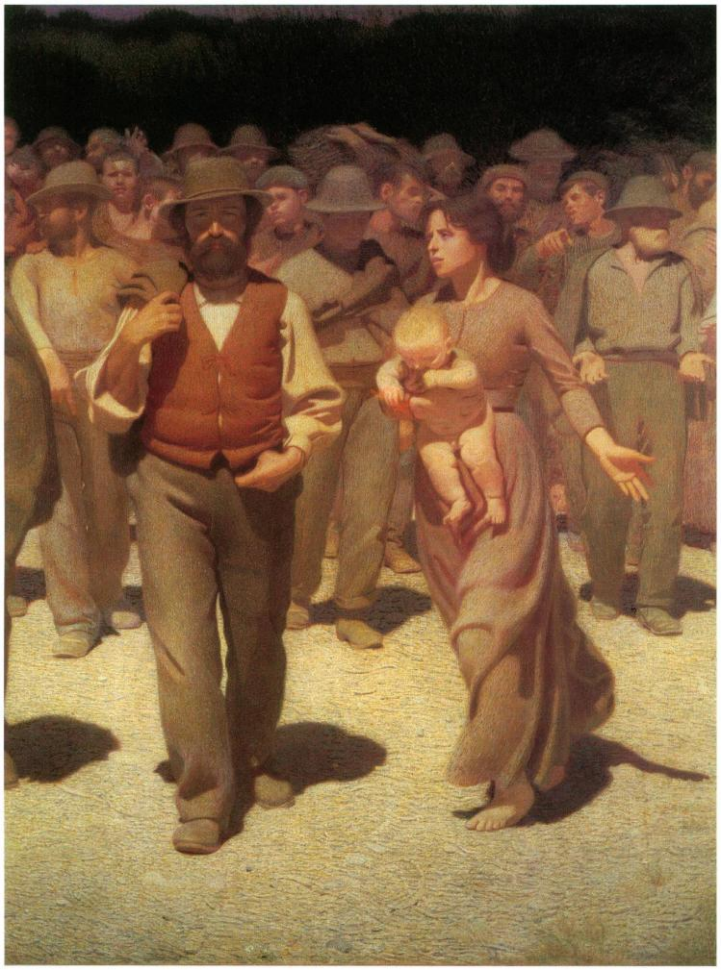
Cultura e società tra Ottocento e Novecento



a cura di Anna Maria Larcher

Comune di Diano Marina
Biblioteca "A. S. Novaro"

Incontri in Biblioteca

Cultura e società tra Ottocento e Novecento

a cura di Anna Maria Larcher

Comune di Diano Marina
Biblioteca "A. S. Novaro"

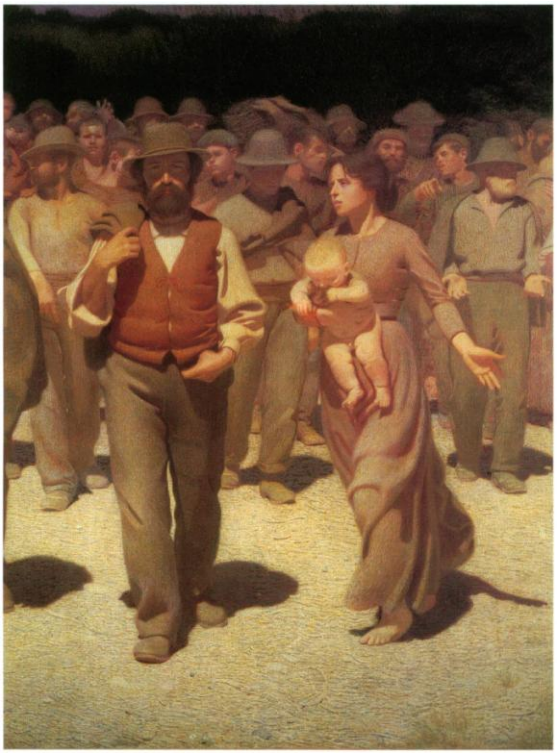
Presentazione

Un nuovo ciclo di conferenze curate dalla prof.ssa Anna Maria Larcher ha offerto anche quest'anno a tutti gli intervenuti l'occasione di approfondire le proprie conoscenze su un periodo storico essenziale nella formazione della nostra società. Nei decenni compresi tra la fine dell'Ottocento ed i primi anni del Novecento prendono forma infatti quei caratteri culturali che saranno il filo conduttore del mondo contemporaneo. Nel corso dei quattro incontri sono emersi gli aspetti più interessanti di momenti cronologicamente lontani dal nostro presente ma vicinissimi a noi nell'ansia con la quale anche allora si guardava al futuro, fra i timori per le guerre incombenti e la fiducia in progresso inarrestabile. Un grazie sentito quindi per una iniziativa che ha contribuito una volta di più ad avvicinare il pubblico ad argomenti solo in apparenza lontani dal vissuto quotidiano, ma in realtà indispensabili per comprendere appieno ogni aspetto della realtà in cui viviamo.

Il Consigliere alla Cultura
Dr. Ennio Pelazza

Inquietudini di fine secolo

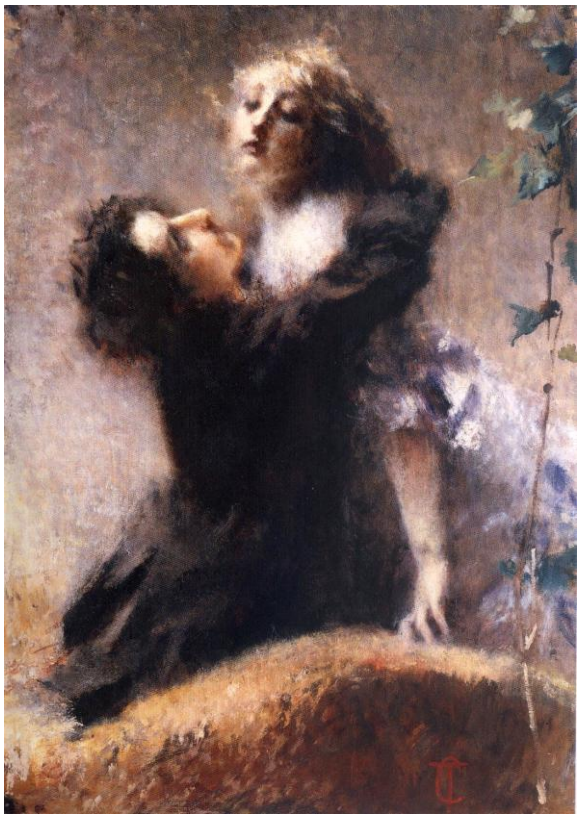
Il *Romanticismo*, che aveva caratterizzato la vita e la cultura italiana nel primo Ottocento, comincia ad entrare in crisi nella seconda metà del secolo quando, in Italia, le generose illusioni che avevano nutrito i nostri patrioti e avevano trovato consenso in molti strati della popolazione, s'infrangono di fronte al fallimento delle istanze di rinnovamento politico e anche sociale.
La via culturale italiana aveva risentito moltissimo delle vicende risorgimentali per cui da noi *Romanticismo* si era identificato ben presto con il *Risorgimento* che significava non solo amore, ma patria, diritti, indipendenza e libertà .
Ma gli ideali che avevano animato i patrioti si erano man mano affievoliti di fronte ad una realtà che non rispondeva a quelli che erano stati i sogni di un' intera generazione. Si avverte che non c'è più rispondenza tra i valori di *Libertà, Fratellanza* e *Uguaglianza* che avevano ispirato l'affermarsi della borghesia ottocentesca e che la nuova società era divenuta banale terreno d'incontro di interessi economici e politici, di sogni non realizzati che ormai a mala pena si nascondevano dietro il mito di un *Risorgimento* di maniera.
La raggiunta unità, dovuta soprattutto all'abilità diplomatica di Cavour, non aveva portato, infatti, ad un sostanziale rinnovamento nel paese e dei suoi ceti dirigenti.
L'Italia nel 1861 si presenta pertanto come uno stato conservatore, governato da un re piemontese, che, del vecchio stato sabaudo, mantiene il codice di leggi, il più retrivo d' Italia, oltre ad una burocrazia che non risolve, anzi spesso aggrava i vari problemi sorti dall'unificazione di realtà sociali diverse, mentre non vengono affrontate con sufficiente determinazione, le riforme per dare al paese una politica moderna e aperta al progresso.
Con l'avvento della sinistra al potere le cose cambieranno di poco: la base elettorale esigua, il ricambio politico ridotto al minimo provocano l' appiattimento della vita parlamentare che lascia irrisolti vecchi problemi legati allo sviluppo democratico, con l'eccezione importante della legge Coppino sull'istruzione elementare obbligatoria.



Il fenomeno più eclatante di questo scorcio di secolo è che proprio negli ultimi decenni anche l' Italia, sia pure in ritardo rispetto all'Europa, dove sull'orizzonte si affacciava sempre più minacciosa la Germania di Bismarck col peso della sua crescente potenza industriale, si avvia verso una sia pur timida forma di industrializzazione.
Tale sviluppo in Europa ha grandi ripercussioni nel campo economico e porta alla ribalta la questione sociale generata, insieme alla speranza di un futuro migliore, dal fenomeno dell'abbandono della campagna e dell'inurbamento nelle grandi città, di una massa di persone che si trova a vivere con tutta una serie di complicazioni sociali e anche politiche, in condizioni difficili, spesso ai limiti della sopportazione, legate al disadattamento, alla promiscuità, alle condizioni igieniche carenti, ai pesanti ritmi di lavoro.
Ed è in questa situazione che entrano nel lessico comune parole nuove come *proletariato, socialismo, progresso*. Perché è proprio la parola *progresso* che sembra la chiave che avrebbe dovuto aprire la via alla modernità e al benessere economico.

Di conseguenza, l'attenzione della cultura si sposta da un mondo nutrito di sogni e di ideali per concentrarsi sul reale, sul quotidiano, sul concreto, favorita dalle grandi scoperte in campo scientifico e alle loro applicazioni sul piano tecnologico.
Ci troviamo nel momento in cui, mentre l'esperienza romantica, sembra essere ormai definitivamente esaurita, mentre si assiste allo sviluppo delle ferrovie, alla realizzazione dei grandi trafori, al varo delle grandi navi a vapore, alle nuove applicazioni nel campo della medicina, si sposta l'attenzione sulla realtà concreta, il cosiddetto *Vero*, mentre si diffonde la filosofia positivistica che nasce dalla fiducia incondizionata nella Scienza che sembra indicare alle nuove generazioni la via per un futuro pieno di promesse.
Ne è testimone uno spettacolo realizzato a Milano al Teatro alla Scala nel gennaio del 1881: il Ballo Excelsior con musica di Romualdo Marenco.
Si tratta di uno spettacolo di danza denominato *azione coreografica storica allegorica* e in sei parti e undici quadri, basato sulla allegoria della vittoria della *Luce* e della *Civiltà* contro l'*Oscurantismo*, nemico del *Progresso*. Agli spettatori sono offerti coreografie che celebrano le grandi opere e le invenzioni di quel periodo come il battello a vapore, il telegrafo, la pila di Alessandro Volta, la lampadina di Edison, l'apertura del canale di Suez, il traforo del Frejus, e infine, nel continuo dispiegarsi dei successi della Scienza, attraverso la lotta tra la *Luce* e il *Genio delle tenebre*, la scena finale conclude con il quadro in cui è la *Civiltà* che libera lo *Schiavo* dalle catene del'ignoranza e del bisogno. Un mondo ottimista, insomma.
In questo evidente momento di trapasso si apre nel campo culturale un nuovo modo di sentire che, soprattutto all'inizio, si presenta con segnali confusi e contraddittori.
Se da una parte sopravvive in alcuni scrittori, in mancanza di forti passioni e grandi ideali ormai tramontati, un *Romanticismo* svuotato dei motivi più vitali della sua ispirazione e caratterizzato prevalentemente da patetici languori e lacrimevoli sentimenti, dall'altra i problemi concreti del presente stimolano un maggior interesse per la realtà contemporanea in cui si stava imponendo l'importanza di fattori materiali ed economici.
Ed è tutta una società che ne risente: oggetto dell'arte non è più l'uomo con il suo mondo interiore ricco di ideali e sentimenti, ma la realtà esterna, il mondo in cui l'uomo vive nella sua concretezza, dove anche le passioni, i desideri, le scelte di vita devono fare i conti, tuttavia, con l'ambiente, con le condizioni economiche, le malattie spesso dovute a tare ereditarie, con i bisogni delle classi sociali travolte dal progresso e le consuetudini.
Si verifica cioè un cambiamento di prospettiva; si passa dall'*Idealismo* al *Positivismo* anziché finalizzare l'arte all'analisi dei sentimenti e degli ideali che muovono la Storia, l'artista tende a registrare l'inesauribile varietà della realtà sociale e soprattutto i meccanismi delle forze contrastanti in gioco seguendo il metodo proprio della scienza, un metodo di analisi che, oggettivamente, stava dando grandi risultati. Lo scrittore rinuncia, insomma, a parlar di sé e, come lo scienziato al microscopio, senza partecipare emotivamente a quanto scrive, si limita a lasciar parlare i fatti.
Tale forma di cultura oggettiva e impersonale si diffonde e raggiunge grandi risultati soprattutto in Francia e in Inghilterra, meno in Italia, dove i fenomeni legati all'industrializzazione e allo sviluppo scientifico sono in ritardo.
A Milano, la città più viva culturalmente d'Italia, e anche la più industrializzata, dove le contraddizioni sociali incominciavano ad apparire nella loro evidenza, si sviluppa, sia pure ancora con idee velleitarie e confuse tra il 1860 e il 1880 una corrente artistica che, irrequieta e turbolenta, si pone in deciso contrasto con quel *Romanticismo* che si ostinava a sopravvivere in una società che stava cambiando. Sono artisti, letterati, musicisti che si sentono diversi dalla società cui appartengono, incominciano ad osservarla con occhio critico e vogliono prenderne le distanze e che, non solo con le loro opere, ma soprattutto con i loro comportamenti, segnalano l'esigenza di una letteratura, di un'arte diversa da quella della generazione precedente.
Il movimento prende il nome *Scapigliatura*, dal titolo di un romanzo di Cletto Arrighi (uno degli scapigliati) che intendeva con questo termine tradurre l'espressione francese *Bohème.*

Bohème, da Boemia terra di zingari, in Francia, in quegli anni veniva a significare un genere di vita zingaresca, libera da schemi, irregolare. Se ne era appropriato un gruppo di artisti, musicisti, scrittori che vivevano alla giornata, sotto i tetti di Parigi, squattrinati, al di fuori di ogni regola o convenzione della vita borghese.
In Italia, i giovani scapigliati, rifiutando gli schemi, ormai vuoti e retorici, della poesia romantica e i gusti convenzionali di una letteratura che essi definivano, con un senso spregiativo *borghese*, propugnavano un'arte diversa in cui si esprimesse con maggior attenzione il *Vero*, che comprendeva, al di là di una visione ottimistica, altri aspetti. Furono scrittori, musicisti, artisti d'avanguardia, ribelli nell'arte e nei comportamenti alla cultura ufficiale, in particolare alla retorica patriottica, al manzonismo e alla sua concezione religiosa della vita, ad ogni idealismo.



