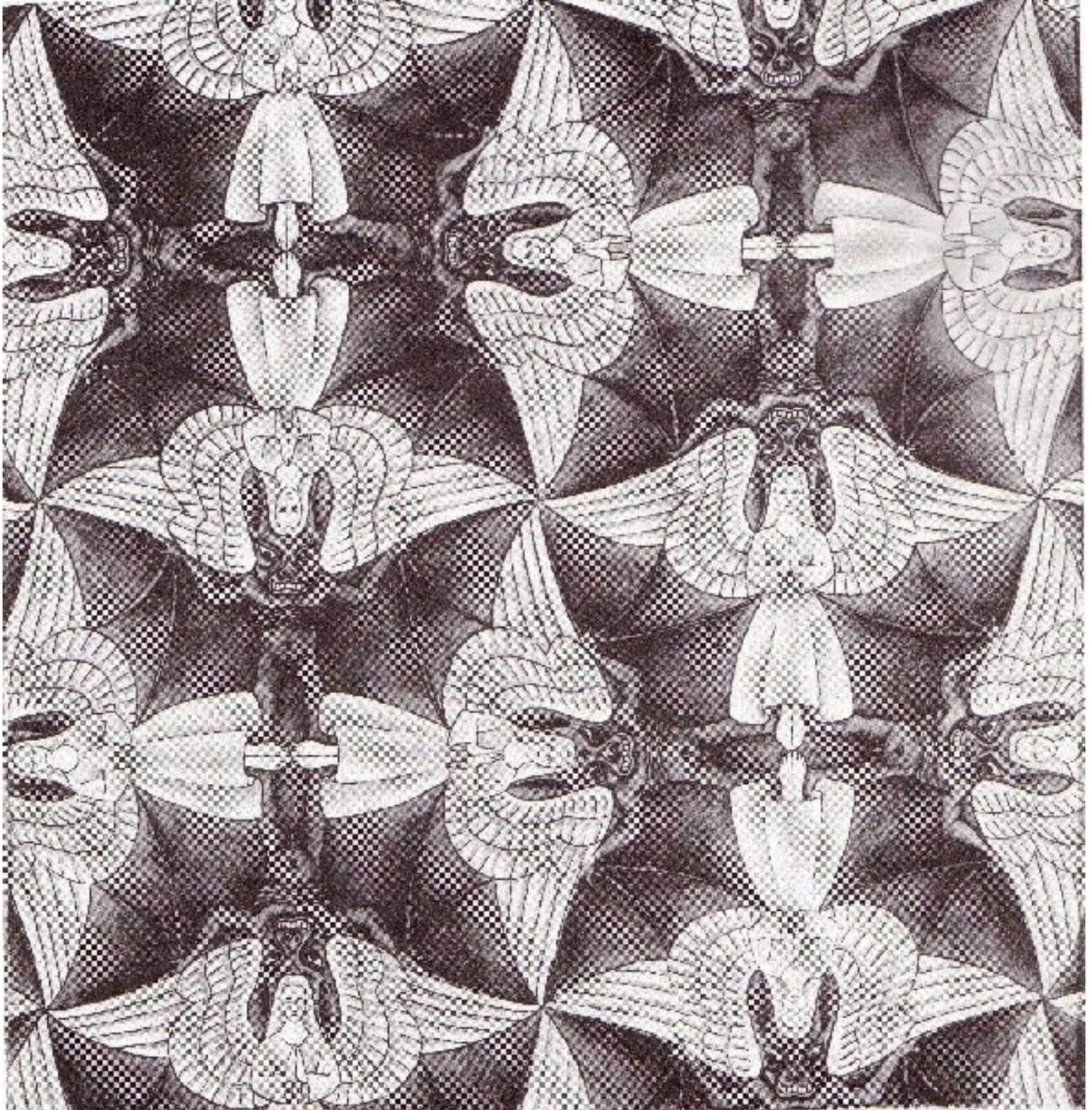


L'occhialuto uomo



Eugenio Montale

nasce a Genova il 12 ottobre 1896 e muore a Milano il 12 settembre 1981.
 1925 pubblica presso Gobetti "Ossi di seppia", il suo primo libro poetico.
 1939 va a vivere con Drusilla Tanzi. Pubblica da Einaudi il secondo libro di poesie "Le occasioni".
 1956 pubblica presso l'editore veneto Neri Pozza il terzo libro poetico, "La bufera ed altro".
 1962 sposa Drusilla Tanzi (Mosca) che muore l'anno successivo.
 1966 pubblica "Xenia", le poesie per la moglie, poi comprese in "Satura".
 1971 esce "Satura", quarto libro poetico.
 1973 esce "Diario del '71 e del '72".
 1977 esce "Quaderno di quattro anni".



Ho sceso, dandoti il braccio, almeno un milione di scale

Ho sceso, dandoti il braccio, almeno un milione di scale
 e ora che non ci sei è il vuoto ad ogni gradino.
 Anche così è stato breve il nostro lungo viaggio.

Il mio dura tuttora, né più mi occorrono
 5 le coincidenze, le prenotazioni,
 le trappole, gli scorni di chi crede
 che la realtà sia quella che si vede.

Ho sceso milioni di scale dandoti il braccio
 non già perché con quattr'occhi forse si vede di più.
 10 Con te le ho scese perché sapevo che di noi due
 le sole vere pupille, sebbene tanto offuscate,
 erano le tue.

La donna (la moglie), con la quale il poeta ha diviso infinite piccole e grandi vicissitudini della vita, non è più al fianco del suo uomo ad aiutarlo e confortarlo. Perciò il poeta confessa il suo sgomento di fronte al viaggio della propria vita, che continua ormai senza guida, e ammette l'importanza che questa donna ha avuto per lui.

La lirica è un muto dialogo, con cui il poeta tenta di colmare il vuoto che la morte della moglie (avvenuta nel 1963) ha aperto nella sua vita. Così, sul filo di un parlare piano e sommesso, si snodano momenti di vita, piccole confessioni, tenerezze, attraverso cui Montale riconferma il proprio giudizio su uomini e fatti.

Dal punto di vista stilistico-espressivo, la lirica si avvale di un linguaggio usuale e quotidiano, che è funzionale al tema domestico e privato, e contribuisce al tono dimesso e malinconico dell'insieme.



Analizziamo ora, in dettaglio, la lirica.

vv. 1-2 "Ho sceso... gradino": l'assenza della donna, resa definitiva dalla morte, ha privato il poeta di quella comunanza di consuetudini e di quel mutuo scambio di aiuto che ha caratterizzato la loro vita, gettandolo nello sconforto di una sensazione di vuoto. L'immagine dello "scendere le scale", oltre che nel suo senso proprio (in tal caso abbiamo un'iperbole), va intesa ovviamente come metafora di un fatale, progressivo avvicinarsi alla vecchiaia e alla morte (che del resto costituisce l'esito della vita: per cui la metafora assume un valore duplice). Adesso, senza la fedele compagna, ad ogni piccolo passo ("gradino") il poeta si sente sprofondare nel vuoto.

v. 3 "Anche... viaggio": la vita vissuta insieme è stata lunga solo apparentemente. L'immagine delle "scale", con cui il poeta alludeva nel v. 1 alla vita, viene sostituita dalla metafora fondamentale del "viaggio" (si ricordi il dantesco "cammin di nostra vita"). L'ossimoro costituito dai due aggettivi, "breve... lungo", evidenzia la sensazione di sconforto e rimpianto in cui versa il poeta.

vv. 4-7 "Il mio... si vede": In questi versi occorre porre grande attenzione al verbo "occorrono". Posto in posizione di risalto alla fine del verso e staccato dai suoi soggetti (è un enjambement), assume significati diversi: infatti, riferito a "coincidenze" e "prenotazioni" significa "mi servono, mi sono necessarie"; riferito invece a "trappole" e "scorni" (delusioni), ha il significato di "mi capitano".

vv. 8-9 "Ho sceso... di più": la ripresa, all'inizio della seconda parte, del v. 1, con leggera variazione strutturale, sottolinea l'amarezza del poeta. A legare le due parti della lirica contribuisce la ripresa dell'inizio (anafora).

v. 10 "Con te": la posizione prolettica (anticipata) del sintagma "Con te" conferisce alla donna il ruolo protagonista che, nelle intenzioni del poeta, le compete.

vv. 11-12 "le sole... tue": centro lirico della seconda parte della poesia, gli occhi della donna (le "pupille" dice Montale, con una sineddoche; "offuscate", cioè indebolite dalla miopia) simboleggiano la capacità di penetrare il vero senso delle cose al di là delle apparenze. In tal modo il tema del "vedere", già presente nella prima parte al v. 7 ("si vede"), viene assunto dal piano sensibile al piano metaforico, grazie alla forza dell'amore.

Pensando al senso della vista, come dimenticare l'incidente col quale il prode D'Annunzio diventa quasi completamente cieco? Egli non rinuncerà comunque a una delle sue tante "passioni": la scrittura e, modificherà a causa (o per merito?) di tale handicap il suo stile. Inventava un nuovo sistema che gli permetterebbe di scrivere anche non vedendo il foglio (i cartigli); il buio lo induce alla riflessione. Riesce insomma a sviluppare un altro tipo di vista, quella "interiore".

Gabriele D'Annunzio

nasce a Pescara il 12 marzo 1863, muore a Gardone Riviera il 1 marzo del 1938.

1889 Pubblica il romanzo "Il Piacere"

1891 - 1893 vive a Napoli, dove scrive "Il trionfo della morte"

1903 pubblica i primi tre libri delle "Laudi": Maia, Elettra, Alcyone.

1915 Si schiera con gli interventisti partecipando alla guerra con imprese coraggiose e spettacolari.



1916 Perde l'occhio destro e scrive le prose del "Notturmo".

1919 – 1920 Impresa di Fiume

1921 Si ritira nella villa del Vittoriale.

Il Notturmo

Il 16 gennaio 1916, la squadriglia di idrovolanti di Grado deve compiere una missione su Trieste; d'Annunzio vola, in qualità di ufficiale operatore, sull'apparecchio pilotato dal tenente Luigi Bologna. Gli eventi di quel giorno sono raccontati nel diario di Renata, figlia del poeta: "Egli mi racconta che a Caorle avevano ammarato per riparare un piccolo guasto, ma il luccichio del sole sull'acqua aveva ingannato l'occhio del pilota che non aveva potuto misurare bene la distanza, e così l'apparecchio, urtando violentemente sull'acqua, era rimbalzato nell'aria con tale forza, che se egli non fosse stato legato al seggiolino, sarebbe caduto in mare". Dopo aver subito quel violentissimo contraccolpo, d'Annunzio resta semicieco per qualche ora, poi si riprende, ma solo in parte, continuando ad accusare dolori e disturbi alla vista. All'inizio vede "come una piccola onda", poi la situazione va lentamente peggiorando. Egli è costretto a constatare che il proprio campo visivo si sta restringendo paurosamente, tanto da non consentirgli neanche di guardarsi allo specchio. Decisi a farsi visitare, la diagnosi risulta essere durissima: distacco della retina e della coroide dell'occhio destro con versamento retroretinico; ad essa si accompagna, all'occhio sinistro, un'inflammazione derivata dal trauma dell'altro lato; in sostanza il poeta ha ormai quasi certamente perso l'occhio destro e rischia di perdere anche il sinistro. I medici impongono a d'Annunzio cure drastiche e tassative: dovrà restare bendato e immobile per circa due mesi; inoltre gli viene prescritto di parlare pochissimo e sottovoce. Nonostante le cure amorevoli di Renata, l'occhio destro è perso definitivamente ma il sinistro è salvo.



Durante questo periodo di cecità, d'Annunzio riesce però a continuare a scrivere, mediante un'invenzione poco meno che geniale: egli aveva pensato di farsi preparare dalla figlia migliaia di sottili striscioline di carta, i cosiddetti "cartigli", che gli permettessero di scrivere senza rischiare di sovrapporre le righe. (È importante notare che, secondo il suo stile, l'autore non si accontenta affatto di sfruttare i vantaggi pratici della propria straordinaria invenzione, ma pensa bene di renderla di pubblico dominio). Quando alla fine di novembre del 1921, sarebbe finalmente uscito, il Notturmo era già famoso da cinque anni.