> *Noi siamo i figli dei padri ammalati:*
> *aquile al tempo di mutar le piume,*
> *svolazziam muti, attoniti, affamati,*
> *sull'agonia di un nume.*

Ad una moda convenzionale che prevedeva un abbigliamento scuro e severo, essi opposero abiti stravaganti, colorati, cominciarono a farsi crescere i capelli, a non escludere l'uso di sostanze stupefacenti, a vivere alla giornata, con pochi quattrini in tasca, rifiutando gli schemi di una vita tranquilla e *normale*, per un'esistenza anarchica e disordinata.
La *Scapigliatura* fu sostanzialmente un fatto non solo letterario e nemmeno prevalentemente artistico, ma un fatto di costume in un momento di trasformazione della società, la prima delle tante ribellioni o contestazioni che testimoniano il disagio dell'intellettuale in un ambiente in cui non si riconosce, di cui fa fatica ad accettare i valori e in cui rifiuta di identificarsi.
Viene, insomma, ribaltato il tradizionale rapporto che, nell'età precedente si era stabilito tra poeta e società. Gli scapigliati rifiutano, infatti, la funzione di essere interpreti di valori collettivi, confondono l'attenzione al vero con tutto ciò che è orrido e tenebroso, che pur era presente nei primi romantici tedeschi, praticamente fino ad allora sconosciuti in Italia, e tentano, senza riuscirvi, di imitare Baudelaire che nel 1865, con ben altra sensibilità poetica, aveva pubblicato a Parigi I fiori del male, l'opera che segnerà l'inizio di una nuova poesia che sarà definita *decadente.*
Nelle opere dei nostri Arrigo Boito, poeta e musicista, (Mefistofele) Emilio Praga, autore di notevoli testi teatrali, Igino Tarchetti, Giovanni Camerana, manca, come invece ebbero i poeti maledetti francesi, loro contemporanei, l'intuizione della poesia, dell'arte come rivelazione di una realtà più profonda misteriosa che fermenta nelle zone più oscure della realtà, e oscillano, invece, tra rappresentazioni eccessivamente realistiche e crude, portate fino al macabro, fra la volontà di denuncia e puro sfogo individualistico.
Rappresentano, certamente, un elemento di rottura con l'età precedente ed esprimono, sia pure superficialmente, un senso di disagio e di inquietudine, nella ricerca di nuovi modi espressivi in una società che sta cambiando, ma i loro meriti, sono più sul piano storico che su quello artistico.
La vera svolta era avvenuta invece, soprattutto in Francia dove il *Positivismo* in campo filosofico e le tematiche di scrittori consapevolmente ispirati alla nuova poetica dell'attenzione al *Vero*, arriva a risultati di grande rilievo, basta pensare ai nomi di Zola o di Maupassant, ed è dalla

Francia che tale corrente, che in letteratura aveva preso il nome di *Naturalismo*, si diffonde in Europa e arriva in Italia per merito del Capuana, allora corrispondente da Parigi del Corriere della Sera, e prenderà, in Italia, il nome di *Verismo*.
Le forme letterarie in cui l'età del *Positivismo* trova la sua maggiore espressione saranno la narrativa e il teatro. La lirica lascia, infatti, il posto alla prosa più distaccata e oggettiva e lo scrittore si pone di fronte alla realtà con l'abito mentale dello scienziato e, come lo scienziato, si limita ad analizzare, a fotografare la realtà senza intervenire e senza giudicare, alimentato da una fede assoluta nel valore della conoscenza scientifica.
Contrariamente, però, al *Naturalismo* francese che aveva focalizzato la sua attenzione sulle tematiche sociali evidenziando polemicamente le condizioni di vita degli operai immigrati nelle grandi città, il cosiddetto *quarto stato* con i loro problemi, legati alla fatica, al degrado, alle malattie, oppure descrivendo impietosamente i comportamenti dell'ottusa, ipocrita borghesia di provincia ormai su posizioni di retroguardia in difesa del perbenismo e del suo status sociale, il nostro *Verismo* italiano assume principalmente un carattere regionalistico e privo di quella capacità di analisi politico-sociale presente nei romanzi stranieri.
Se Zola sembra credere, attraverso la sua denuncia, in una possibilità di riscatto delle nuove plebi urbane, cui il neonato *Socialismo* apriva la speranza nel Sole dell'Avvenire, il nostro Verismo, quello del Verga, in particolare, ma anche del Capuana, della napoletana Matilde Serao, del toscano Fucini, del milanese De Marchi, si limita a descrivere, col rischio, per i loro imitatori, di scivolare, talvolta, nel bozzetto folcloristico, la vita sconosciuta delle classi sociali più umili del nostro paese, arretrato industrialmente, con simpatia, ma senza proporre soluzioni politiche, lasciando che siano i fatti a parlare da sé.
E per la prima volta la vita delle nostre regioni (e non solo quelle meridionali), appare in tutta la sua concreta arretratezza, rivelando situazioni tragicamente eloquenti nella loro semplicità e portando allo scoperto zone di miseria e di umanità che la letteratura aveva fino ad allora trascurato. Il Verga ad esempio, sorretto da una profonda pietà per gli uomini, scrive il *ciclo dei Vinti* posando la sua attenzione su coloro che vede inesorabilmente travolti dal destino nella loro incessante ricerca del progresso: *I Malavoglia*.
Il ciclo verghiano dei Vinti (*I Malavoglia* esce nel 1871) non ebbe, però, successo presso il pubblico cui era destinato che trova ostica la prosa dello scrittore siciliano e che soprattutto, in vena di ottimismo positivistico, si sente lontano dalle sofferenze dei Malavoglia o di Mastro don Gesualdo.
Molto più successo ebbero, invece, i suoi primi romanzi, ancora tardo romantici densi di passione e di lacrime, dai titoli significativi Eros, Una Peccatrice, Tigre Reale, Eva, Storia di una Capinera.

L'attenzione al *Vero* ha un suo risvolto anche nelle arti figurative. I pittori escono dai loro studi e si mettono a dipingere, come diranno poi gli impressionisti, *en plein air*, rinunciando all'idealismo stilizzato dei romantici pur raffigurando la realtà nella sua quotidianità: dal paesaggio, al lavoro nei campi, agli interni di vita borghese, agli animali.
E anche in questo settore da noi, mentre in Francia il centro dell'arte è sempre Parigi dove si ritrovano pittori del livello di Courbet, Daumier e il giovane

Manet, la pittura assume sempre un carattere regionale. Abbiamo una scuola di paesaggisti lombardi, napoletani, abruzzesi, ma soprattutto, in Toscana, i *Macchiaioli* che, con Fattori, Signorini, Lega, da un punto di vista stilistico formarono il gruppo più originale e avanzato della scuola pittorica italiana.
Interessante mi sembra il sottolineare, anche se non abbiamo avuto autori di rilievo, la fortuna che ebbe il nuovo teatro verista presso il nostro pubblico, come del resto, stava avvenendo in tutta l'Europa.
Gli autori teatrali, non diversamente dai narratori, ormai avevano abbandonato i grandi drammoni storici, amati dalla generazione precedente e le escursioni in un passato avvolto da un alone di fascino e di mistero, per argomenti più legati all'attualità e al V*ero*. Sempre seguendo i presupposti del *Naturalismo francese*, l'adesione alla nuova moda comporta però la scelta di nuovi contenuti, di un nuovo linguaggio e anche di nuove tecniche di recitazione e di messa in scena.
In Francia a Parigi era sorto nel 1887 il Theatre Libre di Andrè Antoine. Questo grande direttore, volendo realizzare un nuovo tipo di teatro che rappresentasse la vita nella sua realtà, operò una fondamentale riforma per creare uno spettacolo che offrisse la maggior aderenza possibile alla vita, quella vera. Vennero aboliti i fondali finti e le quinte dipinte, complemento necessario dei vecchi drammi storici, perché sul palcoscenico tutto doveva dare l'impressione del *Vero*.
La scena si svolgeva, quasi sempre, in un interno di casa borghese, curatissimo nei particolari: vere le porte, veri i lampadari, i mobili, i soprammobili, vera la tavola apparecchiata, vera la minestra che fumava sul tavolo e spandeva odore di brodo tra gli spettatori.
Gli attori dovevano parlare, come nella vita, magari tutti insieme o voltando anche le spalle agli spettatori, i quali, quando in sala si spegnevano le luci, dovevano provare la sensazione di assistere ad una vicenda privata che, davvero, si svolgeva sotto i loro occhi, in una stanza cui era *caduta la quarta parete*, talmente fedele era la rappresentazione di quanto si svolgeva sul palcoscenico.
Per quanto riguarda i contenuti dei testi teatrali, gli autori si orientarono su due filoni distinti: l'analisi dei comportamenti famigliari quotidiani della borghesia cittadina e la rappresentazione delle classi subalterne o contadine, spesso in questo caso usando un linguaggio dialettale. Ma dei due filoni è il primo ad avere maggiore successo presso il pubblico che frequentava i teatri e amava vedersi rappresentato con i suoi pochi vizi e le sue molte virtù, mentre il secondo ebbe vita più lunga e duratura arrivando fino quasi a noi con le commedie di Govi e di De Filippo.
Andare a teatro era diventato, nell'Ottocento, lo abbiamo già detto, segno di prestigio e di conquista sociale, forse, mai come in questo periodo in età moderna si costruiscono tanti locali, adatti alla rappresentazione di spettacoli teatrali.
In realtà poche volte la letteratura è stata così vicina alla vita diventando la sua speculare rappresentazione, anche al prezzo di limitare la libertà creativa dell'artista in nome della fedeltà al *Vero*. Persino nel mondo dell'opera lirica nostrana, così fortemente legata ai canoni romantici, propone opere come Cavalleria Rusticana e I Pagliacci e Puccini ambienterà la vicenda amorosa tra Mimì e Rodolfo in una soffitta di un quartiere popolare parigino.
Ma come è questa borghesia che ama e che frequenta tanto il teatro?
Tranne poche eccezioni di industriali illuminati, di maestri e medici filantropi, è ricca, ha il potere, ma è conservatrice, conformista e mediocre.
Figlia della rivoluzione francese, si è ridotta a fare una silenziosa battaglia di retroguardia, tesa al quieto vivere, a mantenere le posizioni conquistate. Nulla deve turbare le sue monolitiche certezze, nulla deve incrinare la sua immagine fatta di compostezza e di rispettabilità.
E tale è il teatro verista che la rappresenta.
Per essere graditi al pubblico che affolla i teatri dove la borghesia sembra voler autocelebrarsi i nostri autori teatrali sembrano incapaci di trovare in sé quel certo spirito polemico e graffiante che caratterizza tanto teatro europeo realizzato in nazioni più evolute culturalmente e politicamente.