Inizialmente il Notturmo era concepito solamente come un testo di accompagnamento della Leda senza cigno; il che conferma che almeno una parte dei cartigli è stata con ogni probabilità redatta non durante la cecità ma all'epoca della composizione della Licenza, quando il poeta aveva già il permesso di guardare.

Con tutti i limiti che la definizione può avere, il Notturmo è tutto sommato un racconto, il cui asse principale, esile e quasi astratto, è costituito dalla cronaca della malattia. Suddivisa in tre Offerte, secondo un'antica e ricorrente passione dell'autore per le strutture ternarie, insieme altamente simmetriche e vagamente dotate di un simbolismo mitico - religioso, l'opera si presenta ulteriormente suddivisa in circa centoquindici paragrafi o capoversi. Ma questi sono a loro volta suddivisi internamente in ulteriori frammenti (circa duecentocinquanta in tutto), separati da stacchi grafici che a volte coincidono con veri e propri stacchi narrativi, altre volte paiono rispondere unicamente ad esigenze ritmiche, per marcare una pausa.

In tutta l'opera di d'Annunzio l'universo rappresentato è estremamente coerente, e mostra una sostanziale omogeneità fra diversi livelli di realtà. Le immagini ricorrenti sono cioè uniformi, indipendentemente dal loro apparire come percezioni attuali o elementi di ricordi personalmente vissuti, rievocazioni erudite o fantasticherie ad occhi aperti, sogni o persino comparazioni costruite

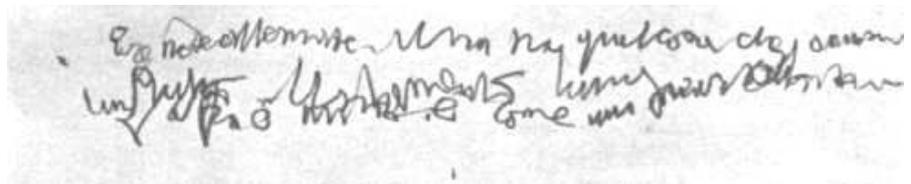
dal narratore. Ci troviamo di fronte a prose di confessione e di ricordi, pagine per lo più autobiografiche il cui filo conduttore è fornito dalla nostalgica rievocazione dell'esperienza trascorsa. Il linguaggio ivi sperimentato si sporge sull'orlo del silenzio, cade la sonorità un tempo ancora presente e le parole diventano enigmi, segni indecifrabili.

In teoria l'universo rappresentativo dannunziano è già pronto per dar luogo ad un interscambio generalizzato tra reale e non-reale; l'allucinazione è descritta sempre come tale, e la mente del poeta si conserva sempre salda.

Nel suo scrivere sulle striscioline, viene l'immagine del poeta che scrive "sull'acqua", i segni paiono come tracciati sulla labile superficie dell'acqua, svaniscono ancora prima di assumere una loro consistenza: essa è una profetica metafora della condizione stessa della letteratura contemporanea, costretta ad abbassarsi a pratica segreta, transitoria, instabile. Il d'Annunzio "esploratore dell'ombra" suscitò al suo apparire vivo interesse: colui che fu per eccellenza il poeta degli occhi, autore delle sensazioni splendide e sontuose, adesso è costretto a guardare al buio della propria coscienza; questa è l'immagine di una debolezza estrema, in cui si può riconoscere il segno profetico della concezione novecentesca dell'intellettuale, condizione di instabilità e inutilità, sempre spalancata sull'orlo del silenzio.

In realtà però il vero motivo conduttore del libro resta la scoperta di se come corpo, della propria fisicità, costretta a letto "come in una bara". In questo d'Annunzio, tormentato dal dolore fisico e dall'insonnia, rimane l'attitudine dello scrittore a proiettare se stesso in un'atmosfera di mito, mentre dalla secchezza e concisione dei periodi trapela pur sempre una base di retorica militaresca che sembra prospettare la guerra come sola "idealità del mondo".

Proprio la Guerra, con la Morte, è il contenuto più frequentemente sollecitato dal flusso dei ricordi e di apparizioni che si affacciano nel buio ma non c'è mai la scoperta del dolore universale e fraterno, né ci sono conclusioni filosofiche di tipo esistenziale, l'intuizione cioè della morte come destino dell'umano esistere.



Il titolo di questo mio percorso è “l’occhialuto uomo”, tale espressione si rifà alla pagina finale del romanzo di Svevo “La coscienza di Zeno”. Zeno si ritiene guarito, o meglio ha capito di poter convivere con la sua “malattia” e scrive una lettera al dottor S. in cui fornisce un’immagine che potrebbe sembrare paranoica. Il mondo è malato, ma un giorno un occhialuto uomo inventerà una bomba che verrà rubata e posizionata al centro della Terra, distruggendo ogni cosa. Il Mondo sarà finalmente libero da parassiti. Questo scenario apocalittico è assolutamente veritiero, sembra quasi prevedere lo scoppio della bomba atomica ad Hiroshima

Italo Svevo

(Ettore Schmitz) nasce a Trieste il 19 dicembre 1861 e muore a Motta di Livenza il 12 settembre 1928 per un incidente d’auto.

1880 – 1885 Scrive vari lavori teatrali, legge Schopenhauer e Darwin, si avvicina al naturalismo.

1888 Comincia a scrivere un romanzo con il titolo provvisorio “Un inetto” (poi “Una Vita”).

1892 Pubblica “Una Vita” a proprie spese con lo pseudonimo di Italo Svevo. Conosce Livia Veneziani, sua cugina e futura moglie.

1898 Pubblica a puntate sull’”Indipendente” il romanzo “Senilità”.

1899 Entra nell’industria del suocero e dichiara di abbandonare la letteratura.

1923 Pubblica “La coscienza di Zeno”.

La coscienza di Zeno

TRAMA e PERSONAGGI

Il protagonista del libro è Zeno Cosini, un ricco commerciante triestino che vive di malavoglia con i proventi di un’azienda commerciale, per volere del padre. Arrivato all’età di 57 anni, Zeno decide di intraprendere una terapia psicoanalitica per liberarsi da vari problemi e complessi che lo affliggono, per uscire dal vizio del fumo e dalla “malattia” che lo tormenta. Lo psicanalista, chiamato nel libro Dottor S., gli consiglia di scrivere un diario sulla sua vita, ripercorrendone gli episodi salienti. Attraverso essi si disegna la figura di un uomo inetto alla vita, “malato” di una malattia morale che spegne ogni impulso all’azione e qualsiasi slancio vitale o ideale. Zeno Cosini è un uomo che vive in un’indifferenza totale: invece di vivere la sua vita, è quest’ultima che lo travolge decidendo per lui il destino. Tipica in questo senso è la storia del suo matrimonio; la sua vita è fatta di decisioni prese e mai mantenute di cui sono simbolo le tante “ultime” sigarette fumate: ogni volta egli si propone di mettere fine al suo vizio ma trova sempre la scusa per fumare un’ulteriore ultima sigaretta. Il capitolo, intitolato “la morte di mio padre” è l’analisi di un difficile rapporto, fatto spesso di silenzi e malintesi, fino all’ultimo, quell’estremo colloquio, quando in punto di morte il padre, avendo male interpretato un gesto del figlio, lo colpisce con uno schiaffo; un equivoco che pone un doloroso sigillo alla vicenda. Zeno passa poi a narrare la storia del suo matrimonio e di come, innamoratosi di una delle tre sorelle Malfenti, Ada, si trovi poi, passivamente, a sposare quella meno desiderata, Augusta. A quest’ultima Zeno rimane comunque legato da un tiepido ma sincero affetto, installandosi nella comodità e nella sicurezza regolata dalla vita familiare. Questo non gli impedisce di trovarsi un’amante: un’avventura insignificante con una certa Carla, che in seguito lo abbandonerà per sposare un maestro di musica

che Zeno stesso le aveva presentato. Di Augusta sappiamo solo ciò che Zeno ci ha voluto comunicare. Ad esempio la prima descrizione fisica di Augusta risente moltissimo della situazione

psicologica in cui si trova Zeno quando la vede per la prima volta, da lui immaginata bellissima e deluso rispetto ai suoi sogni. In seguito la bruttezza di Augusta viene ridimensionata in quanto Zeno capisce che quella donna che aveva sposato quasi per dispetto, dopo essere stato rifiutato dalle due sorelle molto più affascinanti sarebbe stata l'unica possibile compagna della sua vita. La presenza di Augusta si intuisce dietro tutti i momenti della vita di Zeno. Già dalla sua prima apparizione, Augusta è la guida per il recupero della salute del marito; infatti è lei che fa rinchiudere Zeno in una casa di cura, per farlo guarire dal vizio del fumo. La saggezza di Augusta viene però via via ridimensionata da successivi giudizi che Zeno dà su di lei, fino a sembrare un miscuglio di egoismo e di superficialità molto simili ad una malattia morale. Comunque la vita di Augusta si svolge completamente all'ombra di Zeno: ogni suo gesto serve a rendere più dolce il "nido" dove i due trascorrono la loro vita in comune. Invece nel romanzo Ada svolge il ruolo di antagonista di Zeno; infatti è l'unico personaggio che si oppone ai suoi piani. Raccontando il suo primo incontro con Ada, Zeno sottolinea lo strano rapporto che subito si crea con quella donna, prima ancora di conoscerla. Mentre Augusta accetta Zeno così com'è, Ada lo rifiuta perché lo sente molto diverso da sé e incapace di cambiare. Zeno è colpito soprattutto dalla bellezza della donna che non è soltanto esteriore ma anche interiore. Proprio quella bellezza sembra a Zeno una garanzia per il recupero della salute. Carla, la terza donna che entra nella sua vita, dopo Ada ed Augusta, compare nel romanzo in modo del tutto casuale. Di lei vengono date subito due informazioni: è "una povera fanciulla", orfana di padre e mantenuta dalla carità pubblica, ed è "bellissima". La figura di Carla non è isolata ma collegata ad un'altra donna, Augusta, con la quale è messa spesso a confronto. Nonostante Zeno voglia considerare la sua relazione con Carla una semplice "avventura" per "salvarsi dal tedio" della sua vita coniugale, Carla stringe con Zeno una relazione forte. Ben presto il desiderio fisico si trasforma in una vera passione, anche se Zeno si accorgerà di questa passione troppo tardi; alla descrizione fisica di Carla è dedicata molta attenzione. Innanzitutto viene descritto il povero appartamento della vecchia madre. In confronto a tanto squallore la fresca bellezza di Carla viene messa ancora più in luce. Al momento dell'addio Carla non è più la ragazza insicura e desiderosa di protezione di una volta, ma una donna energica e dignitosa. Ma nel cuore di Zeno non rimarrà tanto quest'immagine di Carla quanto quella di "Carla, la dolce, la buona", da rimpiangere con "lacrime amarissime". La "storia di un'associazione commerciale" è la narrazione dei rapporti tra il protagonista e Guido Speier, divenuto suo cognato. Guido è il rivale di Zeno nell'amore per Ada. Egli ha tutte quelle doti di cui invece Zeno è privo: la bellezza e l'eleganza della persona, la scioltezza nel parlare un buon italiano, l'eccellente esecuzione musicale come violinista. Tutte queste qualità unite alla giovinezza e alla ricchezza, fanno di Guido una persona vincente. Invece agli occhi di Zeno, le vere caratteristiche di Guido sono la mancanza di intelligenza, la meschinità e la vanità. Dopo un periodo di reciproca diffidenza, causata anche dalla gelosia di Zeno perché Guido gli ha sottratto Ada, i due diventano amici; l'azienda che costruiscono ben presto va in completa rovina, a causa dell'inadeguatezza e la disattenzione dell'uno e la neghittosità, l'incertezza del secondo; Guido finge un suicidio per salvare l'onore e ottenere un ulteriore prestito dalla famiglia della moglie: purtroppo sbaglia le dosi del sonnifero e per errore, muore davvero. Occupandosi dell'azienda e dei debiti del defunto cognato, Zeno si avvicina nuovamente ad Ada, e fra loro sembra rinascere qualche sentimento: ma è solo gioco della memoria, che ancora una volta non raggiunge la realtà. Nelle ultime pagine il protagonista dichiara di voler abbandonare la terapia psicoanalitica, fonte di nuove malattie dell'animo (infatti nella finzione del romanzo è lo psicoanalista che pubblica questo diario, per vendicarsi del suo deluso paziente) incapace di restituire all'uomo la salute, che è un bene che questo non potrà mai raggiungere.



L'occhialuto uomo (l'ultima pagina del romanzo)

“Ma l'occhialuto uomo, invece, inventa gli ordigni fuori del suo corpo e se c'è stata salute e nobiltà in chi li inventò, quasi sempre manca in chi li usa. Gli ordigni si comperano, si vendono e si rubano e l'uomo diventa sempre più furbo e più debole. Anzi si capisce che la sua furbizia cresce in proporzione della sua debolezza. I primi suoi ordigni parevano prolungazioni del suo braccio e non potevano essere efficaci che per la forza dello stesso, ma, oramai, l'ordigno non ha più alcuna relazione con l'arto. Ed è l'ordigno che crea la malattia con l'abbandono della legge che fu su tutta la terra la creatrice. La legge del più forte sparì e perdemmo la selezione salutare. Altro che psicoanalisi ci vorrebbe: sotto la legge del possessore del maggior numero di ordigni prospereranno malattie e ammalati.

Forse traverso una catastrofe inaudita prodotta dagli ordigni ritorneremo alla salute. Quando i gas velenosi non basteranno più, un uomo fatto come tutti gli altri, nel segreto di una stanza di questo mondo, inventerà un esplosivo incomparabile, in confronto al quale gli esplosivi attualmente esistenti saranno considerati quali innocui giocattoli. Ed un altro uomo fatto anche lui come tutti gli altri, ma degli altri un po' più ammalato, ruberà tale esplosivo e s'arrampicherà al centro della terra per porlo nel punto ove il suo effetto potrà essere il massimo. Ci sarà un'esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie.”

Nelle pagine riportate il protagonista della “Coscienza”, Zeno Cosini, dimostra di aver imboccato una nuova strada: egli ha superato la torpida inettitudine che sinora ha contrassegnato la sua vita, ha scoperto l'azione. Si è cioè immerso nel commercio e, favorito dalla situazione creata dalla I guerra mondiale, realizza lucrosi affari. L'accettazione dell'azione, l'inserimento nella vita significa superamento della malattia, cioè della consapevolezza paralizzante di quanto di precario, di storto e di alienante ci sia nella vita, negli atteggiamenti dei “sani”, di coloro che non sentono questa frattura, questa dimensione esistenziale.

Ma l'illusione di essere guarito, in un certo qual modo, amplia la consapevolezza di Zeno: accettare le regole del gioco della vita non significa non riconoscerne la disumanità. E' Zeno, che pur è ora immerso nell'azione della vita, proclama che la vita attuale è inquinata alle radici e che essa ha già messo in moto una spirale – l'agonismo produttivistico senza esclusione di colpi – che la distruggerà. L'uomo, che si è messo al posto degli alberi e delle bestie, ora produce ordigni; gli ordigni si comprano e si vendono; da qui all'esplosione enorme, alla catastrofe inaudita che distrugge il pianeta il passo è breve.

Il brano è da vedere, anzitutto, come approdo alla vocazione critica di Svevo nei confronti della società borghese. Molti critici insistono sul pessimismo profetico e anticipatore di queste pagine (e alla luce di quello che successe 22 anni dopo la pubblicazione del romanzo, ovvero l'esplosione della prima bomba atomica su Hiroshima, non ne hanno, certo, tutti i torti) e ne prospettano una lettura in senso modernamente impegnato.

Gli uomini spesso non riescono a vedere oltre i propri nasi, rimangono chiusi nelle loro illusioni e hanno i paraocchi, non capiscono che ciò che stanno guardando è soltanto una piccolissima parte di un tutto che li circonda. Questa è la teoria che ha Pirandello nella sua filosofia del lantermino. Riusciamo a vedere soltanto ciò che è da sempre illuminato dal nostro lantermino e non sembriamo

interessati a scoprire il “buio” che ci circonda è che è immenso, accontentandoci delle più sicure ma limitate certezze illusorie che spesso ci forniscono gli altri.

Luigi Pirandello

nasce a Girgenti il 28 giugno 1867 e muore a Roma il 10 dicembre 1936

1904 Publica “Il fu Mattia Pascal”.

1908 Esce il saggio “L’umorismo”.

1917 A Milano viene rappresentata “Così è (se vi pare)”

1921 “Sei personaggi in cerca d’autore” dopo una prima deludente a Roma riscuote grande successo a Milano.

1922 a Milano viene rappresentato “Enrico IV”.

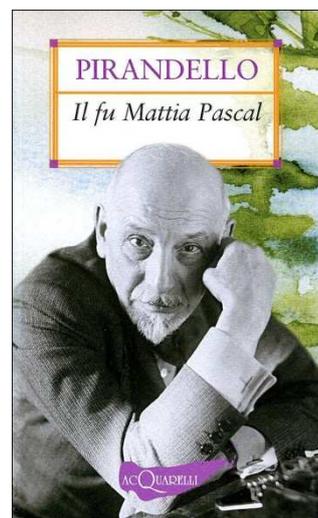
1925 comincia a pubblicare a puntate il romanzo “Uno, nessuno, centomila”

Il fu Mattia Pascal

E se tutto questo buio, questo enorme mistero, nel quale indarno i filosofi dapprima specularono, e che ora, pur rinunciando all’indagine di esso, la scienza non esclude, non fosse in fondo che un inganno come un altro, un inganno della nostra mente, una fantasia che non si colora? Se noi finalmente ci persuadessimo che tutto questo mistero non esiste fuori di noi, ma soltanto in noi, e necessariamente, per il famoso privilegio del sentimento che noi abbiamo della vita, del lanternino cioè, di cui le ho finora parlato?

L’umorismo

Tutta quell’ombra, l’enorme mistero che tanti e tanti filosofi hanno invano speculato e che ora la scienza, pur rinunciando all’indagine di esso, non esclude, non sarà forse in fondo un inganno della nostra mente, una fantasia che non si colora? Se tutto questo mistero, insomma, non esistesse fuori di noi, ma soltanto in noi, e necessariamente, per il famoso privilegio del sentimento che noi abbiamo della vita?



Temi del romanzo: la “lanterninosofia”

Gli estratti sopra citati fanno parte del discorso sulla “lanterninosofia” come la definisce Barilli. Paleari sostiene che la coscienza umana è come un lanternino debole e fumoso che, col suo stesso accendersi, interroga l’intatta continuità dell’Essere, la Notte compatta e uniformemente distesa, generando dubbi e problemi. Solo per un autoinganno l’uomo può ritenere che la luce del lanternino della propria coscienza sia la luce stessa delle cose poiché l’uomo ha bisogno di verità assolute per credere che i propri valori siano certi e che quindi la realtà sia oggettiva.

In realtà queste non sono che proiezioni soggettive da cui ne deriva il carattere illusorio di qualunque certezza, anche di quelle date dalla religione e dalla scienza. A complicare le cose va aggiunto che gli stessi lanternini delle coscienze individuali cessano di illuminare il cammino nei momenti di trapasso e di crisi: infatti essi perdono la luce dei lanternoni, cioè delle grandi ideologie collettive che sono storicamente determinate. Quando questi lanternoni cessano di fare luce a causa dello sviluppo storico che rende improponibili i valori del passato, allora anche i lanternini si spengono.

Il relativismo filosofico

Le posizioni filosofiche sono espone per bocca di Anselmo Peleari nel capitolo XIII intitolato “Il Lanternino” del romanzo “Fu Mattia Pascal”. Secondo Pirandello l’idea stessa del mondo varia non

solo da individuo a individuo, ma, nella stessa persona, a seconda del momento e dello stato d'animo. Poiché però l'uomo ha bisogno di verità assolute, egli vuole credere che i propri valori siano certi e che la realtà sia oggettiva: invece sono entrambe proiezioni soggettive. Solo per un'auto-inganno, l'uomo può ritenere che la luce del "lanternino" della propria coscienza sia la stessa luce delle cose.

Per tutta la Divina Commedia, nel viaggio di Dante si dà una grande importanza al senso della vista, soprattutto nel Paradiso, dove la luce è la protagonista. Il XV è un canto centrale ed importante poiché Dante riceve la sua investitura poetica. Il suo avo Cacciaguida palesa la preveggenza delle anime dei Beati che riescono a vedere più lontano guardando nello specchio della mente di Dio.

[...] Tu credi 'l vero; ché i minori e ' grandi
di questa vita miran ne lo specchio
in che, prima che pensi, il pensier pandi;

ma perché 'l sacro amore in che io veglio
con perpetua vista e che m'aseta
di dolce disiar, s'adempia meglio,

la voce tua sicura, balda e lieta
suoni la volontà, suoni 'l disio,
a che la mia risposta è già decreta!». 69

Abbiamo assistito nel canto precedente alla descrizione del quinto cielo, il cielo di Marte, ove le anime di coloro che combatterono e morirono per la fede appaiono come rossi splendori vivissimi che cantando formano una croce greca al centro della quale brilla Cristo. Ora queste anime tacciono, spinte dallo spirito di carità, in modo da permettere a Dante di esprimere la propria preghiera. Quest'atto suscita in lui una riflessione che si inserisce nel dibattito contemporaneo: esplicitando l'importanza dell'intercessione dei santi in favore di chi sa pregarli con animo giusto, Dante prende posizione per la teoria sostenuta dalla Chiesa.

In questo clima di suspense, un'anima si stacca dalle altre e, come una stella cadente, percorre la croce fino a Dante e lo accoglie con lo stesso fervore con cui Anchise accolse Enea quando lo incontrò nei Campi Elisi: con questa similitudine tratta dal canto VI dell'Eneide Dante, oltre a rendere un ennesimo omaggio alla sua "maggior Musa" (Virgilio), si paragona implicitamente al suo illustre predecessore Enea, e ribadisce così l'importanza della propria missione (proprio perché come lui egli è ammesso nel regno dell'oltretomba per compiere una missione assegnatagli da Dio). Il personaggio è Cacciaguida, saluta Dante in latino, a quelle parole, e alla vista di Beatrice (che ride in modo tale da far sentire Dante al sommo del suo personale Paradiso), il poeta rimane stupefatto. Intanto lo spirito continua a parlare, ma in modo così profondo che è oltre il limite della comprensione umana; poi, sfogato l'ardore di affetto, il livello del suo discorso si abbassa così che Dante può di nuovo capirlo, e lo sente lodare Dio. Dopodiché l'anima si rivolge al poeta esprimendogli la gioia di vedere finalmente realizzato un desiderio che lo possedeva da lungi, da quando, arrivato in Paradiso, egli poté leggere nel libro del futuro. Con queste e altre parole lo invita a parlare. Dopo aver di nuovo guardato Beatrice e aver ricevuto da lui un sorriso di assenso, Dante esprime la differenza che intercorre tra lui e i beati, dal momento che in essi "l'affetto e il senno" (cioè il sentimento e la razionalità, la capacità di esprimerlo) vanno di pari passo, poiché Dio in cui sono uguali amore e sapienza li ha illuminati, mentre nei mortali il desiderio e la capacità intellettuali sono diversi, e perciò Dante ringrazia solo con il cuore ben sapendo di non poter rendere altrettanto bene con le parole. Infine chiede al beato di rivelargli il suo nome.

In una città così serena, con concittadini fidati e dolce vita, nacque egli, e fu battezzato Cacciaguida

nell'antico battistero: suoi fratelli furono Moronto ed Eliseo, sua moglie venne dalla pianura Padana portando il nome che fu poi del figlio (Alighiero). Poi egli seguì l'imperatore Corrado III di Svevia, che lo fece cavaliere, nella seconda crociata, dove morì.

Questo canto è il primo di un trittico dedicato al personaggio di Cacciaguida (gli altri due sono i canti XVI e XVII). Il trittico è posto esattamente al centro della cantica, il che, secondo il gusto medioevale, comporta un particolare rilievo.