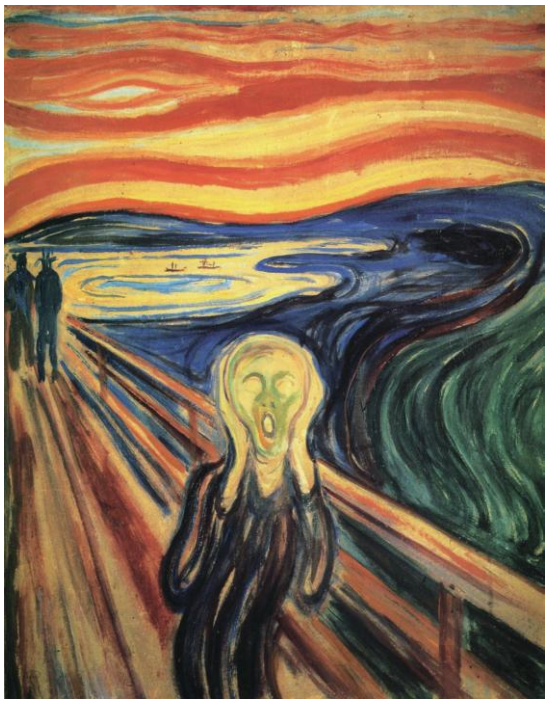
Comunque, al centro dell'attenzione teatrale sta quasi sempre la famiglia. Dopo i tanti grandi amori contrastati, sognati, forse più che vissuti, dell'età romantica, la commedia del secondo Ottocento riduce la vicenda amorosa all' interno della vita famigliare intessuta di piccoli tradimenti e adulteri (Tristi amori di Giacosa o la Buona moglie di Praga) complicati, sempre, dall'ossessivo problema del denaro.
Il denaro è diventato la molla che muove tutti i comportamenti. E ancora, sempre nell'ambito famigliare acquista spazio l'importanza del lavoro, legato al prestigio sociale, la presenza di malattie, tutto ciò che condiziona la vita dei protagonisti.
La fedele osservazione del *Vero*, però non poteva alla fine rifiutarsi di registrare, accanto alle condizioni economiche e spesso disagiate di certe classi sociali il processo involutivo di buona parte della borghesia mettendone a nudo ipocrisie e ambiguità.
Il teatro, specie in ambito europeo, da specchio di una società ordinata secondo i principi della morale comune, diventa poco a poco pretesto per il dibattito di idee e squarcia il velo delle convenzioni sociali con un tono polemico che il pubblico che frequentava i teatri, non sembra gradire. Da Ibsen in poi, specialmente nei paesi nordici, autori come Strindberg, Wedekind, o Cechov, che del teatro verista conservano ancora le strutture: la rigorosa partizione in tre atti, la fedele rappresentazione degli interni, le tematiche famigliari, incominciano ad interrogarsi sulla società che rappresentano sul palcoscenico.
Gli autori teatrali erano venuti, infatti, a trovarsi in una posizione scomoda: o edulcorare la realtà a scapito del *Vero* o, inevitabilmente, diventare gli accusatori di un perbenismo che nasconde, sotto la sua facciata, ingiustizie e drammi individuali, col rischio, però, di non essere accettati dal loro pubblico.
Ciò non accade in Italia, ma, in quei paesi dove i conflitti sociali non erano stati elusi e avevano costituito motivo di dibattito politico.
Ma quando un'opera teatrale arriva non solo a mettere in discussione, ma a minare dalle fondamenta una delle istituzioni, più sacre, il pilastro della società borghese, cioè il matrimonio, nasce un vero scandalo.
Siamo nel 1879 Henrik Ibsen, drammaturgo norvegese, mette in scena una sua commedia, Casa di Bambola, ed è come se una vera e propria bomba fosse scoppiata in tutta l'Europa.

Il pubblico che affolla i teatri è offeso e indignato, sconvolto abbandona lo spettacolo. Nelle varie capitali europee la rappresentazione viene fischiata, osteggiata, talvolta proibita. La commedia diventa occasione di accese discussioni, di proteste, ma, spesso anche di convinti applausi. Gli spettatori si dividono tra i sostenitori e gli oppositori di Nora, la protagonista della commedia.
Ma chi è Nora? Una donna che con fatica scopre la necessità di essere se stessa prima che moglie e madre e che riesce a scandalizzare gli spettatori di tutta Europa preferendo la solitudine al comodo benessere offerto da un buon matrimonio borghese. Una donna che ha fatto sacrifici e ha lottato per la sua famiglia, ma che delusa dall'ipocrisia del marito e dalla scoperta dell'inconsistenza del suo matrimonio, decide di lasciare la sua casa, la sicurezza economica, il suo quieto benessere e se ne va.
Con Casa di bambola Ibsen, proponendo al pubblico una soluzione inaccettabile per la morale comune, denuncia senza mezzi termini le assurde convenzioni dei ruoli imposti dalla società del tempo e diventa simbolo di un nuovo modo di fare teatro.
Riconosciuto come autore di grande rispetto e prestigio, una presenza fondamentale nel teatro di fine Ottocento, Ibsen è stato il primo a denunciare in modo clamoroso la falsità delle

convenzioni sociali dimostrando come, sotto una facciata di rispettabilità, esistevano persone con le loro frustrazioni, i loro peccati.
Egli vuole essere scienziato dell'animo umano e con questo spirito incomincia ad analizzare ciò che si nasconde sotto le apparenze. I suoi drammi si svolgono ancora in un interno famigliare, nel salotto buono dove è caduta la quarta parete, ma lo spettacolo che ne esce non celebra nè consola e impietosamente indaga tra le pieghe di una società che preferirebbe non vedere e non sapere. E apre una breccia in un mondo che è troppo sicuro di sé stesso, e non ama essere messo in discussione.
Certo è che tale sicurezza era destinata a crollare insieme a tante altre certezze, da quelle filosofiche a quelle scientifiche, che avevano creato negli animi tanta fiducia nel "progresso" e che, invece, sembravano destinate a non realizzarsi.
Assurda, infatti, cominciava ad apparire la convinzione di poter cogliere il reale nella sua totalità e, attraverso la conoscenza scientifica, poterlo migliorare.
Di conseguenza assurda, se non impraticabile appariva la pretesa di rappresentarlo fedelmente sulla scena.
Ma saranno Oscar Wilde e Bernard Shaw, in Inghilterra, gli autori che riescono, con graffiante ironia, a provocare veramente il pubblico affrontando i più potenti tabù dell'età vittoriana. Ad esempio, con La strana professione della signora Warren, Bernard Shaw arriva ad affrontare un tema proibito, innominabile nella buona società, che preferiva ignorarlo come se non esistesse: la prostituzione, fino ad insinuare che per una rispettabile fanciulla borghese, il matrimonio può essere una scelta non molto diversa da quella di una popolana che è costretta a prostituirsi.
Gli equilibri presenti e difesi nel secolo che sta per finire si stanno rompendo e il Novecento avanza e sarà un secolo in cui la drammaturgia e la narrativa, ma non solo, saranno diverse, soprattutto centrate sulla messa in discussione di ciò che è rispetto a ciò che appare. L'Ottocento che si conclude è ormai destinato a lasciare spazio a nuove tematiche e molte incertezze.

Decadentismo uguale a decadenza?

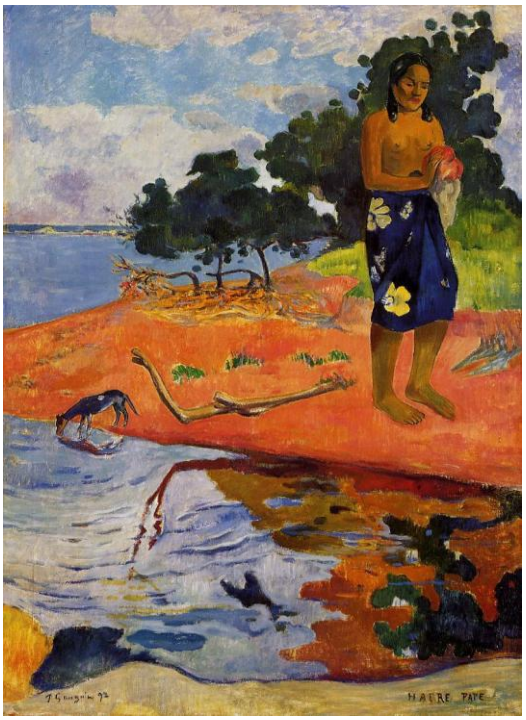
Pochi termini, nel vocabolario della cultura europea, sono così ambigui come *Decadentismo.*
Per noi, oggi, il vocabolo ha perso la sua connotazione originaria e allude ad una complessa e articolata serie di fenomeni culturali che si sono sviluppati in Francia e poi in Europa negli ultimi decenni dell'Ottocento e i primi anni del Novecento.
Il termine preso a sé, nella sua accezione letterale, indica un concetto negativo ed è in tale accezione dispregiativa che la cultura ufficiale francese lo usò per definire i poeti e gli artisti in genere della Rive Gauche della Senna, i circoli *bohemiens*, seguaci ed eredi della lezione di Baudelaire**,** i *poeti maledetti* con la loro vita disordinata e in contrasto con l'ambiente sociale da cui provenivano, apparivano decadenti, corrotti, dissoluti, mentre il loro comportamento esprimeva uno smarrimento delle coscienze e di fronte ad una profonda crisi di valori. Ma essi non si offesero per l'appellativo, anzi se ne impadronirono ed lo usarono come vessillo di battaglia.
Il 10 aprile 1886 esce, infatti, a Parigi un giornale dal polemico titolo Le decadent, dove si legge: *Nascondersi lo stato di decadenza a cui siamo giunti sarebbe il colmo dell'insensatezza, tutto è in decadenza, religione, giustizia, costumi….l'intera società.*
Decadenza, allora, ma di che cosa? Decadenza della fiducia nella ragione come chiave interpretativa del mondo, della fede nella scienza onnipotente, capace di penetrare a fondo la realtà e risolvere i problemi veri dell'uomo e del suo vivere quotidiano, che aveva incominciato a mostrare i suoi limiti e a mettere in crisi molte certezze prima fra tutte l'esistenza di una verità assoluta, unica e conoscibile.
Se sul piano scientifico e tecnico industriale i miglioramenti portati dal progresso erano visibili, alla portata di tutti (dalla luce elettrica, alle ferrovie, alle grandi navi, alla medicina), tuttavia, la visione progressista e quindi positivistica dell'umanità non era riuscita o non aveva saputo approfondire un discorso sulle più profonde esigenze dell'animo umano, non era riuscito a creare una migliore convivenza tra gli uomini, non aveva portato ad un autentico benessere diffuso, ad un maggior rispetto dei diritti, e neanche ad una maggiore forma di felicità.



Anche l'aver ridotto l'artista ad essere freddo registratore del dato reale, fedele al canone della ricerca del *Vero*, sembrava depauperare e circoscrivere i confini del rappresentabile.
Il *Positivismo* sembrava aver privato il poeta, il pittore, il narratore, della libertà di andare oltre ciò che appare, di toccare, al di là della fenomenica apparenza delle cose, il fondo autentico della realtà, e di conseguenza di riuscire a creare nuovi moduli espressivi allo scopo di dare voce all'inesprimibile, attraverso una dimensione d'arte fantastica, allusiva, onirica ma più capace di penetrare nel mistero dell'essere.
Il principale pittore che ha saputo esprimere visivamente il crollo delle certezze dell'uomo moderno, il male di vivere in una società che sente ostile ed estranea è stato Munch, con il quadro Il grido.
Come per una esigenza di contrapposizione al *Positivismo*, all'importanza che avevano assunto, insieme allo sviluppo industriale, le nuove grandi ricchezze insomma al tanto mitizzato progresso, simboleggiato dall'inaugurazione della Torre Eiffel a Parigi nel 1889, sotto la