L'estesa rievocazione della Firenze in cui Cacciaguida nacque, messa a confronto con la Firenze del tempo di Dante, fa rilevare la marcata decadenza dei costumi privati e pubblici. (Il canto successivo presenterà un'interpretazione delle ragioni di tale mutamento). Al di là dell'evidente idealizzazione di



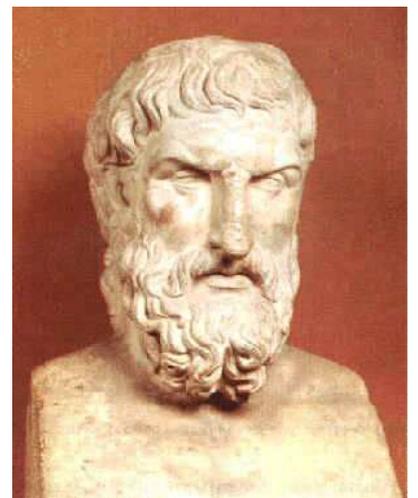
quell'epoca - lontanissima non nel tempo ma nei valori - occorre riconoscere nel testo dantesco l'intenzione di indicare che ciò che si è già realizzato nella storia recente (il riposato e bello viver di cittadini) ed è attestato da segni concreti (la campana della cerchia antica che ancora suona le ore) può essere ritrovato e rinnovato. Questo rientra nella dimensione profetica della Commedia e in particolare del Paradiso. In rapporto a questa convinzione acquista significato la stessa opera poetica di Dante, come spiegherà il canto XVII che chiude il trittico.

Esistono però uomini che sono in grado di guardare oltre, che coraggiosamente mettono in discussione le conoscenze tradizionali. Lucrezio ci presenta un personaggio che vuole "aprire gli occhi" ai timorosi uomini che credono nella superstizione e nella religio invitandoli a non avere paura e a studiare la Natura. Epicuro è il primo uomo che sfidò la tradizione per andare avanti verso un cammino di verità.

Lucrezio

Il trionfo di Epicuro

Humana ante oculos foede cum vita iaceret
 in terris oppressa gravi sub religione,
 quae caput a caeli regionibus ostendebat
 horribili super aspectu mortalibus instans,
 primum Graius homo mortalis tollere contra
 est oculos ausus primusque obsistere contra;
 quem neque fama deum nec fulmina nec minitanti
 murmure compressit caelum, sed eo magis acrem
 inritat animi virtutem, effringere ut arta
 naturae primus portarum claustra cupiret.
 Ergo vivida vis animi pervicit et extra
 processit longe flammantia moenia mundi
 atque omne immensum peragravit mente animoque,
 unde refert nobis victor quid possit oriri,
 quid nequeat, finita potestas denique cuique



qua nam sit ratione atque alte terminus haerens.
 Quare religio pedibus subiecta vicissim
 opteritur, nos exaequat victoria caelo.

La vita umana giaceva sulla terra alla vista di tutti
 turpemente schiacciata dall'opprimente religione,
 che mostrava il capo dalle regioni celesti,
 con orribile faccia incumbendo dall'alto sui mortali.
 Un uomo greco per la prima volta osò levare contro di lei
 gli occhi mortali, e per primo resistere contro di lei.
 Né le favole intorno agli dèi, né i fulmini, né il cielo
 col minaccioso rimbombo lo trattennero: anzi più gli accesero
 il fiero valore dell'animo, sì che volle, per primo,
 infrangere gli stretti serrami delle porte della natura.
 Così il vivido vigore dell'animo prevalse,
 ed egli s'inoltrò lontano, di là dalle fiammeggianti mura del mondo,
 e il tutto immenso percorse con la mente e col cuore.
 Di là, vittorioso, riporta a noi che cosa possa nascere,
 che cosa non possa, infine in qual modo ciascuna cosa
 abbia un potere finito e un termine, profondamente confitto.
 Quindi la religione è a sua volta sottomessa e calpestata,
 mentre noi la vittoria uguaglia al cielo.

ANALISI DEL TRIONFO DI EPICURO

Il trionfo di Epicuro è il proemio del primo libro dell'opera di Lucrezio: il De Rerum Natura.
 Il titolo del poema lucreziano allude all'opera del maestro Epicuro anche se quest'ultima è più
 sviluppata (si parla infatti di 37 libri).
 Il De Rerum Natura è diviso in 6 libri ripartiti in 3 coppie:
 - il I e il II trattano dei principi generali della fisica atomica;
 -il III e il IV della passionalità umana;
 -il V e il VI della cosmologia.

Ogni coppia di libri ha il suo proemio in cui la luminosità del messaggio si contrappone all'oscurità
 del modo in cui finiscono i libri II, IV e VI.
 Il proemio del I libro è "il Trionfo di Epicuro" che rappresenta il primo elogio del maestro della
 dottrina epicurea.
 Nel proemio viene messa in risalto l'eccezionalità e la maestosità di Epicuro (si nota dai versi:
 primum Graius homo mortalibus tollere contra est oculus ausus) di cui Lucrezio è fedele seguace, e
 viene celebrato con tono mistico e come autore di un'impresa quasi sovranaturale, come colui che
 ha salvato l'umanità dichiarandone l'inesorabile limitatezza.
 Tale principio della dottrina epicurea è messo in evidenza nel testo con una metafora in cui si
 attribuisce alla religione un orribile aspetto (horribili super aspectu) quasi fosse un mostro che
 incombe pericolosamente sul futuro dell'umanità (come risalta dal testo: oppresso gravi sub
 religione).

Tale creatura è inoltre rilevabile con una personificazione: quae caput ostendebat.
 In seguito un'anastrofe accompagna un'altra metafora: efringere ut arta naturae primis portarum
 clausura cupiret, cioè "da desiderare per primo gli stretti serrami della natura" infranti da Epicuro :
 qui il mondo viene metaforicamente concepito come una fortezza.

Da notare inoltre sono le diverse assonanze come: *vivida vis pervicit e quem neque fama deum nec fulmina nec minitanti*, dove si notano le forti ripetizioni della “v” e della “m”.

L’ultima ma non meno importante figura retorica è un asindeto: *quare religio pedibus subiecta vicissim operitur, nox exae quat victoria caelo*.

Da qui si evince una contrapposizione formale e semantica della religione con la vittoria.

Analizzando il testo latino notiamo inoltre che è particolarmente articolato e complesso, ove prevalgono subordinate: si parla quindi di ipotassi che potrebbe rappresentare la causa implicita di un ritmo lento il quale tono è di narrazione fortemente epica.

Il ritmo così lento e inesorabile è dato anche dalla presenza di termini lunghi e di numerosi enjambement .

Il testo è inoltre arricchito da arcaismi come *cupiret, primus e Graius* che gli attribuiscono solennità, quasi alludendo all’erudizione di Ennio, *pater della poesia latina*.

Questo componimento così ricco e articolato è intitolato “ il Trionfo di Epicuro” proprio per la trionfalità che trasmette a chi lo legge.

Ma si tratta realmente di un trionfo o il componimento si può paragonare alla “Ginestra” di Leopardi?

Quest’ultima infatti riprende notevolmente i temi del seguace di Epicuro accentuandone il pessimismo ed esaltando un tono cupo e oscuro.

Lucrezio:

il *De Rerum Natura* sembra caratterizzato da un forte sentimento pessimistico, a cui Lucrezio tenta sempre di trovare una soluzione, ricercandola nella filosofia Epicurea, a cui lui, come detto, si rifà.

In definitiva, lui accetta ogni cosa consapevolmente, in quanto esistente: infatti, l’alternanza tra luce e tenebre rimane sempre bilanciata ed equilibrata, non creando quindi squilibri nella sua vita.

A suo parere le cause della morte del mondo sono di natura fisica, infatti, così come i corpi perdono consistenza atomica disgregandosi, così fa anche il mondo.

Lucrezio vede la Natura come un ente superiore incontrollabile dall’uomo, determinato da regole ben precise che governa il nostro destino non rendendoci patetici.

Leopardi:

La Natura stessa, prima dipinta come madre benefica, si trasforma in una matrigna che spinge l’uomo al conseguimento di una felicità irraggiungibile e insieme gli procura una sofferenza insanabile proprio perché connaturata nella condizione umana.

Nell’opera *'Dialogo della natura e di un islandese'*, egli fa capire la crudeltà della natura quando l’islandese, nel colloquio con la Natura stessa, dice:

[...] tu sei nemica scoperta degli uomini, e degli altri animali, e di tutte le opere tue; che ora c’insidii ora ci minacci ora ci assalti ora ci pungi ora ci percuoti ora ci laceri, e sempre o ci offendi o ci perseguiti; e che, per costume e per istituto, sei carnefice della tua propria famiglia, de’ tuoi figliuoli e, per dir così, del tuo sangue e delle tue viscere.[...]

La *"Ginestra"* racchiude in poco più di trecento versi tutti i temi e i caratteri della poesia leopardiana, trasfigurandoli, pur nella consapevolezza di un ineluttabile destino di dolore, in un’eroica tensione profetica sorretta da fraterna pietà per il genere umano.

La *Ginestra*, *"che il deserto consola"*, fiore che sboccia sopra il vulcano, diviene simbolo di una coscienza capace di attingere la quiete dalle contraddizioni dell’esistente.

*...Nobil natura è quella
Che a sollevare s'ardisce
Gli occhi mortali incontra
Al comun fato...*



Filosofo, teologo uomo di grande intelletto, Sant'Agostino riuscì a dare una spiegazione molto semplice della fede: ciò che si guarda con gli occhi è materiale, lo spirito ha bisogno di un altro tipo di "vista".

Sant'Agostino

Sant'Agostino nasce in Africa a Tagaste, nella Numidia - attualmente Souk-Ahras in Algeria - il 13 novembre 354 da una famiglia di piccoli proprietari terrieri. Dalla madre riceve un'educazione cristiana, ma dopo aver letto l'Ortensio di Cicerone abbraccia la filosofia aderendo al manicheismo. Risale al 387 il viaggio a Milano, città in cui conosce sant'Ambrogio. L'incontro si rivela importante per il cammino di fede di Agostino: è da Ambrogio che riceve il battesimo. Successivamente ritorna in Africa con il desiderio di creare una comunità di monaci; dopo la morte della madre si reca a Ippona, dove viene ordinato sacerdote e vescovo. Le sue opere teologiche, mistiche, filosofiche e polemiche - quest'ultime riflettono l'intensa lotta che Agostino intraprende contro le eresie, a cui dedica parte della sua vita - sono tutt'ora studiate. Agostino per il suo pensiero, racchiuso in testi come «Confessioni» o «Città di Dio», ha meritato il titolo di Dottore della Chiesa. Mentre Ippona è assediata dai Vandali, nel 429 il santo si ammala gravemente. Muore il 28 agosto del 430 all'età di 76 anni.

Il filosofo e la fede : Soliloqui, La vera religione, L'utilità del credere, La fede nelle cose che non si vedono

L'avvicinamento e la conversione di Agostino al cristianesimo furono contrassegnati dalla scoperta del valore conoscitivo della fede come metodo di approccio alla verità. Per il giovane retore divenne chiaro che tutto ciò che riguarda fatti storici, avvenimenti, o luoghi lontani, atteggiamenti o intenzioni di altre persone, può essere saputo solo in quanto viene creduto. Consapevole della diversità di questa fede dall'opinione, Agostino cominciò ad attribuire ad essa un preciso e fondamentale ruolo nella conoscenza umana. In essa egli vide la possibilità di raggiungere, con certezza e verità, un ambito di oggetti molto più ampio di quello della sola ragione, senza tuttavia togliere a quest'ultima valore e importanza.

Confessiones

Nei libri dal I al IX l'autore racconta gli anni della sua vita fino alla conversione al cristianesimo e alla nomina a vescovo di Ippona, carica che ricopre a partire dal 395; negli ultimi 4 svolge una serie

di considerazioni sull'essenza del tempo, sul ruolo di questo nella vita dell'uomo, e sulla sua origine (risalente alla Creazione), commentando i relativi passi della Genesi.

L'opera è scritta come un lungo discorso che Sant'Agostino fa verso Dio, fitto di reminiscenze bibliche, svelando i tre sensi del titolo "Confessioni":

Il primo: "confessio peccatorum" come quello di anima che umilmente riconosce i propri peccati;

Il secondo: "laus dei" come quello di anima che loda la maestà e la misericordia di Dio;

Il terzo: "confessio fidei" come quello di anima che spiega sinceramente le ragioni della propria fede.

Temi

Naturalmente fra i motivi della nascita delle Confessioni va considerata anche la necessità, in un periodo difficile per il cristianesimo, di controbattere ad alcune eresie e di risolvere questioni inerenti alla fede sollevate dalle recenti persecuzioni in alcune zone del Mediterraneo. Ma sarebbe limitativo considerare l'opera come semplice rappresentante del filone apologetico, dottrinale o anti-eretico.

L'opera, grazie a questa forte concentrazione sull'io dell'autore, svela una sua sorprendente modernità, non solo nel senso di "attualità": pur non essendo la prosa dell'interiorità una novità assoluta nell'ambito delle letterature classiche, è assolutamente nuova la forza dell'ispirazione e soprattutto il fatto che l'autore narra diffusamente e, almeno per quel che ne sappiamo, in modo totalmente sincero della propria vita, facendo di essa il vero fulcro dell'opera; tanto che, tra i tanti generi letterari presenti in diversa misura nelle Confessioni (tra cui appunto quello dottrinale), quello più evidente e universalmente noto è proprio il loro essere "autobiografia".

Un altro punto di modernità è rappresentato dal fatto che la dimensione autobiografica principale sia quella interiore, dell'anima; inoltre, gli avvenimenti esteriori, pur non assenti, sono rivissuti con l'atteggiamento severo del peccatore pentito: si vedano gli episodi del furto di pere (II, 9-18), dell'adolescenza e dei primi segni della pubertà, dell'attrazione irresistibile per il sesso femminile, del figlio illegittimo avuto da una concubina. Difficilmente le opere biografiche o autobiografiche dell'antichità si erano permesse una tale a-storicità e un tale ripiegamento introspettivo.

Linguaggio e stile

Una caratteristica formale che contraddistingue l'opera è lo stile vocativo, il rivolgersi continuo e diretto a Dio, con la finalità di mostrarci un colloquio informale, che cede ora alla preghiera, ora al ringraziamento, ora alla supplica. L'autore inoltre alterna espressioni concise e rapide, ad un periodo articolato e complesso, ricco di figure retoriche, lasciandoci spesso un'impressione di artificio, che riflette indubbiamente la sua abilità di retore consumato e una consuetudine contratta dalla predicazione religiosa. Nelle "Confessiones" è infatti facile rilevare influssi ed echi delle scritture Bibliche. Ne risulta uno stile disuguale, vivo, drammatico, perfettamente aderente al tessuto narrativo.

Finalità dell'opera

Stabilire lo scopo che ha indotto Sant'Agostino a scrivere l'opera, non è semplice. In mancanza di dati oggettivi, si sono avanzate diverse ipotesi che mirano non tanto a spiegare la genesi dell'opera, quanto ad individuarne la causa occasionale: alcuni hanno ipotizzato che Agostino abbia voluto giustificarsi con i Donatisti, che gli rinfacciavano le intemperanze giovanili per screditarlo, altri studiosi hanno visto nell'opera una confessione pubblica come quella dei catacumeni. La tesi più approdata è quella che egli abbia voluto esemplificare agli altri, attraverso la propria esperienza personale, il faticoso ascendere dello spirito verso il Padre celeste, per celebrarne la grandezza e la misericordia. Per tale motivo "le confessioni" sono considerate la storia di una "peregrinatio animae", in cui lettori di epoche e culture diverse possono trovare conforto e stimolo per la meditazione sugli eterni e immutabili problemi esistenziali.

De civitate Dei

Nell'opera tarda e più volte rielaborata (410-426) di S. Agostino si compie l'apologia del Cristianesimo. Più che una filosofia della storia, una metafisica della società. Il male non appartiene a Dio ma agli uomini (periodo del saccheggio di Roma da parte dei Vandali di Alarico). Non il caso epicureo o il fato stoico bensì la Provvidenza divina governa il mondo. Le due città sono originate dalla caduta degli angeli ribelli (per cui dall'originale e unica "Città di Dio" costituita dagli angeli, si forma la "Città dei malvagi" costituita dagli angeli ribelli). All'interno del singolo individuo e della singola società interagiscono in tensione perenne le opposizioni tra umano e divino, tra prima volontà umana che tende alla felicità immediata, e volontà divina espressa attraverso la grazia redentrice che libera gratuitamente). Tenendo presente che le due città sono entità metafisiche coesistenti nella fase temporale-mondana, si può esemplificare il loro percorso/confitto (dal punto di vista sociale più che dal punto di vista storico) con i seguenti temi posti da Agostino:

Città terrena

carnale(il peccato originale di Adamo si traduce di padre in figlio)

amor sui

finalizzata alla sequenza temporale (felicità transeunte)

sorge con il fratricidio di Caino

grandi monarchie di Babilonia e Assiria

Città celeste

spirituale

amor Dei

vive sulla terra ma ha il suo fine nella felicità celeste

inizia con il sacrificio di Abele

Generazioni bibliche (Abramo-Isacco Giacobbe-Mosè Giudici-Noè)

Il giudizio divino (nulla di sicuro sul tempo e modo del suo svolgersi) pur all'interno della predestinazione relativa alle due città, considerato il libero arbitrio del singolo, determina per ogni anima:

infelicità eterna

felicità eterna attraverso il risorgere ad una vita ideale

Rispetto alla teologia cristiana, la "teologia naturale" presente nei precedenti filosofi mostra questi limiti:

Presocratici non giungono a sondare l'immaterialità dell'essere e l'evento della creazione

Platone ignora il percorso dell'anima verso la redenzione

Stoici la razionalità umana non è sufficiente a porre ordine nella violenza mondana

Neoplatonici non riescono a conciliare la loro demonologia con l'onnipotenza e la perfezione dell'essere-Dio

Con le *Confessioni* aveva ridotto il dramma dell'individuo al dramma Dio-uomo. Con il *De civitate Dei* riduce il dramma della società al dramma Dio-uomini (Dio assedia tutti gli uomini con il suo amore, gli uomini fuggono Dio dietro i beni illusori, cadono di conseguenza in "salutari amarezze" che fanno riapparire la nostalgia di Dio). Confuta la tesi del monaco irlandese contemporaneo Pelagio secondo la quale il peccato originale non si trasmette né annulla la libertà umana che non necessita della grazia per agire virtuosamente. Confuta inoltre la tesi del vescovo Donato (Cartagine, IV sec.) secondo il quale per chi non è perfetto cristiano (e in genere per chi non è coerente con i sacramenti) cade l'efficacia del battesimo e si ha l'esclusione dalla Chiesa.

Sant'Agostino chiamò Asinus aureus le Metamorfosi di Apuleio. In quest'opera vi è la curiositas che un po' assomiglia al concetto su cui sto insistendo: il guardare oltre, la voglia di rompere gli schemi, di ampliare le proprie conoscenze a beneficio dell'umanità. Lucio viene trasformato in asino e sotto tali sembianze vede i vari vizi e difetti umani. Vi sono molti riferimenti al senso della vista anche nella storia inserita al centro del romanzo "Amore e Psiche", infatti anche Psiche spinta dalla curiositas viola il divieto di vedere in viso lo sposo illuminandolo con una lampada; e scopre il contenuto della scatola ottenuta da Proserpina per Venere durante l'ultima prova.

Apuleio

Poche sono le notizie in nostro possesso sulla vita di questo che è certamente il personaggio più poliedrico e affascinante dell'età degli Antonini (lo stesso "praenomen" tramandatoci sembra essere piuttosto una conseguenza del fatto che il protagonista del suo romanzo si chiama appunto Lucio); notizie, del resto, tutte ricavabili da certe informazioni che lo stesso scrittore ci fornisce nelle sue opere, soprattutto nell' "Apologia". Così sappiamo che nacque a Madaura intorno al 125 d.C, che fu di estrazione agiata e che studiò a Cartagine, dove apprese le regole dell'eloquenza latina; si recò poi ad Atene, per avviarsi allo studio del pensiero greco. Ciò che principalmente l'attraeva erano le dottrine nelle quali il pensiero religioso aveva una sua funzione: ma lo stoicismo, al quale rimanevano fedeli in gran parte i nobili romani e di cui Marco Aurelio sarà un adepto, lo attraeva molto meno del platonismo, o della dottrina che allora passava sotto questo termine (platonismo se così possiamo dire "teosofico"), impregnata di misticismo e addirittura di magia.

L'iniziazione ai culti misterici. Apuleio si fece iniziare a tutti i culti più o meno segreti che a quei tempi abbondavano nell'Oriente mediterraneo: misteri di Eleusi, di Mitra, misteri di Iside, culto dei Cabiri a Samotraccia, e tanti altri di minore fama. La sua speranza era di trovare il "segreto delle cose" e, al pari della sua eroina Psiche, si abbandonava a tutti i dèmoni della curiosità, avventurandosi fino alle frontiere del sacrilegio.

L'accusa di magia e il processo. La strada del ritorno dalla Grecia all'Africa lo condusse attraverso le regioni asiatiche, in Egitto e quindi in Cirenaica, dove lo attendeva una straordinaria avventura verso Alessandria (155-156). Ad Oea (l'odierna Tripoli), infatti, conobbe Pudentilla, madre di uno dei suoi compagni di studi ad Atene, Ponziano, la quale, rimasta vedova, desiderava riprendere marito. A. le piacque, e i due si sposarono. I parenti della nobildonna, adirati nel vedere compromessa l'eredità, tentarono un processo al "filosofo" straniero accusandolo di aver plagiato e sedotto la donna con arti magiche per impossessarsi dei suoi averi, e lo tradussero davanti al governatore della provincia. Per difendersi, Apuleio compose un'arringa scintillante di spirito, che ci è stata conservata col titolo di "Apologia" (158).

Le metamorfosi

La storia narra di un giovane chiamato Lucio (identificato da Apuleio con lo stesso narratore), appassionato di magia. Originario di Patraso, in Grecia, egli si reca per affari in Tessaglia, paese delle streghe. Là, per caso, si trova ad alloggiare in casa del ricco Milone, la cui moglie Panfila è ritenuta una maga: ha la facoltà di trasformarsi in uccello. Lucio - avvinto dalla sua insaziabile "curiositas" - vuole imitarla e, valendosi dell'aiuto di una servetta, Fotis, accede alla stanza degli unguenti magici della donna. Ma sbaglia unguento, e viene trasformato in asino, pur conservando coscienza ed intelligenza umana. Per una simile disgrazia, il rimedio sarebbe semplice (gli basterebbe mangiare alcune rose), se un concatenarsi straordinario di circostanze non gli impedisse di scoprire l'antidoto indispensabile. Rapito da certi ladri, che hanno fatto irruzione nella casa, durante la notte stessa della metamorfosi, egli rimane bestia da soma per lunghi mesi, si trova coinvolto in mille avventure, sottoposto ad infinite angherie e muto testimone dei più abietti vizi umani; in breve, il tema è un comodo pretesto per mettere insieme una miriade di racconti.



Nella caverna dei briganti, Lucio ascolta la lunga e bellissima favola di "Amore e Psiche", narrata da una vecchia ad una fanciulla rapita dai malviventi: la favola racconta appunto l'avventura di Psiche, l'Anima, innamorata di Eros, dio del desiderio, uno dei grandi dèmoni dell'universo platonico, la quale possiede senza saperlo, nella notte della propria coscienza, il dio che lei ama, e che però smarrisce per curiosità, per ritrovarlo poi nel dolore di un'espiazione che le fa attraversare tutti gli "elementi" del mondo).

(Sconfitti poi i briganti dal fidanzato della fanciulla, Lucio viene liberato, finché – dopo altre peripezie – si trova nella regione di Corinto, dove, sempre sotto forma asinina, si addormenta sulla spiaggia di Cancree; durante la notte di plenilunio, vede apparire in sogno la dea Iside che lo conforta, gli annuncia la fine del supplizio e gli indica dove potrà trovare le benefiche rose. Il giorno dopo, il miracolo si compie nel corso di una processione di fedeli della dea e Lucio, per riconoscenza, si fa iniziare ai misteri di Iside e Osiride.