bandiera del *Decadentismo* vengono proposti altri miti in nome dei quali si scatena il trionfo dell'irrazionale: la bellezza, il sogno, l'ignoto, la forza della volontà, l'esaltazione dell'individualismo più sfrenato.
Tale visione del mondo produce nell'arte una rivoluzione radicale nel contenuto e nelle forme che potremmo riassumere nei termini di *Simbolismo* e di *Misticismo estetico*, supportata da un pensiero filosofico che aveva colto i limiti dell'ottimismo positivistico quando aveva creduto di riuscire a spiegare e quindi di poter risolvere tutti i fenomeni naturali entro schemi razionalmente controllabili, compresi quelli umani e sociali.
Sono da ricordare, a questo proposito i nomi dei filosofi Schopenauer e Kierkegard, poi di Boutroux e Bergson che sottolinearono nelle vicende umane l'importanza del ruolo dell'irrazionale, che può essere colto non dalla conoscenza che agisce seguendo logiche fisse e statiche, ma dall'intuizione mobile e dinamica.
Ma forse il filosofo che più degli altri portò alle estreme conseguenze l'irrazionalismo, i cui effetti ebbero gravi ripercussioni non solo sul piano culturale, ma persino sulle vicende storiche della prima metà del Novecento, è Friedrich Nietzsche, che leva la voce contro la ragione ingannevole, contro la morale tradizionale, per esaltare a*l di là del bene e del male*, la vitalità dell'individuo, priva di leggi.
È con lui che nasce il mito del Superuomo, che combatte contro ogni forma di rassegnazione alla banale *ragione comune* per affermare, con prepotente volontà, il proprio Io. Tale mito ebbe, anche se spesso frainteso, un ruolo importante nelle opere di molti scrittori, tra cui Oscar Wilde, e il nostro D'Annunzio.
Non dobbiamo comunque dimenticare il ruolo che ebbero, nel mondo culturale di fine secolo, le scoperte del medico austriaco Sigmund Freud che, attraverso una analisi rigorosamente scientifica delle componenti irrazionali della coscienza umana, elaborò i principi della psicoanalisi, aprendo insospettate vie alla conoscenza della psiche umana.
Specializzato in neuropatologia, esercitò la professione a Parigi alla scuola di Charcot, uno dei primi medici, di scuola positivista ad applicare l'elettrochoc ai pazienti con disturbi mentali, ma ben presto orientò i suoi studi sulle nevrosi, indicandone come causa prima e fondamentale, la frustrazione delle tendenze sessuali (l'*Eros*) che l'uomo subisce nella prima infanzia, che saranno la molla dell'agire umano.
Approfondendo le sue ricerche scoprì l'importanza del sogno come porta d'accesso all'inconscio, la zona più oscura dell'uomo, dove si trovano le motivazioni, sconosciute alla ragione, di tante nostre sofferenze.
Con l'avvento di Freud e della psicoanalisi, insomma, l'uomo scopre di conoscere solo una minima parte della propria personalità. Egli afferma che esistono due livelli dialetticamente compresenti nella psiche dell'uomo: il livello del *Conscio* frutto dell'esperienza e della cultura, ed il livello dell'*Inconscio* che è frutto della natura e dell'istinto ed è quest'ultimo, di cui non si ha controllo, che contribuisce fortemente a determinare occultamente i nostri comportamenti nell'arco di tutta la vita
Già nel 1886, in Inghilterra era uscito un romanzo di grande successo, Lo strano caso del dottor Jeckyll e mister Hyde di Stevenson, in cui si narra la doppia personalità di un uomo normalmente conosciuto come un rispettabili medico, ma capace di trasformarsi in un mostro sanguinario.
È in questo ambiente culturale che si sviluppa il *Decadentismo* come corrente letteraria ed artistica, che, come ho ricordato ebbe un grande precursore in Charles Baudelaire che già nel 1861, aveva pubblicato, a Parigi Les Fleures du Mal, suscitando un grande scandalo. Accusato di immoralità per le sue poesie e trascinato in tribunale dove poi fu assolto, Baudelaire aveva creato una poesia intessuta di immagini audaci e suggestive, ricche di simboli, mettendo a nudo la drammatica condizione di un poeta che vive in una società avida solo di denaro e di progresso, che non può capire i suoi versi. Ed è proprio tale angoscia esistenziale che porta il poeta a superare la banale realtà quotidiana per cogliere al di là di essa la rivelazione di un mondo superiore: quello della *Bellezza pura*, che solo un poeta, un artista, non certamente uno scienziato e neppure un filosofo, sa cogliere.

Nella poesia Corrispondenze la natura diventa per lui una foresta di simboli, solo apparentemente famigliari, perché la percezione attraverso i sensi ci porta a trovare corrispondenze inattese tra una sensazione olfattiva che ci rimanda ad una sensazione visiva, o può suscitare una relazione emotiva e improvvisa con suoni e con colori, che vanno oltre la visione razionale e descrittiva del paesaggio.
Due sono gli aspetti fondamentali della poesia decadente: il sentimento della realtà come mistero inaccessibile alla ragione e la scoperta della capacità di assaporare attraverso le sensazioni gli aspetti più nascosti dell'essere umano dominati dall'*Inconscio* e dell'*Istinto*. La ragione è ripudiata non più in nome del sentimento, come avevano fatto i romantici, ma in nome di forze oscure che nascono dal nostro inconscio e che si esprimono attraverso le sensazioni.
Nel 1865 appaiono le poesie di Verlaine che, sulle orme di Baudelaire, rivelano una sottile inquietudine e una profonda malinconia. In Canzone di autunno il poeta arriva all'animo del lettore attraverso una gamma di sensazioni, magicamente stimolate dalla suggestiva musicalità dei versi. Con assonanze a toni squisitamente sonori, descrive la malinconia che accarezzata e coltivata diventa dolcezza e voluttà di canto. Frequentatore degli ambienti bohemiens, la sua vita ebbe una svolta quando incontrò Rimbaud**,** il *satana adolescente*. La loro relazione ebbe fine nel '73, quando a Bruxelles durante un litigio lo ferì a morte con la pistola.
Se Baudelair**e** è stato il precursore del *Decadentismo*, Verlaine lo squisito interprete della nuova sensibilità, Rimbaud ne è la voce più autorevole. Con lui la poesia, attraverso la totale liberazione dalle forme tradizionali, attraverso ardite metafore col gioco delle immagini al di là di ogni logica, diventa l'unico, il supremo strumento di conoscenza, di comunicazione tra l' Io e il Mistero dell'universo.
Anche se la culla del cosiddetto *Decadentismo* fu la Francia, il termine si estese nelle altre nazioni europee manifestandosi con caratteri diversi, ma riconducibili ad alcuni temi comuni di cui il più importante è l'*Estetismo* cioè il culto del *Bello* cui uniformare la propria vita. Al concetto di *Decadenza* si abbinava anche l'idea di un aristocratico distacco dal *gregge* dell'uomo comune, grazie ad una superiorità culturale in cui l'arte coincideva con una esasperazione della sensibilità fino ad arrivare attraverso raffinatissime sensazioni agli aspetti più nascosti dell'essere.



È una ricerca la bellezza assoluta ma anche la trasgressione dei modelli di bellezza fino ad allora riconosciuti universali.
È questo il famoso *Estetismo decadente*, un atteggiamento che diventa, in sostanza una fuga dalla realtà.
Infatti, con molto meno provincialismo e maggiore consapevolezza dei nostri velleitari *Scapigliati*, gli artisti decadenti si sentono veramente estranei, *deracinès*, cioè sradicati nel loro ambiente, rifiutano l'impegno civile, la volontà di misurarsi con la realtà oggettiva e cercano, per realizzare se stessi, evadere in un altro mondo.
Un mondo dominato dal *Bello* anziché dall'*Utile*, un mondo raffinato anziché mediocre e denunciano un senso di vuoto e di stanchezza spirituale che li porta ad un ripiegamento su sé stessi e ad un isolamento aristocratico.
E vedremo come questa fuga si possa configurare nei modi più svariati: dall'uso di droghe, alla partenza di Rimbaud per l'Africa, alla fuga di Gauguin verso le isole della Polinesia, mentre Van Gogh cerca disperatamente una nuova fonte di ispirazione in Provenza.

Des Esseints, il protagonista del romanzo A rebours, cioè A ritroso, di Huysmann si rinchiude, invece, nella sua preziosa e bellissima casa parigina come Andrea Sperelli, l'eroe dannunziano, che vive una raffinata clausura nella sua casa romana. Sono costoro l'incarnazione di una concezione di vita dedita al culto della bellezza, che rifiuta i compromessi della società borghese: non si identifica in nessuna classe sociale, poichè appartenervi significherebbe avvallare un sistema sociale che ripudiano.
L'esteta, infatti, vuol fare della sua stessa vita un'opera d'arte.
Ma questa scelta non può che condurre ad un'esistenza artificiosa, alla sconfitta e al fallimento.
Va controcorrente nel senso che egli, la sua vita, la plasma ogni giorno indifferente alla realtà che lo circonda, vive secondo regole sue e non riconosce quelle comuni.
Anche Dorian Gray, protagonista del romanzo di Oscar Wilde, conduce una vita priva di scrupoli, sempre alla ricerca di nuove esperienze e nuove sensazioni, narcisisticamente innamorato del suo aspetto, rimasto indenne dalla corruzione del tempo in quanto, per uno strano sortilegio, risulta sempre splendente di fresca giovinezza. Sarà un suo ritratto a registrare, le rughe, l'invecchiamento, i segni del tempo e di una vita sregolata e quando, in preda alla disperazione, il protagonista si scaglierà con un coltello contro la figura che gli ricorda, con i segni della sua in evitabile corruzione fisica l'ineluttabile scorrere del tempo, sarà lo stesso Dorian Gray il vecchio rugoso e dall'aspetto ripugnante che i servitori troveranno per terra, ucciso davanti al suo ritratto.
E in Italia? Sono due i poeti che esprimono la loro adesione al *Decadentismo*: due artisti molto differenti tra loro per formazione, per carattere, per esperienze di vita, per le loro forme espressive, che con percorsi assolutamente autonomi risentono dell'ondata d'irrazionalismo e dell'estetismo ormai diffusi in tutta l'Europa.
Considerato per anni il poeta adatto ai bambini della scuola elementare, Giovanni Pascoli solo nella seconda metà del Novecento è stato letto in un modo nuovo e sono state scoperte, nelle sue poesie, forti connotazioni decadenti che lo inseriscono a buon diritto nel quadro della cultura europea.

È vero che Pascoli, per una serie di vicende famigliari, di difficoltà economiche, di riservatezza di carattere, ebbe scarsissimi, per non dire inesistenti rapporti con gli artisti più significativi del *Decadentismo* europeo e forse non ebbe mai occasione di leggere i poeti maledetti francesi.
È vero che visse fuori e lontano da ogni polemica letteraria, tutto preso dalla sua professione di insegnante di greco e di latino, ma è altrettanto vero che le sue raccolte di versi, specialmente Myricae e Canti di Castelvecchio propongono poesie nuove che aprono la via alla lirica del Novecento.
Nel 1897 nel saggio Il Fanciullino, in cui egli illustra la sua concezione della poesia, leggiamo *C'è dentro ognuno di noi un fanciullino*... cioè una capacità poetica istintiva che tende a scomparire man mano che il bambino cresce, diventa adulto, sviluppa la logica e il ragionamento e si affida alla ragione nei suoi rapporti con la realtà. Ma se qualcuno riesce a far emergere il fanciullino che è in ciascuno di noi e riesce a guardare il creato con la primitiva e serena meraviglia di un bambino, se riesce a parlare con i fiori, a sentir palpitare la vita in un filo d'erba, se riuscirà a mantenere vivo lo stupore ingenuo di un fanciullo di fronte alla bellezza

della natura, a parlare con gli oggetti o gli animali, scoprirà la poesia che è nelle cose, il segreto dell'essere che sta oltre l'apparenza del reale. Il poeta, il vero poeta, sarà colui che saprà tener vivo il fanciullino che è in lui, dimenticherà la logica e quanto la scienza gli ha insegnato, ma esprimerà le sue scoperte, le sue emozioni, con un linguaggio prelogico, irrazionale, istintivo, fatto di analogie, di suoni onomatopeici: come in La mia sera *…un breve gre gre di ranelle…. Don ... Don ... E mi dicono, Dormi! mi cantano, Dormi! sussurrano, Dormi! bisbigliano, Dormi!* oppure di assurde associazioni di idee che nascono dai colori, i profumi, i suoni.
Pascoli è affascinato dal mistero e dal dolore che domina l'esistenza umana e tutto il creato. La sua poesia è nuova e originale, non pretende di esprimere in versi un pensiero, e nasce al di fuori di ogni intenzione descrittiva. Al poeta, insomma, non interessa la realtà in quanto tale, ma solo per il suo valore simbolico, attraverso il quale poter giungere ad una realtà più misteriosa, arcana, inafferrabile dalla ragione, che può essere colta solo attraverso i sensi: rapide illuminazioni, evocazioni musicali, colori suggestivi.
Se la poesia del Pascoli è l'espressione di un'appartenenza, direi, inconsapevole, ma autentica alla poetica decadente che dalla Francia si stava diffondendo in Europa, la poesia, l'arte e in genere, la personalità di D'Annunzio si sviluppa nella voluta consapevolezza di adeguarsi o meglio di imitare i grandi modelli del decadentismo europeo.

Vaste furono le sue esperienze culturali. Lesse i poeti francesi, da cui assorbì motivi di raffinata sensibilità, maturando un amore quasi sensuale per la parola che spesso, però, finisce per diventare puro preziosismo verbale.
Tra i grandi narratori dell'Ottocento predilige Dostoevskij, inventore del romanzo psicologico russo, ma anche Proust e Nietzsche, senza riuscire a gareggiare con i suoi modelli.
Resta il fatto che tutta la sua vita fu protesa a creare di sé l'immagine di un esteta, di un amante del Bello, del lusso, del *diverso*. Per anni fu a Roma il cronista mondano dell'aristocrazia della capitale e in quegli anni inizia una brillante avventura letteraria ed umana. Si immerge, infatti, in una vita, tutta dedita a piaceri esclusivi e raffinati, allo sfogo di una sensualità esasperata dal sottile gioco dell'intelligenza, sempre alla ricerca di nuove sensazioni.
Erotismo e sensualità che, quando non saranno complicate da pose estetizzanti, diventeranno un tratto essenziale della grande poesia dannunziana che raggiungerà, più tardi, i livelli più alti nelle Laudi.
Intorno al 1893, anno della pubblicazione del romanzo Il Piacere, dopo l'orgia di esperienze nella sua vita mondana, il poeta sembra avvertire una certa stanchezza, e assistiamo ad una crisi, ad un cambiamento di toni nel tentativo di rinnovare la monotonia sostanziale della sua ispirazione, ma non si tratta di una crisi spirituale profonda, piuttosto del passaggio dal primitivo estetismo al mito del Superuomo, ispirato ad una quanto mai superficiale adesione, alle teorie del filosofo tedesco Nietzsche e cioè all'esaltazione della volontà di potenza di creature privilegiate, intese a costruirsi una vita inimitabile come quella che tentavano i cosiddetti cultori dell'estetismo, ma con, in più una decisa volontà di potenza e di affermazione nel mondo.
Il Superuomo nell'assecondare la propria istintiva vitalità, la sua superiore intelligenza deve porsi al di fuori e al disopra di ogni legge morale, nel più assoluto disprezzo per la massa bruta degli uomini qualunque, nell'ostentazione della propria personalità eccezionale: il tutto sostenuto

da affermazioni roboanti e confuse che esprimevano aspirazioni velleitarie e il dannunzianesimo diventa un modello di moda e costume, esaltato in ambiente mondano, ambizioso e megalomane. Al successo di Il piacere e del suo protagonista Andrea Sperelli seguirono altri romanzi tra cui Le vergini delle rocce, Il trionfo della morte e i vari drammi scritti per l'attrice più famosa del momento Eleonora Duse, e altri romanzi fino Forse che si forse che no del 1910, sempre con risultati non eccezionali.
Dall'esaltazione del Superuomo D'Annunzio passò all'esaltazione della Supernazione, dominata e dotata di un'oscura vocazione di dominio e di potere di cui egli si sentiva il nuovo Vate, e non si può negare il suo successo letterario insieme alle conseguenze politiche che le sue idee esercitarono in Italia nei primi decenni del '900. Partecipò alla prima guerra mondiale, le sue imprese sono famose, prima fra tutte quella di volare su Vienna con uno dei primi aeroplani che osarono sorvolare le Alpi, per fare un lancio di volantini antiaustriaci. Sua è la beffa di Buccari, sua è l'impresa di Fiume che riteneva ingiustamente non assegnata all'Italia dal trattato di pace.
Aderì naturalmente al regime fascista ma visse isolato nella sua villa di Gardone dopo aver realizzato una vita eccezionale, da Superuomo.
Il suo vero capolavoro, tuttavia è legato alla raccolta dei quattro libri delle Laudi (Maja, Alcione, Elettra e Merope), in cui la poesia dannunziana diventa scoperta intuitiva e musicale dell'armonia della natura, della bellezza insita nelle cose, senza passare attraverso la mediazione dell'intelletto.
La parola del poeta, modulata in versi ridotti a pura musica evocativa riesce a cogliere questa armonia nascosta attraverso il continuo trascorrere delle forme. Il poeta rigetta la ragione come strumento di conoscenza per abbandonarsi alla suggestione dei sensi e dell'istinto per attingere alla vita segreta delle cose che coincide con il flusso vitale che pervade l'universo, cercando una comunione profonda con la natura attraverso un'adesione fisica, più che spirituale.
È questo il cosiddetto panismo dannunziano: un dissolversi nell' Io nella natura, un immergersi totalmente nelle cose attraverso i suoni, i colori, gli odori.
La parola, allora, non è più frutto di un raffinato artificio, come era avvenuto in molta parte della produzione precedente, i versi tradizionali si spezzano nella ricerca di nuove modulazioni, mentre immagini e parole sfumano in un insieme musicale suggestivo. Solo al contatto sensuale con la natura, quando rinuncia ad elaborare teorie di potenza o ad imitare i poeti stranieri D'Annunzio ritrova una vena poetica tutta sua, più intima e coinvolgente; il suo linguaggio evocativo e analogico si stempera in musica dolce e malinconica ed egli ci appare, solo allora, un grande poeta decadente.

Non solo Belle Époque

Spesso siamo portati a pensare ai primi anni del Novecento come all'epoca d'oro della *Belle époque*. Molte immagini d'epoca ci propongono signore elegantissime con ampi cappelli, su carrozze scoperte, feste da ballo nel trionfo del *Liberty*, lo stile floreale: un fenomeno culturale, ma anche e soprattutto fenomeno di moda e costume (in questo caso espressione di un gusto raffinato e gentile) che, con denominazioni diverse: *Art nouveau*, *Modern style* o *Jugendstil*, coinvolge tutta l'Europa, in uno spazio di tempo che arriva fino all'inizio della prima guerra mondiale.

Si tratta di uno stile e di una moda che segnano la ricerca della bellezza e dell'eleganza, la spensieratezza, l'esigenza di un mondo più luminoso e sereno dove, si possa vivere in un clima di modernità e di giovinezza, (treni, piroscafi, le prime biciclette).

Sembrava quasi che tutti sperassero di tornare a fruire di quella gioia di vivere che tanti artisti nella seconda metà dell'800 avevano trascurato dedicandosi all' ostinata rappresentazione del *Vero*, al punto di arrivare a descrivere anche quanto di meschino, di brutto la vita rivelava.

Uno stile, il *Liberty*, che interviene oltre che nella moda, nel campo dell'architettura e dell'arredamento, per aggiungere alla funzionalità del prodotto dell'industria, che attraversava un periodo di grande sviluppo, l'estro decorativo dell'artista rivolto a trasformare una lampada in un fiore o la ringhiera di una scala in un ritmo a spirale.

Siamo nel periodo che coincide, in Italia con il successo mondano e letterario del dannunzianesimo.

Sotto questa apparente *Dolce vita* che si concluderà tragicamente con lo scoppio della prima guerra mondiale nel 1914 si nasconde una realtà molto diversa, che nasce dalla generale crisi della fiducia nella Scienza, nella consapevolezza dell'impossibilità di conoscere la Verità e, di conseguenza, di poterla rappresentare. Una crisi profonda che già si era manifestata alla fine del secolo precedente.

Alcune scoperte, tra cui la psicoanalisi, i principi di una fisica non euclidea, in una parola la scoperta dell'inesistenza di verità assolute uniche e conoscibili, anche nel campo scientifico, avevano distrutto la validità della conoscenza razionale, il che aveva portato un clima di grande disorientamento in cui si collocano anche le tanto allora contestate teorie evoluzionistiche di Darwin.

Ed è in questo clima che si crea spazio all'*Irrazionalismo*, una corrente che si diffonde, in campo artistico, insieme all'esaltazione del *Barbaro* e del *Primitivo*, al disprezzo dei valori tradizionali e anche degli ideali democratici.

Infatti l'affermazione (sostenuta dal filosofo tedesco Nietzsche) dell'uomo come pura volontà di potenza sorretta solo dall' istinto e dalla forza vitale, aveva favorito una affermazione straordinaria dell'Io, di un individualismo sfrenato, che aveva portato fino al concetto dannunziano del *Superuomo* e della sua potenza operativa: affermazione da cui è facile passare al culto della razza, del popolo eletto.

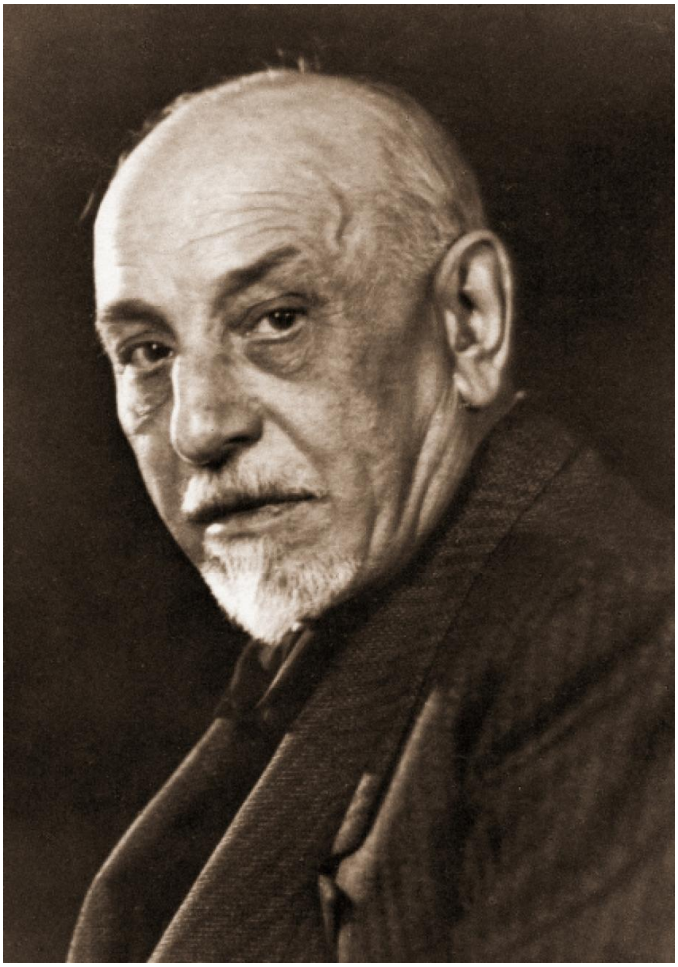
Inoltre la grande espansione industriale della seconda metà del secolo precedente, unita alla logica stessa del capitalismo che accetta, come prima legge quella del profitto, non potevano non far maturare nei vari paesi d'Europa tendenze imperialistiche. I governanti europei tutti, anche quelli italiani rinnegano le genuine istanze liberali, elaborate nel primo Ottocento e le sostituiscono con la volontà di potenza e il diritto del più forte.
In questo contesto si capisce come l'Italia abbia voglia di mettersi alla pari con le grandi nazioni europee per avere colonie sull'altra sponda del Mediterraneo e si dà entusiasticamente il via all'impresa di Libia del 1912, alla conquista di *Tripoli bel suol d'amore*, mentre insoluti restano gravi problemi interni.
Alla crisi dei rapporti internazionali si accompagna, a livello nazionale, un inasprimento dei rapporti sociali che si manifesta nel conflitto di classe e non dimentichiamo che il secolo era iniziato con la drammatica morte di Umberto I per opera di un anarchico.
Se è vero che i primi quindici anni del Novecento sono stati per l'Italia e per l'Europa anni di grande sviluppo economico e industriale, non si può non sottolineare come tale sviluppo abbia escluso una parte della popolazione lasciata nell'abbandono e nell'arretratezza.
E non è un caso se in Italia il fenomeno dell'emigrazione verso le Americhe, tocca, nei primo anni del Novecento il suo vertice , mentre la nostra classe politica si dimostra incapace di trovare un'alternativa al liberalismo ormai in crisi.
Mentre il potere della grande industria tende, infatti, a fare dello Stato lo strumento di conservazione dei suoi privilegi, le classi subalterne si affacciano prepotentemente nella vita politica. Nel 1895 era nato ufficialmente il Partito Socialista Italiano, si diffonde il movimento sindacale e, in seguito al patto Gentiloni del 1912, si avvia la partecipazione dei cattolici al governo.
Tale crisi investe anche il mondo della cultura che tende a rinnovarsi.
La letteratura, ma anche le arti figurative e il mondo della musica che già avevano avvertito drammaticamente la caduta delle certezze ottocentesche, sentono contemporaneamente la necessità non solo di esprimere nuovi stati d'animo, (vedi Pascoli e D'Annunzio) ma anche di trovare nuove forme espressive capaci di esprimere il dramma di una generazione che si trova a vivere in un mondo diverso da quello della generazione precedente.
Ne deriva una forma di inquietudine e di incertezza che erompe in atteggiamenti provocatori di rottura con la tradizione: le cosiddette *Avanguardie* che esprimono, in un' ansia di novità, la voglia di porsi in un atteggiamento di trasgressione di fronte ai modelli di bellezza fino ad allora riconosciuti universali.
Il *Futurismo*, fondato dall'italiano Tommaso Marinetti che pubblica nel 1909, a Parigi, il suo *Manifesto*, è il fenomeno più eclatante della rottura che si era creata con i modelli e le certezze del passato e anche del desiderio di qualcosa di veramente nuovo.
Lo caratterizza il fatto di volere, fin dall'inizio, presentarsi non solo come una corrente letteraria, ma come un movimento globale che investe tutti i campi dell'esperienza umana: dalla letteratura alla moda, dalle arti figurative alla morale , alla politica.
Da D'Annunzio, il *Futurismo* deriva quel tanto di esibizionismo che abbiamo già visto nei gesti eclatanti della vita del poeta vate, come egli amava definirsi, ma anche qualcosa di più e di diverso che accentua, anzi rompe ogni legame con la cultura tradizionale ancora presente nella poesia dannunziana.
Il *Futurismo* non si limita a voler stupire, vuole sconcertare, distruggere in nome del nuovo secolo che si presenta diverso e inquieto. Rinnegare il passato, aprirsi verso il futuro è la grande provocazione lanciata dal movimento che diventerà presto di dimensione europea, arrivando fino alla Russia e al Giappone.
Due sono le grandi intuizioni del *Futurismo* di cui la cultura del nuovo secolo deve tener conto: l'importanza della Macchina e la Velocità e, inoltre, la convinzione che la trasmissione delle idee deve essere affidata ad un impatto immediato, sia visivo che sonoro per raggiungere le masse considerate ormai protagoniste della vita pubblica e politica, da cui la valorizzazione di toni e

colori violenti, di immagini ardite, di slogan ad effetto (slogan che saranno ripresi , poi dal Fascismo.)
I Futuristi non usano mezzi termini e la loro provocazione è totale e assoluta: *distruggiamo i musei, le biblioteche, eliminiamo il chiaro di luna*. Esaltano la guerra e la violenza, la distruzione del quieto vivere borghese, il gusto del pericolo, una nuova morale in un mondo che si presenta nuovo e diverso.
Il *Futurismo* è un movimento polemico di battaglia culturale: un coacervo di idee e di istinti dentro il quale si esprimevano alcune esigenze reali, come il bisogno di essere moderni e di trovare, in un'età trasformata nel suo interno dall' industria e dalle macchine, espressioni letterarie e artistiche adeguate; ma esso fu solo il primo dei nuovi movimenti d'*Avanguardia* a rivoluzionare, specialmente nel campo dell'arte figurativa, il nuovo secolo. Assisteremo all'affermarsi dell'*Espressionismo*, e poi il *Cubismo*, il *Surrealismo*, il *Dadaismo*, tutti movimenti che ebbero diffusione europea.