Lucio il protagonista è caratterizzato dalla "curiositas", la quale risulta un elemento positivo entro determinati limiti, che egli non rispetta facendo scattare così la punizione: metamorfosi in asino, animale considerato stupido ed utile solo nel trasporto di grandi carichi. Lucio però mantiene l'intelletto umano, e per questa ragione nel titolo è definito l'asino d'oro, e possiede comunque un punto di vista privilegiato perché osserva gli uomini nei loro gesti quotidiani. Il romanzo rappresenta anche una denuncia alla società perché corrotta, ed infatti nel libro sono rappresentati: imbrogliatori, prostitute ed adulteri. Il percorso che dunque Lucio si trova ad affrontare è di espiazione, in quanto passa dalla mani di briganti e mugnai alle esibizioni circensi. Il protagonista rappresenta l'uomo che pecca, e che solo dopo l'espiazione dei suoi peccati si può salvare, sino ad arrivare alla conversione al culto di Iside diventandone sacerdote.

Il tema è inoltre interessante dal punto di vista linguistico: il mutare forma dei protagonisti conduce il narratore a mutare stile, **punto di vista**, ritmo, quasi fosse un acrobata che salta in corsa da un cavallo all'altro, come dice Apuleio. La metamorfosi rifiuta la stabilizzazione linguistica oltre a quella formale e può dare vita a opere sperimentali e anti-canoniche.

Un'opera plurilinguistica

Nel primo capitolo delle Metamorfosi Apuleio presenta la materia dell'opera e offre una dichiarazione di poetica: egli intreccerà varias fabulas, favole di vario genere relative a trasformazioni sia di forma fisica che di fortuna; gli uomini mutati in altre forme riacquisteranno poi la loro dimensione. Il poeta esplicita le proprie fonti:

- la novella milesia di Aristide di Mileto, novella di genere erotico;
- la cultura Alessandrina, papyrum Aegyptiam, e il culto di Iside e Osiride, Nilotici calami, dunque l'Egitto, luogo d'ispirazione sia relativamente allo stile che a uno dei temi principali dell'opera, il culto di Iside;
- la cultura greca, fabulam Grecaicam: Apuleio aveva studiato a Cartagine e ad Atene e aveva appreso il greco prima del latino; le favole milesie erano poi state scritte in greco.

Apuleio dice chiaramente che la metamorfosi agisce su tre livelli:

- la forma fisica: Lucio trasformato in asino e poi di nuovo in uomo; Panfile trasformata in gufo...
- la sorte, la fortuna;
- la parola;

La magia e lo **sguardo deformante**

Il narratore-protagonista dell'opera di Apuleio, Lucio, dichiara di essere diretto in Tessaglia ex negotio, per affari, ma in realtà, sin dalla prima pagina, questo che è il motivo ufficiale del viaggio viene offuscato e quasi cancellato da un altro, dal vero motivo: la sete di novità, la curiosità verso ogni stranezza, in particolare verso le arti magiche, di cui la Tessaglia è culla. Significativa in questo senso è la prima novella inserita nel tessuto del romanzo: il racconto di Aristomene che narra la vicenda inquietante di Socrate, padre di famiglia sedotto, schiavizzato e infine ucciso da una perfida maga; dopo aver ascoltato questa lunga e agghiacciante storia di magia Lucio muta il suo stato d'animo, la sua percezione del mondo si trasforma:

Tra tutte le cose che vidi in quella città, nessuna mi sembrò essere ciò che in realtà era, ma ogni creatura od oggetto credevo avessero assunto una figura diversa dalla primitiva, per effetto di funebri incantesimi recitati con voce sommessa. Credetti cioè che i ciottoli in cui inciampavo fossero uomini mutati in pietre, gli uccelli di cui udivo il canto, uomini che avessero messo le penne; credetti che in modo consimile gli alberi attorno al pomeriggio si fossero coperti di foglie, e l'acqua delle sorgenti si riversasse da umane membra; mi sembrava che le statue e le immagini stessero lì lì per parlare, i buoi e altri animali del genere emetter predizioni, e che persino dal cielo e dal disco del sole sarebbe caduto sulla terra un oracolo. Come mostra l'incipit del libro II Lucio **osserva la realtà con occhi nuovi**, il suo sguardo “deforma” ciò che vede, nel tentativo di svelare ciò che si cela dietro l'apparenza. La storia è un grande punto interrogativo. Sono stati fatti innumerevoli sbagli a causa di questa enorme miopia che attanaglia l'uomo e le sue scelte. Tantissimi i personaggi che hanno sbagliato valutazioni sul periodo in cui vivevano, hanno preso delle enormi sviste, non si sono accorti di enormi pericoli. Tra i tanti personaggi miopi e coi paraocchi ho deciso di parlare del presidente degli USA Hoover che preso dall'euforia dei “ruggenti” anni 20 ha fatto affermazioni totalmente errate. Egli credeva che si sarebbe verificato un enorme boom economico ed invece ci fu la più grande crisi economica, quella del 1929. Tale crisi si può purtroppo accostare a quella contemporanea che noi tutti stiamo vivendo. Speriamo che i nostri paraocchi non siano poi così spessi.

La grande crisi del '29

Il boom degli anni '20

Proprio al termine della Prima guerra mondiale, mentre l'Europa vive anni di gravi incertezze politiche, gli Stati Uniti si affermarono come la maggiore potenza economica del mondo disponendo di grandi risorse minerarie ed energetiche, di un'altissima produzione industriale, di una piena autonomia alimentare e favoriti dall'egemonia esercitata sull'America centrale e meridionale. A questi elementi si aggiunse una intensa espansione commerciale sostenuta da sistemi di vendita che agevolavano la cosiddetta civiltà dei consumi, riversando sul mercato una enorme quantità di merci e stimolando gli acquisti con l'uso massiccio della pubblicità e della vendita a rate. Ai successi dell'economia americana giovarono inoltre la diminuita conflittualità tra imprenditori e lavoratori, con l'imposizione della pace sociale ai sindacati, e la stessa crisi dell'Europa dissanguata dalla guerra. L'imponente disponibilità di riserve finanziarie non compromesse dai pur enormi crediti concessi durante il conflitto ai paesi alleati (circa 10 miliardi di dollari), rese possibili ulteriori investimenti in Asia e in America latina, dove affluivano inoltre prodotti agricoli e industriali non assorbiti dal mercato interno. Dal 1921 al 1928 (i cosiddetti anni ruggenti) fu raggiunto un benessere fino allora mai goduto, sebbene crescessero le divaricazioni sociali. Le abitudini della popolazione si trasformarono velocemente e la vita delle città si popolò di simboli nuovi quali il jazz, il charleston, il cinema di Hollywood l'automobile e i grattacieli (come l'Empire state bulding, il più alto del mondo, terminato nel 1931). La concentrazione industriale era elevatissima e le grandi imprese (*cor-*

porations) estesero in modo smisurato il loro impero economico, controllando la maggior parte della produzione americana, dal reperimento delle materie prime alla fabbricazione, alla vendita delle merci nei grandi magazzini. Nel settore dell'acciaio emergeva la Steel corporation, nella chimica la Dupont, nelle gomma la Goodyear e la Firestone, nel petrolio la Standard Oil (Esso) e la Gulf, nella meccanica la General Motor e la Ford. Sul piano politico fu il Partito repubblicano, tradizionalmente espressione dei ceti più ricchi, nazionalisti e razzisti, a dominare per oltre un decennio, favorendo le grandi concentrazioni con dazi protettivi e riducendo i tributi per i redditi più alti. Le lotte sociali furono annullate sul nascere con la repressione e persuadendo l'opinione pubblica che tutti gli americani avrebbero presto raggiunto un tenore di vita molto elevato. Nei loro discorsi alla nazione i presidenti repubblicani erano soliti celebrare quella che definivano la “nuova era della prosperità” e della “libera concorrenza fra i monopoli”. “Oggi noi americani” disse il presidente Hoover nel marzo 1929 “siamo più vicini al trionfo finale sulla miseria, che sarà bandita da questo paese”.

Il crollo della borsa (1929) e gli anni della grande depressione.

Il sogno americano di una prosperità senza fine (che negli slogan propagandistici del tempo diceva “una gallina in ogni pentola e due auto in ogni garage” andò improvvisamente in frantumi. Infatti, nell'ottobre del 1929, quando la borsa di New York (che aveva sede in Wall Street), nel giro di pochi giorni vide precipitare le quotazioni di alcuni titoli, gli azionisti, presi dal panico, cominciarono a vendere milioni di azioni per recuperare parte dei soldi investiti o nella speranza di riacquistarle a prezzi inferiori, provocando un vertiginoso abbassamento delle quotazioni.

In America, come in Europa, le banche erano diventate il cuore del capitalismo, ma anche il suo punto più debole. In esse si era riversata l'eccedente ricchezza della media e grossa borghesia che, attraverso la compravendita in borsa dei titoli azionari, si accaparrava in maniera parassitaria alti guadagni.

Al crollo (*crack*) della borsa di Wall Street seguì pertanto la chiusura di migliaia di banche, prese d'assalto dai risparmiatori per ritirare il proprio denaro e in un rapido susseguirsi di eventi le aziende, alle quali gli istituti bancari dovettero negare i prestiti necessari per assolvere ai loro obblighi commerciali o per gli investimenti, furono trascinate nella catastrofe.



Nello stesso tempo per mancanza di acquirenti si contrassero ulteriormente le vendite, si ridusse la produzione, migliaia di fabbriche e di imprese fallirono licenziando operai e impiegati.

Nei tre anni successivi gli Stati Uniti piombarono nella più profonda crisi economica e sociale della loro storia e il numero dei disoccupati raggiunse nel 1933 i 13 milioni (circa il 30% dei lavoratori). Le più colpite dalla crisi economica furono naturalmente le fasce deboli della società americana (la piccola borghesia e il proletariato industriale), mentre i super-milionari e le grandi *corporations* non soltanto ne uscirono indenni, ma continuarono a incrementare il loro potere assorbendo le industrie fallite e le terre abbandonate da migliaia di famiglie contadine.



Infatti anche nell'agricoltura la situazione era diventata improvvisamente drammatica. Molti allevatori e contadini, non riuscendo a vendere i loro prodotti per l'improvviso restringimento del mercato, precipitarono nella miseria e si videro costretti a cedere terre e fattorie. Nelle città le file per la tessera del pane, gli accampamenti di vagabondi nelle periferie, l'esercito di giovani vaganti alla ricerca disperata di lavoro divennero una realtà quotidiana.

Nella sola Chicago nell'inverno 1929-30 ogni giorno morivano per congelamento centinaia di persone che di notte cercavano riparo sotto i ponti, non avendo per coprirsi nient'altro che qualche giornale.

ROOSEVELT E IL NEW DEAL (1933)

A questo punto la classe politica avvertì il pericolo della ripresa di

agitazioni popolari e vasti settori del capitalismo americano si resero conto *che* la smisurata potenza di pochi *trusts* stava provocando squilibri incontrollabili nell'economia, compromettendo la stabilità sociale dell'intero paese. Occorreva dunque prendere in seria considerazione le teorie dell'economista inglese John Maynard Keynes (1885-1946) secondo il quale ai governi spettava assumere un ruolo guida nell'economia nazionale (economia diretta), come del resto stava avvenendo pressoché ovunque. Secondo Keynes, lo stato doveva apertamente intervenire nei momenti di crisi per coordinare la produzione capitalistica, per salvare i settori deboli, per sviluppare i servizi sociali. Non era necessario però adottare una soluzione autoritaria sul modello fascista, perché negli Usa esistevano i margini sufficienti per riequilibrare l'economia, garantire i profitti agli imprenditori e nello stesso tempo aumentare i salari ai ceti più poveri, determinando una più equa distribuzione dei redditi.

L'uomo politico americano che sembrò interpretare questa esigenza riformatrice fu Franklin Delano Roosevelt, del Partito democratico.