Alla concezione di un mondo costruito e accettato sulla base della razionalità si sostituisce una visione di esso acquisita soggettivamente, attraverso stimoli e sensazioni irrazionali.
L'elemento comune a tutte queste forme cosiddette *moderne* è, infatti, la consapevolezza dolorosamente conquistata, dai letterati e dagli artisti in genere, della solitudine dell'uomo moderno che una volta scoperta l'impossibilità di cogliere la realtà attraverso una conoscenza razionale condivisa, si sente solo, incapace di stabilire un dialogo con i suoi simili e quindi si limita ad esprimere sé stesso, infischiandosene delle regole, del consenso, della comprensibilità della sua opera.
Sarà sempre Parigi - scrive Massimo Mila - *oltre che delle avanguardie artistiche, il centro della nascita della musica contemporanea. Sulla scia di Debussy, Ravel e Satie e poi ancora di Stravinskij anche la musica cambia e linguaggio e sintassi e si esprime in forme diverse dalla grande tradizione ottocentesca con dissonanze e ricerca di nuove tonalità (la musica dodecafonica) sconvolgendo gli schemi formali della composizione in cui l'armonia classica, intesa come percezione unitaria dei suoni, è superata…*
Tornando all'Italia non bisogna dimenticare che accanto e contemporanei ai Futuristi, sorgono, sotto il denominatore comune di opposizione alla poesia ottocentesca, i Crepuscolari che si limitano ad essere un fenomeno italiano, anzi provinciale.
La definizione di *poesia crepuscolare* risale al critico Borgese che la usò per la prima volta nel settembre 1910 su La Stampa di Torino. Egli avverte che la grande stagione della poesia ottocentesca è finita e che si sta vivendo un momento di trapasso, ai margini del passato e all'inizio di qualcosa di nuovo. E la nuova poesia di Corazzini, Moretti, soprattutto di Gozzano gli appare, appunto, rappresentativa di questa atmosfera di Crepuscolo che è quel momento magico quando il giorno sta morendo o la notte sta per aprirsi al nuovo giorno.
I *Crepuscolari* hanno in comune un senso di disorientamento e di stanchezza, privi delle grandi certezze del passato, si chiudono in sé stessi, usano toni sommessi e un linguaggio diversissimo da quello aulico e sonoro di D'Annunzio, più vicino a quello del Pascoli, ma più dimesso, prosastico e vicino al linguaggio parlato. Nel 1907 Gozzano ringrazia Dio che *invece che farmi Gozzano,/ un po' scimunito, ma greggio*… avrebbe potuto *…farmi gabrieldannunziano che sarebbe stato ben peggio…*

Nasce una poesia che ama i toni smorzati, ma che rappresenta, limitatamente al linguaggio, un forte elemento di novità che tanto peso avrà in seguito, per esempio nella poesia di Montale. La poesia dei Crepuscolari è decisamente antieroica, rifiuta toni alti, guarda ad un mondo che sta scomparendo. I poeti provano rimpianto per come avrebbe potuto essere la loro vita e non è stato, nella consapevolezza di essere incapaci di reagire.
Questi poeti esprimono il disagio in cui rinchiudono la loro vita e la loro malinconia nel descrivere noiosi pomeriggi domenicali passati in provincia, i piccoli interni domestici, le banali vicende quotidiane. Si rifugiano negli affetti semplici della vita piccolo borghese senza slanci, nella tranquilla monotona vita di tutti i giorni, capace però di dare conforto al cuore. Un mondo fatto di *cose buone di pessimo gusto* scriverà, sempre con ironia, Gozzano in La via del rifugio, ma riposante e vagheggiato come un luogo di quiete, di dolcezza e di pace.
Un autore che in un modo tutto suo, originalissimo interpreta lo sfacelo generale che è nato dalla crisi del *Positivismo* è il siciliano Luigi Pirandello.
Mentre in Europa narratori del livello di Kafka e Joyce arrivano ad esprimere l'angoscia esistenziale che attanaglia l'uomo del primo Novecento di fronte alla crisi di tutte le certezze, la sua produzione nasce ancora in margine al *Verismo*.
I suoi modelli sono ancora, naturalmente, Verga e Capuana, l'ambiente prediletto è la provincia, i suoi personaggi sono in genere gente comune e, borghesi, sono i temi dei romanzi e di molte commedie che propongono temi riguardanti infedeltà coniugali, sospetti, bisogno di denaro.
Ma fin dall'inizio egli afferma la sua modernità prendendo le distanze dal *Verismo* per una nota polemica più violenta e per una visione più amara, paradossale della vita che, unita all'ironia spesso corrosiva, rimangono i tratti fondamentali della sua arte.
Più che alla pittura dell'ambiente, che pur continua ad essere presente nelle sue opere, Pirandello è attento all'individuo nei suoi aspetti più profondi, dai quali dipendono sia la percezione che ognuno ha di sé, sia le relazioni che intrattiene con gli altri.
Gli uomini nascono liberi ma, costretti a vivere in una società precostituita, difficilmente riescono ad essere se stessi, anzi si trovano costretti ad assumere comportamenti e atteggiamenti secondo il ruolo e le regole che la società impone di volta in volta, o in luoghi e ambienti diversi; per cui sono costretti a indossare una maschera, assumere cioè una *Forma* (un comportamento) che corrisponde, di volta in volta, a quanto gli altri si aspettano da ciascuno di loro.
È il caso del protagonista del romanzo Il fu Mattia Pascal.
Costretto da una serie di vicende a sposare la figlia del suo disonesto amministratore che ha dissipato tutta l'eredità che gli era stata lasciata dal padre, il protagonista che è considerato in paese uno *sconfitto* (oggi si direbbe uno *sfigato*) deve impiegarsi per un misero stipendio come bibliotecario comunale e vivere scontento, con la moglie, in casa di una insopportabile suocera; in breve la sua vita matrimoniale diventa un disastro.
Decide di ribellarsi al ruolo, all'ambiente gretto e limitato del paese, di sfuggire al ruolo dell'uomo docile e rassegnato, pertanto un giorno parte per Montecarlo, dove prova a tentare la fortuna al gioco e, per puro caso, si trova a vincere una somma considerevole.
Durante il viaggio di ritorno, in treno, accade l'imprevedibile: legge sul giornale la notizia della sua morte. Scopre con immenso stupore di essere stato identificato dalla moglie e dalla suocera nel cadavere di uno sventurato, morto in un incidente nei pressi del paese, ed allora, dopo un momento di smarrimento decide di cogliere l'occasione per fuggire da quell'ambiente frustrante e squallido che lo attende a casa. Va a vivere a Roma, assume un nuovo nome Adriano Meis, s'innamora e pensa di poter iniziare una nuova vita, ma non è possibile. Dovrebbe trovare una nuova maschera, una nuova identità pretesa dalle convenzioni sociali, però non ha un documento che attesti la sua nuova identità, non può denunciare il furto di tutti i suoi denari, non può sposare la figlia della sua padrona di casa di cui si è innamorato ed è costretto a riprendere la vecchia maschera di uomo succube e sconfitto e tornare al paese natio, dove, però, trova una situazione molto diversa da quando l'ha lasciato: sua moglie si è risposata con il suo migliore amico e hanno avuto una figlia.

Non gli rimane che tornare a fare il bibliotecario e si ritira ad una vita condannata ad un senso di estraneità dal mondo, limitandosi ogni tanto ad andare a far visita alla sua tomba e a chi gli chiede chi egli sia, non può che rispondere *Io sono il Fu Mattia Pascal.*
Nella novella La patente, con altrettanta ironia, è narrata invece la storia di un uomo dall'aria triste, cupo, sempre vestito di scuro, che si è fatto involontariamente la nomea di iettatore. Per questo tutto il paese lo evita e, per questo, ha perso il lavoro. Allora decide di servirsi della *maschera*, cioè del *ruolo* che il paese gli ha ingiustamente messo addosso e si reca da un giudice a chiedere che gli sia rilasciata ufficialmente la *patente*, ossia un diploma ufficiale di *iettatore*, per essere autorizzato a servirsene.
In questo modo avrà finalmente un lavoro ben retribuito: chi, in paese vorrà evitare le disgrazie dovrà pagarlo per tenerlo lontano. La *maschera* gli rimane addosso, ma almeno egli ne trarrà un vantaggio.
Il vero dramma dell'uomo, secondo Pirandello è quello di non riuscire mai ad essere veramente se stesso: è Uno, Nessuno e Centomila, come recita il titolo di un suo romanzo. *Uno* perché è una persona singola con caratteristiche proprie, ma è anche *centomila* perchè deve assumere centomila comportamenti diversi, tanti quanti sono le opinioni delle persone che da lui si aspettano quei comportamenti adeguati all'opinione che si sono fatta di lui; *nessuno* perché alla fin fine nessuna di quelle diverse opinioni corrispondono al suo vero essere.
All'origine di questo atteggiamento c'è la consapevolezza del fatto che non esiste una *verità* condivisa e assoluta, ma tante verità quante sono le persone che credono di possederla.



Di conseguenza, non ci può essere una comunicazione che abbia basi oggettive, per cui l'uomo, non potendo comunicare, si ritrova solo in un mondo che non capisce e che non lo capisce.
Già nel V secolo a.C. un filosofo greco, siciliano anche lui, Gorgia da Lentini, aveva sostenuto che *la Verità non esiste e che, quand'anche esistesse, non la si potrebbe conoscere e che, infine, se anche gli uomini la conoscessero, non saprebbero esprimerla.*
L'incomunicabilità, quindi, un tema già trattato, in Europa, da Kafka che sarà tipico di tutto il Novecento, appare già in Pirandello in tutta la sua drammaticità, espresso con lucida e disperata ironia, con un tragico umorismo che permette all'autore siciliano di guardare con distacco, ma anche con grande solidarietà i comportamenti umani.
L'incomunicabilità produce, infatti solitudine e un sentimento di estraneità alla vita, che crea, a sua volta, sofferenza.
Nella commedia Così è, se vi pare all'aprirsi del sipario sembra di trovarci ancora di fronte ad uno schema tipico del teatro verista ottocentesco. In un salotto *buono* i notabili di un paese siciliano, discutono animatamente, ciascuno convinto di aver assolutamente ragione, sullo strano *menage* a tre, formato da un marito, il signor Ponza, sua moglie e la suocera, signora Frola, giunti da poco in paese da una città distrutta dal terremoto.

Il signor Ponza, pur essendo molto gentile con la suocera, non le permette di vivere e nemmeno di vedere la figlia, cioè sua moglie che tiene apparentemente segregata in casa. Per risolvere la curiosità che tale sistemazione suscita, i *pettegoli* del paese invitano separatamente sia il signor Ponza sia la signora Frola per farsi spiegare il perché di questa apparentemente assurda situazione, ma ottengono da loro due verità assolutamente contrastanti.
Ad aggravare al situazione gli stessi protagonisti della controversia si scambiano accuse di pazzia e di compianto per la triste situazione dell'altro.
Il signor Ponza, infatti, afferma con convinzione che la sua prima moglie, figlia della signora Frola, è deceduta durante il terremoto di Messina e che la madre, impazzita per il dolore, crede di vedere nella donna che ha sposato in seconde nozze, la figlia guarita da una terribile malattia. Dice che è costretto a tenere le due donne separate perché la povera donna non subisca un trauma violento scoprendo la verità.
La signora Frola invece dichiara che è il genero ad essere matto da legare e che quando sua figlia, cioè la prima e unica moglie del signor Ponza, ritornò dalla casa di cura, dove era stata ricoverata per un certo tempo, il marito, impazzito dal dolore perché la credeva ormai morta, non la riconobbe, ma si innamorò di lei come se fosse un'altra donna e la considerò sua seconda moglie. Ed è per questo che, ora, la suocera, in accordo con la figlia, si tiene prudentemente distante, per non turbare la mente malata del genero.
Queste le due versioni: difficile stabilire chi abbia detto la verità, perché tutti i documenti relativi alla moglie del signor Ponza sono andati distrutti dal terremoto.
A chi credere? Il dibattito e i dubbi continuano nel salotto della piccola città, senza arrivare ad una soluzione, quando arriva sulla scena, vestita di nero e con il volto coperto da un velo, una donna che afferma di fronte ai notabili del paese che finalmente sperano di conoscere la Verità, di essere per il marito la seconda moglie, per la signora Frola la figlia e quando essi insistono nel chiedere chi però essa sia per se stessa la donna velata risponde: "Io sono colei che si crede che io sia" e conclude: "Così è, se vi pare". E cala il sipario.
La scoperta dell'impossibilità di cogliere il reale, il vuoto che nasce dalla conseguente solitudine è la situazione centrale dei drammi pirandelliani, ma va aggiunto che la scelta della formula teatrale non è casuale: il teatro è, per Pirandello, il simbolo della vita, è una scena irreale dove l'uomo-attore recita, di volta in volta, centomila parti.
Quando mise in scena Sei personaggi in cerca di autore, il pubblico, che non sempre era preparato ad andare a teatro per affrontare problematiche così complesse e un umorismo così corrosivo, che tanto meno aveva voglia di impegnarsi in un gioco intellettuale: assistere cioè al teatro nel teatro, proprio nel luogo ove era solito ritrovarsi per divertirsi, ebbe reazioni violente e abbandonò spesso la sala.
Immaginate lo sconcerto degli spettatori, abituati all' alzarsi del sipario, nel silenzio della sala mentre si abbassavano le luci, ad assistere alla caduta a quella che avevano definito la *quarta parete*, i quali, entrando in teatro trovavano il sipario già alzato e gli attori, tra falegnami e macchinisti che si apprestavano a provare la commedia da recitare.
Così inizia, infatti, il primo atto del dramma Sei personaggi in cerca d'autore, l'opera in cui Pirandello raggiunge effetti stupefacenti e in cui le sue idee sono più esplicitamente dichiarate.
Quando sul palcoscenico le prove con gli attori stanno per cominciare, si presentano sul palco sei personaggi, che chiedono al capocomico, cioè al regista, di poter recitare loro, il loro dramma, quello per cui l'autore li ha creati.
Il difficile da comprendere per gli spettatori, e per noi lettori del testo teatrale, è che questi personaggi non sono né attori, né persone vere, ma autentici personaggi, cioè il prodotto creato dalla fantasia di un drammaturgo che li ha pensati, ma poi non ha scritto il copione della commedia di cui loro avrebbero dovuto essere i protagonisti. Pertanto essi hanno una storia , ma non hanno mai avuto la possibilità di rappresentarla.
Sempre nella finzione teatrale il capocomico si mostra affascinato dalla storia che essi propongono, ma quando gli attori, quelli veri che appartengono alla compagnia scelta dal regista,

incominciano ciascuno a recitare la parte loro assegnata, essi (i personaggi) non si riconoscono nella loro recitazione.
Affermano che solo loro in quanto personaggi possono rappresentare, o meglio vivere, il loro dramma, che solo loro possono rappresentarlo sul palcoscenico perchè si tratta di una realtà fissata dal loro creatore che si ripete nell'eternità dell'Arte, mentre gli attori, interpretandola, non farebbero altro che falsarla.
E su questo tema, cioè se sono più veri e convincenti i personaggi o gli attori che li interpretano si dipana la commedia.
Pensate alla confusione che si creava tra gli spettatori. Pirandello arriva paradossalmente a sostenere che un personaggio è più vero, più reale di un uomo, in quanto è stato pensato con un'unica identità, per un unico ruolo che rimane fisso nei secoli (Don Abbondio, sarà sempre Don Abbondio), a maggior ragione, più vero dell'attore che dovrebbe impersonarlo perchè continuamente cambia, privo come è di una vera identità e con tale teoria Pirandello affronta il discorso sull'apparenza mutevole dell'uomo e sulla sua tragica e inconoscibile verità.
Non sempre compreso, spesso contestato dai suoi contemporanei, per il suo atteggiamento critico nei confronti delle concezioni teatrali tradizionali, oggi Pirandello è ancora uno degli autori teatrali più rappresentati e non solo in Italia.
La lucidità del suo pensiero che coglie in profondità la crisi dell'uomo moderno, insieme ad un forte senso del teatro che gli permette di creare effetti di forte tensione drammatica, fanno di lui uno dei più grandi nomi del teatro europeo del primo Novecento.

La donna tra realtà immaginazione

Il passaggio dal Romanticismo al Verismo, avvenuto nella seconda metà dell'Ottocento, che corrisponde al passaggio da una civiltà contadina ad una civiltà cittadina e industriale, vede mutato il ruolo della donna nella società e tale trasformazione trova un riscontro nel mondo della letteratura, del teatro e dell'arte.
La donna romantica era una donna assolutamente idealizzata.
Mai, infatti, come nel periodo romantico, cioè fino agli anni sessanta dell'Ottocento, si è parlato tanto di amore: i romanzi, come le opere liriche o teatrali in genere, hanno continuato a proporre, inserite in tematiche storiche, vicende amorose che non avevano assolutamente alcun riscontro nella realtà, offrendo modelli di donne totalmente immaginari, destinati a far sognare un'estasi amorosa divina e travolgente, da raggiungere anche a prezzo della vita.
Le donne erano rappresentate come creature fragili, tenere, appassionate, pronte a vivere l'amore fino all'estremo sacrificio di sé, fino alla morte.
Il superamento dell'Idealismo romantico insieme all'esigenza di una maggiore attenzione al *Vero*, a sua volta legato ai processi di trasformazione sociale ed economica dei paesi europei, influisce non poco nella rappresentazione della figura femminile e, di conseguenza, l'attenzione della letteratura e dell'arte si sposta su altri esempi di donne sicuramente meno idealizzate in chiave *romantica*, più rispettosi del vero, ma sempre con il rischio, da parte dei letterati o degli artisti, di cadere in stereotipi abbastanza lontani dalla realtà, una realtà in piena evoluzione in cui si assiste, invece, all'ingresso della donna nel mondo del lavoro.
Non intendo parlare della donna che lavora in casa, il cui lavoro è stato accettato e preteso e contemporaneamente misconosciuto da sempre. Sto parlando della donna che decide di lavorare in cambio di un salario o è costretta a farlo, per sopravvivere.
Tale tipo di donna esisteva naturalmente già prima della rivoluzione industriale, quando si guadagnava da vivere come filatrice, ricamatrice o merlettaia, bambinaia o domestica, ma con il sorgere della civiltà industriale essa diventa oggetto di attenzione e riflessione sul suo ruolo: s'incomincia a discutere della legalità della sua attività di salariata perché l'operaia, lascia presupporre un lavoro fuori casa, simile a quello degli uomini, a cui poteva anche arrivare a sottrarre posti di lavoro, addirittura mettendo a rischio la propria moralità.

Problema quest'ultimo che si aggiungeva ad una serie di discussioni legate alla produttività del lavoro femminile non sempre ritenuto compatibile con il ruolo di madre, di creatura debole, non molto intelligente, un po' ingenua, il che comportava come necessaria conseguenza una sua differenzazione salariale rispetto al lavoro degli uomini.
Questa convinzione che costringe le donne ad adattarsi a certi lavori e non ad altri, le vede collocate sempre in fondo a qualunque gerarchia occupazionale che fissava i salari spesso al

limite della sopravvivenza. Ne derivava allora una sorta di logica perversa secondo cui i bassi salari, riservati alle donne, venivano presi come prova del fatto che esse erano meno produttive degli uomini.
Perfino in situazioni in cui la meccanizzazione comincia a portare prove della loro effettiva e controllabile produttività, a parità di ruolo, i salari delle donne continuano ad essere sempre inferiori a quelli degli uomini anche se, specie nelle aziende manifatturiere, i lavori più qualificati per abilità, precisione e rapidità erano svolti proprio dal personale femminile.
Le operaie mostravano generalmente un certo attaccamento al proprio lavoro in special modo se si trattava di un prodotto tessile, scarpe, o di capi di abbigliamento. Questo tipo di occupazione dava loro un senso di competenza e di orgoglio e, nonostante l'impossibilità di far carriera in fabbrica, una nuova immagine femminile si va delineando nel mondo operaio. Quella di una donna più sicura di sé, emancipata, disinvolta, dotata di intraprendenza, più libera nei suoi comportamenti, capace di autodifesa nei rapporti sociali.
La prospettiva o la necessità del salario spinge solo parte delle operaie a continuare il lavoro anche dopo il matrimonio che resta comunque il punto di arrivo, un ideale di rispettabilità della classe lavoratrice, dal momento che, in genere, ci si aspettava che le ragazze lavorassero e contribuissero alle spese famigliari, ma solo fino alle fatidiche nozze.
Il loro status di operaie era tollerato, in genere, come una necessità di breve durata: non ancora proprio una scelta personale o una forma di conquista della propria indipendenza, ma solo come un dovere verso la famiglia.
L'accettazione del lavoro femminile come espressione di autonomia dalla famiglia d'origine avverrà solo in un secondo tempo, quando miglioreranno le condizioni di lavoro e alcune fabbriche diventano, motivo di orgoglio per una città e l'emblema della sua modernità.
È allora che le operaie, piano, piano, con grande fatica incominciano a capovolgere il luogo comune della donna abbruttita dalla fatica e privata, di conseguenza, della sua femminilità. Per alcune di esse, le più fortunate, il lavoro in fabbrica diventa una affermazione di libertà e anche (ma non necessariamente) il punto di partenza per salire, con un buon matrimonio (che era pur sempre l'unica e definitiva promozione nella vita privata), di un gradino la scala sociale.
Da quel momento, tuttavia erano molto spesso costrette per ragioni di decoro piccolo borghese ad abbandonare la fabbrica.
Questo avviene perché la donna che lavora continua, comunque ad essere guardata con un certo sospetto dal mondo maschile, distrugge, a livello inconscio, riferimenti rassicuranti e rafforza nei benpensanti un senso di malcelata angoscia di fronte agli sviluppi *troppo veloci e pericolosi* della società moderna. Creare un senso di perdita di potere da parte dell'uomo, mette in crisi un modello di femminilità imposto, fino ad allora, da una cultura tutta maschile.
Tutto ciò ha grandi ripercussioni sul piano dell'immaginario che incomincia a proporre, nella letteratura e nell'arte, nuove figure femminili, se non sempre e comunque pericolose**,** almeno trasgressive e inquiete**.**
Nella letteratura, a partire da metà dell'Ottocento, alla concezione della *donna angelo* cantata da Dante, della donna pia e devota, come la Lucia manzoniana, della donna sottomessa, fragile e casta, che arriva a morire per amore, si sovrappone quella di una donna più sicura di sé, talvolta anche aggressiva, spesso molto discutibile per la sua moralità.
Molto delicata e gentile è ancora la Mimì nella Bohème di Puccini composta nel 1897 che *pur già vive sola, soletta in una soffitta, ma non va sempre a messa* e frequenta, sia pure a Carnevale, locali pubblici in compagnia di *amici* non proprio per bene, secondo la morale borghese. Ma il suo destino è segnato dalla tisi.
Già però nel 1875 era arrivata al successo una donna spregiudicata e sensuale come la Carmen di Bizet.
Il cambiamento della donna, nell'immaginario collettivo, passa spesso anche attraverso la sfera sessuale.

Una prostituta, Nanà, diventa addirittura protagonista dell'omonimo romanzo di Zola nel 1880, mentre Teresa Raquin, sempre di Zola, è una giovane donna desiderosa di libertà che, da pura e innocente che era, per amore diventa peccatrice e assassina.

È doveroso ricordare, a questo punto che l'adesione totale di Zola ai dettami del rispetto del Vero, porta lo scrittore francese, mosso anche dalle sue convinzioni politiche ispirate al socialismo, a descrivere queste nuove figure di donne con molta partecipazione e attenzione alle loro condizioni sociali.

Mentre i nostri scrittori veristi, chiusi nel loro provincialismo, raggiungono, anche in questo settore risultati modesti, si distingue per intensità e vigore il personaggio della Lupa, protagonista della omonima novella del Verga che è pur sempre uno scrittore legato ad un ambiente contadino e conservatore.

La Lupa verghiana appartiene a quella schiera di donne, nuove per la letteratura, che attraggono, ma nello stesso tempo fanno paura, distruggono certezze di una società immobile da secoli e chiusa nei suoi pregiudizi.

La Lupa è descritta con molto realismo, non bella, ma passionale e capace di inquietare la popolazione di un villaggio: *Era alta. Magra, aveva soltanto un seno fermo e vigoroso da bruna, e pure non era più giovane, era pallida come se avesse sempre addosso la malaria e su quel pallore due occhi così e labbra fresche e rosse che vi mangiavano. Al villaggio la chiamavano Lupa perché non era sazia giammai, di nulla. Le donne si facevano il segno di Croce quando la vedevano passare, sola come una cagnaccia con quell'andare randagio e sospettoso della Lupa affamata.* Sono vari i tipi di donne pericolose, destabilizzanti che incominciano ad apparire nell'immaginario della letteratura e dell'arte di questo fine secolo: Fosca, la donna brutta, malata, ma inquietante e sensuale, del romanzo omonimo dello scapigliato Iginio Ugo Tarchetti, è forse il primo esempio di quella *Femme fatale* che diventerà oggetto d'attenzione di pittori e letterati quando, in Europa, sarà in pieno svolgimento il movimento del *Decadentismo***.**

Femme fatale o *Vamp***,** come saranno chiamate le dive del primo cinema muto: da vampiro la "nuova"donna che , forte del suo potere di seduzione, arriva a distruggere gli uomini.

Fosca è simile, sia pure per motivi e in situazioni diverse, alla Lulù del tedesco Wedekind, alla Salomè di Oscar Wilde, alle eroine dei romanzi dannunziani. Una donna dominatrice, lussuriosa e perversa che appare nella narrativa, nel teatro e nella pittura di fine Ottocento e primo Novecento.

La donna fatale per eccellenza è comunque Salomè, figura biblica, abilmente rielaborata da artisti del calibro del pittore francese Moreau e dall'incisore inglese Beardsley.

Salomè figlia di Erodiade, l'amante del re Erode, viene spinta dalla madre a danzare per il re in modo da sedurlo ed ottenere in cambio la testa di Giovanni, detto il Battista, che Erode teneva prigioniero. Mentre la Salomè del Vangelo è una figura marginale, solo uno strumento della vendetta materna che non ha potuto avere l'amore del Battista, la nuova Salomè di Moreau, nel dipinto L'apparizione, è invece una donna voluttuosa che esige con la danza la testa del

prigioniero solo per soddisfare la sua personale perversione, in grado di piegare Erode al suo volere utilizzando la propria sensualità.
Altrettanto significativa è la Salomè dell'omonimo dramma di Oscar Wilde a cui si ispirano le incisioni di Beardsley che ci mostra, con le sue linee curve, una voluttuosa Salomè al culmine della sua perversione mentre nelle mani regge la testa di Giovanni Battista ancora sanguinante, quasi per baciarlo.

Anche Klimt sarà attratto da una figura biblica, quella di Giuditta, la donna ebrea, che usa la sua bellezza per uccidere il crudele Oloferne e salvare così il suo popolo. La Giuditta di Klimt esprime però nel gesto un incredibile erotismo, erotismo che è comunque legato alla morte, richiamata dalla testa di Oloferne che ha tra le mani.
Simili eroine popolano i romanzi dannunziani soprattutto quelli della Trilogia della rosa: Il piacere, L'innocente, Il trionfo della morte in cui le vicende delle protagoniste, donne affascinanti e fatali saranno descritte in ambienti lussuosi, avvolte in abiti raffinati e preziosi, ornate da gioielli, destinate a sconvolgere con la loro passionalità i loro amanti.
Nonostante questi esempi di *Femmes fatales*, che appartengono al mondo della letteratura e dell'arte, creature, bellissime eccezionali, eccentriche e perfide seduttrici, la situazione della donna nella vita quotidiana è molto, molto diversa.
Sembra proprio che anche per le donne che vivevano nel clima frivolo e galante degli anni della cosiddetta *Belle époque*, la situazione stia, sia pur leggermente cambiando. In Italia siamo ancora molto distanti dal movimento delle suffragette inglesi e dalle loro battaglie per ottenere, con il voto, la parità dei diritti.
Non esistono scrittrici o intellettuali donne del livello di Virginia Wolf, tuttavia qualcosa si muove anche se, per la donna, il matrimonio, anzi un buon matrimonio continui ad essere l'investimento più sicuro.
E questo accadeva in tutti gli ambienti da quelli aristocratici o alto borghesi, fino agli strati più umili della popolazione in cui il ruolo della donna non sposata, quella che nell'Ottocento era ormai definita con il termine spregiativo di *Zitella*, continuava ad essere vissuto male.
Diversa era stata la loro situazione quando le donne vivevano in campagna.
Finché facevano parte di una famiglia patriarcale, il loro ruolo di nubile o sposata non era marcatamente differenziato. È con il passaggio dalla vita in campagna alla vita di città, dopo aver lasciato la famiglia in cui le sorelle, le zie erano da sempre intergrate nella vita e nella produzione famigliare, che per le donne sole ad affrontare la città non c'è spazio: se non finiscono per prostituirsi o non riescono a sopravvivere con un salario di operaia, trovano la sola possibilità di riacquistare un ruolo dignitoso con il finire come domestiche in casa d'altri.
Non è stato il XIX secolo ad inventare la servitù, ma se fino ad allora era riservata agli aristocratici, ora è diventato un segno della distinzione.

A Londra, forse la prima città in cui si è sviluppata l'era industriale, nel 1870, molte, anzi, un terzo delle donne fra i 14 e i 24 anni sono domestiche; di queste il 98% sono nubili e una nuova gerarchia appare all'interno del personale domestico. Ne abbiamo una veritiera testimonianza nei romanzi di Emily Bronte o in quelli di Jane Austen: al disopra delle cameriere si trovano le istitutrici e le governanti, spesso reclutate in famiglie piccolo borghesi, ridotte in povertà, che pur mantenendo lo *status* della classe da cui provengono, sono spinte molto in basso nella scala sociale. Nutrite ospitate, pagate poco, quando si ammalano o diventano vecchie rimangono senza impiego in grande difficoltà.
E'infatti soprattutto dalla narrativa inglese che ricaviamo un quadro sufficientemente realistico della situazione femminile nella società industrializzata.
Dopo che Florence Nightingale le aveva portate negli ospedali da campo, a curare i feriti durante la guerra di Crimea, molte donne, anche qualcuna di famiglia piccolo borghese, diventano infermiere mettendo, però spesso, con questa scelta, ancora una volta, in discussione la loro moralità.
Il grande salto di qualità per l'emancipazione femminile, in Italia come all'estero, avviene quando alle donne viene aperta la possibilità di studiare e di cercarsi un lavoro non per pura necessità, ma per dare risposte alle loro capacità e alle loro tendenze, e quando riescono a superare i pregiudizi della famiglia che continuava a vedere solo nel matrimonio la conveniente sistemazione delle loro figlie.
E sono le donne di estrazione borghese quelle che devono lottare contro i maggiori ostacoli, se aspirano ad un lavoro al di fuori delle mura domestiche.
Soprattutto in Italia, di fronte alla possibilità di dedicarsi all'insegnamento, che appare propedeutico ad un futuro ruolo di mamma, incominciano a trovare qualche apertura alle loro esigenze. Ciò si realizza con lo sviluppo dell'istruzione pubblica obbligatoria che richiede molti nuovi insegnanti.
In Italia, quella dell'insegnante-donna è una figura che assume un suo specifico ruolo nella società nell'ultimo ventennio dell'Ottocento, e precisamente dopo il 1876, quando la Legge Coppino istituisce la scuola elementare obbligatoria.
È una delle grandi conquiste della sinistra al potere, e non è un caso che le prime insegnanti siano state donne molto coraggiose che, diplomandosi per fare le maestre hanno dimostrato di credere in altri valori che vanno oltre quello dell' immagine trionfante della moglie-madre, perché, al di là dei forti pregiudizi famigliari, frequenti erano le derisioni, le difficoltà concrete la diffidenza che incontravano nell'ambiente scolastico, dove fino ad allora l'insegnamento era prettamente in mano a uomini.
Tutti noi ricordiamo lo splendido, gentile personaggio del Cuore di De Amicis, la maestrina dalla penna rossa sul cappello, quasi a dare un tocco di grazia e di eleganza ad un personaggio da molti ritenuto *deviante* dall'ideale femminile del tempo.
Ma se la maestrina deamicisiana è solo una figurina di contorno nel Cuore, nello spazio di poco più di un decennio appariranno, in Italia, tre romanzi che hanno come protagoniste tre donne che hanno studiato e scelto una professione legata alla loro esigenza di affermazione e soprattutto ai loro interessi culturali, alle loro scelte di vita con tutte le difficoltà che tali scelte comportavano.
Il primo, in ordine di tempo è un'opera del 1892, ritenuta minore, sempre di De Amicis, diventato famoso soprattutto e solo per il Cuore, dal titolo Amore e ginnastica, la cui protagonista fa della ginnastica, allora materia nuova per il mondo femminile, la sua professione. *Quella maneggia i pesi come un uomo e ha il più bel braccio di donna, a vederlo nudo, che si possa vedere sotto il sole* – dice, della maestra Pedani, il corpulento maestro Fassi al timido rag. Celzani, segretario di condominio in un palazzo liberty di Via San Francesco a Torino, che la giovane maestra condivide con una collega.

Lei, la maestra che crede nell'importanza del corpo, descritta come una *florida ventisettenne, larga di spalle e stretta di cintura*, niente affatto incline ai sentimentalismi, respinge, ma solo all'inizio, la dichiarazione d'amore che le arriva per lettera del malinconico segretario trentenne, dai modi di un signore attempato *che di anni ne dimostra almeno cinquanta*, patriota e liberale, ma ex seminarista, che conserva di quella esperienza movenze e gesti, tanto da essere chiamato da tutto il condominio: don Celzani. Intorno a loro si muovono gli altri condomini: la movimentata famiglia dell'ing. Ginoni, la gelosa maestra Gibelli, il vecchio preside Pedalocchi. Non si trova, in questo originale, ironico e gustoso romanzo, troppo poco conosciuto, l'atmosfera del libro Cuore, ma molta ironia e fisicità.

È un romanzo dove si consumano, con molta leggerezza, amori segreti, piccole invidie, modesti successi e piccoli drammi borghesi. I personaggi sono ben descritti psicologicamente, ma la vera novità è la centralità della figura della donna che si realizza in una professione che suscita non poche perplessità e del suo rapporto con la ginnastica, che incomincia a diffondersi a livello scolastico dopo l'entrata in vigore della prima legge sull'insegnamento dell'Educazione fisica nelle scuole, voluta dal ministro De Sanctis.

Ancora un'insegnante, una maestra elementare, è protagonista di un romanzo giovanile di Pirandello, L'esclusa**,** scritto nel 1893, ma pubblicato solo nel 1908.

Siamo in Sicilia, negli ultimi anni del secolo, in una cittadina di provincia.

Marta Ajala, sorpresa dal marito mentre legge una lettera di un giovane avvocato, amico di famiglia, con cui aveva un semplice rapporto di amicizia, ingiustamente accusata di tradimento dal marito Rocco Pentagora, viene cacciata di casa e ripudiata, *esclusa* dalla società. Rientrata nella sua famiglia d'origine si trova a dover affrontare una serie di difficoltà dovute prima al fallimento e poi alla morte del padre. Rimasta sola con la madre a carico, cerca lavoro, vince un concorso da maestra che le viene negato per la sua presupposta riprovevole condotta e, solo per intervento di colui che si credeva fosse stato il suo amante, ormai diventato senatore, ottiene un posto in una scuola privata di Palermo.

A questo punto, forse per bisogno di affetto, Marta Ayala accetta quella relazione che aveva sempre rifiutato, e rimane incinta, ma il giovane senatore che teme di perdere la reputazione e la carriera politica, le dichiara di non sentirsi preparato per un matrimonio. Nuovamente sola, chiamata al capezzale dell'ex suocera in fin di vita, Marta rincontra il primo marito che le dichiara di non aver mai cessato di amarla e la convince a ritornare a vivere con lui, nonostante lei gli confessi ciò che ora è *veramente* accaduto. A Pirandello, con corrosiva ironia interessa mettere a nudo il come una persona possa essere esclusa dalla società quando è innocente e viene riaccettata solo quando, secondo gli stessi schemi, è colpevole. Interessante per noi è il comportamento della donna, che in mezzo alla meschinità di una società maschilista riesce a sopravvivere solo grazie al suo lavoro.

Il terzo romanzo, questa volta opera di una scrittrice, Sibilla Aleramo, racconta di una donna, che decide con molto dolore di abbandonare marito e figlio per fuggire da una situazione infelice e dedicarsi ad un'attività allora molto inconsueta per il mondo femminile, cioè il giornalismo.

Siamo nel 1906, Una donna, il romanzo autobiografico della Aleramo, allora molto osteggiato dalla critica, raggiunse un insperato successo negli anni '70 del Novecento, molto amato dalle femministe. La *donna* dell'Aleramo è una figura molto complessa; è la storia di una giovane

violentata da un compagno d'ufficio, che si dichiara subito pronto a sposarla per far carriera nell'industria che il padre di lei aveva impiantato nell'Italia centrale. Costretta al matrimonio, accettato senza gioia con un uomo molto lontano dai suoi interessi e dalla sua sensibilità, la sua vita non cambia molto neppure dopo la nascita del figlio che lei adora, ma che sa di dover abbandonare se vuole ottenere la separazione dal marito. Ha davanti a sé l'immagine della madre ricoverata in una clinica, quasi impazzita per i continui tradimenti del marito e le continue delusioni della vita. Spera che le cose cambino quando, con il coniuge, si trasferisce a Roma ma è là che matura l'esigenza di provare a vivere con il suo lavoro, sempre con il pensiero rivolto al fallimento della madre che ha sacrificato inutilmente la sua esistenza infelice ai figli e ad un marito padrone.
Incontra un altro uomo, ma il suo pensiero è sempre quello di ristabilire un rapporto con il figlio, al quale è dedicato il libro, con la speranza che, una volta cresciuto, possa comprendere la dolorosa decisione che l'ha portata a rinunciare a lui.
Finalmente troviamo in questi romanzi donne vere, lontane anni luce dalle protagoniste dei molti romanzi che andavano di moda allora e continuarono ad aver successo per buona parte del Novecento, specie nel ventennio fascista. Si tratta di opere di scrittori minori che vanno da Guido da Verona a Liala e che, come quelli della francese Delly, invece di affrontare i problemi della realtà, continuavano a far sognare sia le giovani donne che le mature casalinghe. Che è quello che il *Regime* voleva, insieme alla esaltazione della donna, madre prolifica di figli destinati a *credere, obbedire e combattere,* mentre nel resto d'Europa autrici come Virginia Woolf, Simone de Beauvoir o Edith Warton ci proponevano romanzi di alto valore letterario, molto attenti alla problematica femminile nel secolo nuovo che stava avanzando.

Indice

- Inquietudini di fine secolo….…….1

- Decadentismo uguale a decadenza?.....…….8

- Non solo Belle époque…….……. …….…..14

- La donna tra realtà e immaginazione...……...…21

Le opinioni espresse negli articoli impegnano unicamente la responsabilità dell’autrice.

In copertina*: G. Pellizza da Volpedo,* Il Quarto Stato
Finito di stampare in proprio nel mese di gennaio 2014