Egli riscuoteva la simpatia di un ampio schieramento popolare, ottenuta con i suoi accesi interventi contro la minoranza di imprese finanziarie che, come egli disse, aveva fallito per caparbia e inettitudine, speculando sui mercati di borsa e portando il paese nel caos. Eletto presidente nel novembre 1932, Roosevelt chiese maggiori poteri per fronteggiare la situazione di emergenza “come se l'America fosse invasa dallo straniero” e, avvalendosi *della collaborazione* di tecnici e di professori universitari, i migliori *'cervelli'* (*brain trust*), mise a punto un nuovo corso di politica economica, il *New deal* (*Nuovo patto*), già preannunciato nella sua campagna elettorale. Dette poi l'avvio a grandi opere pubbliche finanziate dallo stato (strade, ponti, dighe, canali, centrali elettriche), per assorbire la disoccupazione e per non gettare nelle braccia del comunismo le migliaia di persone disperate, varando infine un ampio piano di riforme, con l'appoggio dell'*Afl* (*American federation of labor*), la potente organizzazione sindacale a cui fu affidato un ruolo importante nella soluzione dei problemi del lavoro attraverso la contrattazione collettiva. Inizialmente le simpatie del governo per il sindacato non furono condivise dai monopoli dell'industria americana abituati ad avere nelle fabbriche piena libertà d'azione. Tuttavia Roosevelt non cessò mai di tranquillizzarli, riaffermando la sua fede “nel sistema dell'iniziativa privata, della proprietà e del profitto privato”. E in effetti i principali interventi statali servirono a fornire crediti alle industrie e ai consumatori, rimettendo così in moto il meccanismo produttivo, da cui trassero vantaggio i grandi *trusts*. Nonostante avesse “riportato a galla il capitalismo”, Roosevelt aveva definitivamente conquistato l'appoggio delle masse americane, alle quali si rivolgeva nei suoi periodici discorsi radiofonici, esaltando il superamento della crisi e il benessere conseguito. Perciò le organizzazioni sindacali continuarono a schierarsi *dalla* parte di Roosevelt approvando il suo programma e la sua candidatura nelle successive elezioni, che lo confermarono alla presidenza nel 1936, nel 1940 e nel 1944. In verità a rilanciare definitivamente l'economia americana, come del resto quella di altri paesi investiti dalla crisi, contribuirono in maniera determinante le committenze militari, che alla fine degli anni '30 aumentarono ovunque con il crescere delle tensioni internazionali.

Riflessi internazionali della crisi

Dagli Stati Uniti la crisi del 1929 era passata rapidamente negli altri paesi, soprattutto in quelli europei, legati all'economia americana dai debiti di guerra, dai prestiti e dagli investimenti particolarmente consistenti effettuati in Gran Bretagna e in Germania. La crisi infatti interruppe ogni rapporto commerciale e finanziario fra Europa e Usa per cui anche le banche europee subirono la pressione dei clienti intimoriti che ritiravano i loro depositi. Le prime a fallire furono alcune grandi banche di Vienna e di Berlino, trascinandosi dietro le filiali, le imprese da loro dipendenti e altri istituti di credito. In breve la disoccupazione raggiunse quote impressionanti in Gran Bretagna e in Germania. In tutto il mondo furono calcolati oltre 30 milioni di disoccupati, mentre la produzione cadeva del 50%. La crisi del 1929, come quella dell'immediato dopoguerra, rappresentò un altro campanello d'allarme per il capitalismo internazionale e tutti gli stati furono costretti a trovare

soluzioni adeguate per uscire dal marasma economico e ad assumere sempre più decise funzioni di intervento economico. In tale direzione si mossero tutte le grandi potenze: la Gran Bretagna e la Francia, dove sopravvissero le istituzioni democratico-parlamentari, la Germania, dove per garantire l'ordine interno e prevenire le agitazioni sociali si impose il nazismo.

Hoover: crisi 29...*"Gli Stati Uniti sono più vicini al trionfo finale sulla miseria che in qualunque altro momento o paese della Storia"*. Il presidente degli USA nel 1929, anno del Grande Crollo.

Ecco una serie di dichiarazioni di economisti ed autorità durante la Grande Depressione della crisi del 29. La crisi attuale non sembra poi molto diversa.

Sarebbe bastato poco ad un qualsiasi giornalista prendere Internet e dare un occhio a questi dati che vi proponiamo, magari proponendo un parallelo tra la crisi del 29 e la crisi attuale.

Nel pieno della Grande Depressione, politici, economisti, presidenti ed organizzazioni facevano brillanti dichiarazioni sulla fine della Depressione, sulla ripresa ormai vicina.

Un po' come sentire i vari Tremonti, Marcegaglia, Draghi e i soliti noti Goldman Sachs di oggi. E' bene ricordare che il mercato ha toccato il punto più basso a metà del 1932, ben 3 anni dopo il crollo del 1929, e 2 anni dopo il 1930.

**"Non avremo altri crolli nei nostri tempi"* - John Maynard Keynes, 1927

**"Non ci saranno interruzioni alla nostra prosperità permanente"* - Myron E. Forbes, Presidente Pierce Arrow Motor Car Co., 12 Gennaio 1928

**"Non ci saranno ripetizioni del crack di ieri... non temo altri declini comparabili"* - Arthur W. Loasby (Presidente di Equitable Trust Company), 25 Ottobre 1929

**"Nonostante la sua drammaticità, crediamo che la caduta delle borse dimostrerà una congiuntura temporanea e non sarà il precursore di una depressione"* - Harvard Economic Society (HES), 2 Novembre 1929

**"Una depressione seria sembra improbabile; [ci aspettiamo] un rilancio del business entro la prossima primavera, con ulteriori miglioramenti verso l'autunno"* - HES, 10 Novembre 1929

**"La discesa delle Borse non sarà lunga, al massimo qualche giorno"* - Irving Fisher, docente di economia a Yale, 14 Novembre 1929

**"[Il 1930 sarà] uno splendido anno per l'occupazione"* - Dipartimento del lavoro, previsione per il nuovo anno, Dicembre 1929

**"Signori, siete in ritardo di 60 giorni. La depressione è finita."* - Herbert Hoover, in risposta ad una delegazione che chiedeva un programma pubblico di lavoro per aiutare la ripresa, Giugno 1930

**"Siamo quasi alla fine della fase di discesa della depressione"* - HES, 15 Novembre 1930

Dovremmo cambiare occhi a seconda di ciò che intendiamo osservare; bisognerebbe saper puntare la vista nella direzione esatta, che non sempre è la più ovvia. Ad esempio se vogliamo ammirare il cielo stellato, non ci basterà alzare gli occhi in su. Le stelle, come tutte le cose belle, non sono facilmente raggiungibili, e hanno bisogno di essere ricercate. Infatti dovremo puntare il telescopio in una direzione diversa da quella apparente e tenere conto di altri fattori. Aguzzate la vista e l'ingegno perché le stelle non sono dove sembrano!



***Aberrazione stellare, parallasse, tempo-luce...ovvero:
prove e conseguenze della rivoluzione terrestre***

Osservando il sole dalla terra sembra che durante l'anno esso descriva sulla sfera celeste un circolo massimo chiamato Eclittica, passando davanti alle 12 costellazioni dello zodiaco. Le diverse posizioni che il sole assume durante l'anno rispetto alla terra e alle costellazioni dello zodiaco, spostandosi da un giorno all'altro sulla sfera

celeste possono essere spiegate sia con un movimento del sole stesso intorno alla terra (come pensavano gli antichi) sia con un movimento della terra intorno al sole: ma molte prove dimostrano che è la seconda la giusta interpretazione. Il moto del sole è solo apparente, in realtà è la terra a girare intorno ad esso nel corso dell'anno.

Tra le prove indirette del moto di rivoluzione terrestre consideriamo l'analogia con gli altri pianeti del sistema solare e la periodicità annua di alcuni gruppi di stelle cadenti, ma la prova più sicura è l'aberrazione della luce stellare.

L'aberrazione della luce proveniente dagli astri è una prova diretta e sicura del moto orbitale della terra, scoperto da J. Bradley nel 1727 dall'osservatorio astronomico di Greenwich.

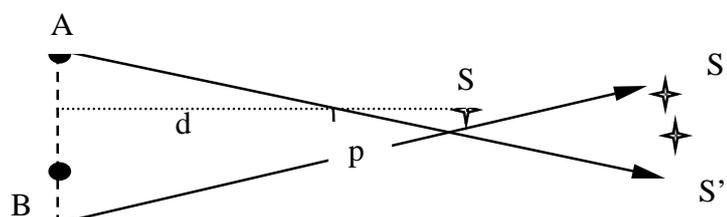


E' un fatto noto a tutti che in astronomia parlare di distanza significhi spessissimo parlare anche di tempo: ad esempio dire che la Galassia di Andromeda dista circa 2.25 milioni di anni luce significa ammettere che la vediamo com'era nel remoto passato, e che nulla ci è dato di sapere riguardo al suo attuale aspetto. Ciò significa che non possiamo nemmeno sapere *dove* esattamente sia al momento della nostra osservazione: a rigore durante gli ultimi 2.25 milioni di anni potrebbe aver viaggiato in una qualsiasi direzione nello spazio, ed essere ad esempio finita nell'emisfero australe. Non abbiamo nessun dato diretto che possa dirci dove essa sia nel momento esatto in cui vediamo la sua

immagine nel passato, soltanto una buona dose di ragionevoli supposizioni teoriche.

Questo tipo di fenomeno, usualmente definito di Tempo Luce (in quanto direttamente collegato al tempo impiegato dalla luce per coprire la distanza sorgente-osservatore: più è maggiore questa distanza e più accentuati potrebbero essere gli spostamenti relativi tra i due), affetta in vario modo tutti i corpi celesti osservabili.

L'effetto di spostamento apparente più importante non è collegato alla distanza tra sorgente ed osservatore, ma piuttosto alla velocità dell'osservatore (cioè nel nostro caso, la velocità del nostro pianeta che è di circa 30km/s). Questo fenomeno è detto di Aberrazione Stellare, e proprio per il fatto di essere indipendente dalla velocità dell'oggetto osservato (stelle, pianeti, il Sole stesso) affetta in modo analogo ogni astro con la medesima altezza sul piano dell'eclittica, cioè sul piano descritto dall'orbita della Terra. Il fenomeno è meno immediato da capire, perché risiede nella rappresentazione vettoriale delle velocità, cioè essenzialmente in una costruzione di tipo geometrico. Spieghiamolo con un'analogia: se si cammina sotto la pioggia, l'ombrello deve rimanere un po' più verticale che se si corre, e un po' meno verticale che se si resta fermi; anche qui velocità della pioggia (cioè nel nostro caso della luce) e velocità del pedone (=osservatore) si compongono e danno una risultante leggermente inclinata se lo scopo è quello di far impattare le gocce di pioggia con l'ombrello (=telescopio). Dunque l'aberrazione stellare è un fattore del quale bisognerebbe tenere sempre conto se si vuole ottenere un puntamento estremamente preciso (ovviamente nell'ipotesi spesso errata che sia sufficiente impostare le coordinate allo strumento), in quanto solitamente le effemeridi degli oggetti stellari riportano la posizione "media" cioè "reale". Resterebbe un'altra piccola correzione legata alla velocità di rotazione terrestre, ma arrivando questa al massimo a 0.5km/s (all'equatore) la correzione è molto piccola. Invece un effetto di distanza relativa è quello legato alla Parallasse; il fenomeno è spiegabile con un disegno:

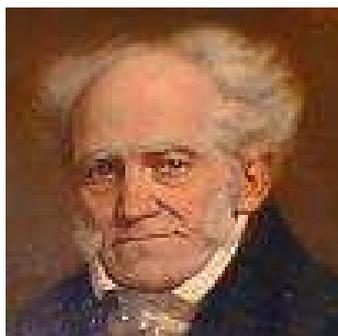


Quando l'osservatore in A guarda la stella S, la sua posizione apparente in cielo sembra S'', e

viceversa quando l'osservatore è in B la stella sembra in S'; l'angolo p (quello compreso tra ipotenusa e cateto maggiore del triangolo) è detto angolo di parallasse. Ovviamente più è distante l'oggetto S, meno appariscente sarà lo spostamento apparente. Se si utilizza come base AB il diametro della Terra, l'effetto sarà detto *parallasse diurna*, se invece si vuole utilizzare una base più grande basterà effettuare osservazioni da punti diametralmente opposti dell'orbita terrestre attorno al Sole, cioè a distanza di circa 6 mesi; questo spostamento apparente verrà allora definito di *parallasse annua*. Se si conosce la misura precisa della base AB, e si misura con accuratezza lo spostamento apparente p si può dedurre la distanza d ; questo è in effetti il metodo di misura delle distanze più affidabile in astronomia (ovviamente prescindendo da osservazioni radar) e fornisce una determinazione di distanza in parsec, cioè in unità di parallasse ovvero di angoli. La Luna essendo molto vicina risente di un effetto di parallasse diurna di circa $40''$ d'arco, mentre per quanto riguarda le stelle quella che risente dello spostamento maggiore è Proxima Centauri, che mostrando una parallasse annua di circa $0.76''$ d'arco risulta distante circa 4.5 anni luce. Per formarsi un'idea empirica della parallasse è sufficiente rizzare un dito e porlo davanti al naso, e osservarlo alternativamente con un solo occhio: è facile constatare che più il dito è vicino e maggiore sembrerà il suo spostamento apparente sullo sfondo quasi fisso dell'ambiente in cui ci troviamo, e che viceversa più lo si allontana e più stabile sembrerà la sua posizione apparente. In effetti è attraverso questo tipo di meccanismo fisiologico che gli animali bioculari ricavano informazioni di distanza. È interessante notare che una distanza astronomica espressa in parsec è assoluta, se determinata con precisione, mentre una distanza espressa in anni-luce o chilometri è approssimativa perché la conversione parsec—anni luce è subordinata ad una conoscenza precisa dell'Unità Astronomica. Dunque esprimere distanze celesti in parallasse annue è leggermente più scomodo, ma fa incappare in meno imprecisioni. Anche l'atmosfera del nostro pianeta, in cui abitualmente gli strumenti di osservazione sono immersi, altera le distanze apparenti degli oggetti celesti, anche se in questo caso la variabile in gioco non è la distanza della sorgente di luce ma soltanto la sua "quota" sull'orizzonte del luogo, è *l'Aberrazione Atmosferica*. È abituale l'osservazione che un corpo immerso in acqua appare leggermente spostato rispetto alla sua posizione reale, e questo perché ogni qualvolta la luce attraversa la separazione tra due mezzi fisici (in questo caso acqua ed aria) subisce una piccola deviazione rispetto alla verticale tra i due mezzi.

Gli uomini guardano la verità come coperti da un velo che pochi riescono ad oltrepassare. Schopenhauer identifica questo senso di chiusura e questa difficoltà con la teoria che esista un Velo di Maya che ci oscura la vera realtà delle cose. Pochissimi sono coloro che riescono a guardare oltre, ad abbattere questo muro.

Il genio o l'artista che ha una visione pura del mondo, senza veli né confini, oltrepassa il fenomeno e tenta di lenire la dolorosa esistenza umana attraverso l'arte.



Schopenhauer

Arthur Schopenhauer, nato nel 1788 a Danzica, può essere considerato senza dubbio alcuno il padre della filosofia decadente, insieme con Kierkegaard.

Il pensiero di Schopenhauer trova origine nella filosofia kantiana e si fa per molti versi predecessore dell'ottica nietzschiana. A ragione quindi può essere considerato un filosofo di transizione, che, pur vivendo in un'epoca romantica, ne rivoluziona le regole, dando vita a nuove rappresentazioni della realtà.

Ed è proprio di rappresentazioni che si occupa Arthur nella sua opera principale: il mondo in cui viviamo è un insieme di rappresentazioni, in quanto l'ente conosciuto è l'oggetto della nostra rappresentazione attraverso i parametri di spaziali, temporali e causali.

Questi tre fattori sono, nel loro complesso, alla base del mondo della Rappresentazione e si pongono come ostacoli tra noi e "il mondo in sé".

Schopenhauer parla, in termini più precisi, di "Velo di Maia" (una specie di fotocopia mal inchiostrata della realtà stessa, qualcosa che cela la verità); questo termine, tratto dalla filosofia indiana, definisce il mondo della Rappresentazione cioè la realtà che ci si para davanti.

Questo è senza dubbio uno dei fattori che avvicinano Schopenhauer alla dimensione decadente. Sarebbe così mantenere la distinzione tra fenomeno (la cosa come appare) e noumeno (la cosa in sé) di kantiana memoria.

Per poter giungere alla realtà noumenica, quella vera, non si può quindi percorrere la strada della conoscenza razionale, visto che è relegata alla sfera della rappresentazione. La conoscenza della cosa in sé risulterebbe quindi impossibile.

Da un lato troviamo la questione del "Velo di Maia" che allontana l'uomo dalla realtà; dall'altro abbiamo i poeti maudits francesi che vedono nell'uso del simbolo l'unico strumento per superare l'illusione di realtà che ci circonda. In entrambi i casi, dunque, ci troviamo di fronte ad uno sconforto esistenziale, determinato dall'impossibilità o, per lo meno, dall'estrema difficoltà dell'uomo di superare queste barriere; tutto questo conduce al pessimismo (determinato i desideri dell'uomo, tramite i quali si attua la volontà) e alla noia (nel caso in cui l'uomo non avesse più desideri). Noia, disperazione, dolore, superficialità dell'essere (intesa come difficoltà di cogliere la vera essenza delle cose) sono elementi comuni tra Schopenhauer e i poeti maledetti, ma comuni anche ad un grande filosofo-poeta italiano, Giacomo Leopardi, forse considerato, con eccessiva rigidità, poeta esclusivamente romantico, quando, in realtà, potrebbe essere visto come un grande filosofo decadente.

“Genio e follia hanno qualcosa in comune: entrambi vivono in un mondo diverso da quello che esiste per gli altri.”

Per Schopenhauer, il genio, come avviene nella contemplazione delle idee, è molto simile al folle, che dimentica il suo corpo abbandonandosi a una sorta di delirio estetico, che gli permette di cogliere, sia pure brevemente, la *noluntas*, di dimenticare la *volontà di vivere*.

Schopenhauer nella sua opera più importante, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, oltre ad affrontare nei primi due libri il problema gnoseologico, affronta nel terzo libro anche il tema dell'arte.

Questa è una forma diversa di conoscenza che si riassume nella nozione di **genio**.

Mentre l'uomo comune conosce attraverso i sensi, l'intelletto e la ragione, seguendo anche una visione utilitaristica delle cose (fuggo dal dolore, cerco il piacere), non giungendo a conoscere la cosa in sé; la conoscenza, al contrario, del genio, ossia dell'artista, è rivolta all'idea. Si tratta di una forma di conoscenza che oltrepassa il fenomeno, la rappresentazione per giungere all'essenza delle

cose. Se prima Schopenhauer sostiene nel primo libro del Mondo, che le idee, modelli della realtà, rimangono inconoscibili all'uomo, nel terzo libro ammette una forma diversa di conoscenza che permette di arrivare a conoscere l'essenza delle cose. Non sarà la scienza quindi a farci conoscere l'essenza delle cose, ma l'arte. Essa sa esprimere e rendere intuitivo l'aspetto vero delle cose oltre il semplice fenomeno.

L'artista è "puro soggetto conoscente e limpido occhio del mondo". Egli realizza il bello all'interno di una visione disinteressata del piacere. Sia l'artista che lo spettatore nella fruizione estetica, osservano disinteressatamente il mondo come pura rappresentazione della volontà. L'opera d'arte non ha una fine utilitaristico, soddisfare un piacere o togliere un dolore. Per quest'ultimo valga l'esempio dello spettatore che è capace di godere alla vista di un'opera che rappresenta dolore, paesaggi inospitali, terrificati (sublime). La musica rappresenta l'arte più importante, essa è la voce suprema della volontà stessa. Nel momento in cui nell'arte non vi è più la conflittualità connessa alla volontà di vivere, l'intelletto viene liberato momentaneamente dal servizio della volontà. Nell'opera d'arte, ad es. la tragedia, allo spettatore rimane la sensazione piacevole e liberatoria di un "distacco" momentaneo dalla sofferenza del vivere. Questa è chiamata purificazione estetica.

La vista è il senso più importante se parliamo di pittori o anche di semplici osservatori e ammiratori dell'arte. Ci furono pittori rivoluzionari iniziarono a dipingere con un diverso sguardo: gli impressionisti.

Van Gogh, uno dei massimi esponenti del tempo, l'artista che maggiormente mi ha colpito nel corso dei miei studi, scrisse molte lettere alla sorella, nelle quali dichiarava proprio che a lui e agli altri pittori non bastava che aprire gli occhi e dipingere, e che il resto degli artisti lo giudicavano pazzo soltanto perché lui era in grado di vedere l'arte con occhi diversi da loro.

Impressionismo

Movimento artistico sorto in Francia nella seconda metà dell'Ottocento.

Deriva il suo nome dall'appellativo di "impressionisti" dato in senso spregiativo da un giornalista dell'epoca al gruppo di artisti rifiutati dalle esposizioni ufficiali dei Salons e che esposero per proprio conto nello studio del fotografo Nadar a Parigi.

Le innovazioni tecnico-linguistiche degli impressionisti sono costituite dall'abbandono del chiaroscuro di derivazione accademica nella pittura e dall'eliminazione del nero per dipingere le ombre, nonché dall'uso del colore, in modo che corrisponda alle sensazioni percettive dirette, senza la mediazione dell'esperienza (che ad esempio ci fa dire che un foglio è bianco anche se lo vediamo illuminato da una luce gialla o blu: per gli impressionisti il foglio è effettivamente giallo o blu e come tale lo dipingono).

Le impressioni che si ricevono dalla percezione immediata del mondo sono per gli impressionisti le più autentiche e vere e anche le più adatte a rendere il senso del tempo che trascorre, nel quale le cose non sono mai identiche un attimo dopo l'altro, ma in continua mutazione come la luce del giorno.

E' quindi un'arte corrispondente alla nuova realtà urbana dell'Ottocento, allo sviluppo seguito alla rivoluzione industriale, alla crescita della borghesia commerciale con la sua voglia di affermarsi e di godere dei frutti del proprio lavoro a teatro, nei bar, alle regate, alle corse dei cavalli, ed è così che spesso gli impressionisti la ritraggono nelle loro opere.

Il movimento, in sé, quindi, senza intenzioni rivoluzionarie, è totalmente rivoluzionario per quel che riguarda il rinnovamento del linguaggio dell'arte ancorato non più a determinate leggi, ma al mutare dell'esperienza del mondo, portando a termine la rottura di tutti gli equilibri antichi.

I maggiori rappresentanti dell'Impressionismo sono i francesi Manet, Monet, Renoir, Degas e Cézanne. Gli impressionisti seguono poi percorsi personali sviluppando nuove ricerche, operando in solitudine, magari scappando dal proprio paese, come fece Gauguin. Tra questi, precursore del successivo espressionismo e simbolismo, il grande Vincent Van Gogh. In pochi altri artisti la vita fu tanto legata all'arte, ma oltre le vicende tragiche dell'esistenza, contano le opere. Van Gogh ha

preparato trent'anni di pittura; quel che presentiva, s'è avverato. Partito dall'Impressionismo, intesa la lezione dell'Oriente per l'impiego dell'arabesco disegnativo e delle preziosità coloristiche, egli si riallaccia al movimento romantico, ma lo supera per l'exasperata intensità della visione. Egli non rompe i ponti con il Naturalismo, ma va oltre; le sue magnifiche allucinazioni, che non preludono in nessun modo e in nessun momento all'arte astratta, aprono la via all'Espressionismo. Egli ne è il fondatore primo o, come dicono ora i nuovi savi, il maggior colpevole. Per questo artista la natura era capace di risvegliare sensazioni e sentimenti ogni volta nuovi ed inespresi in passato, infatti durante il periodo in cui si trovava ad Arles, gira in continuazione tante strade, e cerca paesaggi come campi coltivati, colline battute dal vento, cipressi, uliveti, casupole, fienili appollaiati tra i prati, che gli portino queste sensazioni, per poterle poi trasportare sulla sua tela. Nei suoi quadri cercherà di raffigurare queste strade in tutta la loro intensità distaccandosi completamente dalla sua visione personale, così facendo il quadro cercherà di raffigurare le reali sembianze che il luogo ci mostra.

L'opera impressionista è un canto dove il paesaggio raffigurato compare ogni volta con diverse tonalità, diversi movimenti, diverse note ma sempre in armonia con tutto il contesto. Un continuo crescendo e diminuendo di mutevolezza "dell'attimo" in cui si percepisce l'emozione propria di quel piccolo lasso di tempo - importantissima - e che non deve andare perduta.

Il Movimento impressionista lo possiamo definire come un'avventura artistica, del tutto nuova, che mette fine alle ricerche dell'Ottocento. Lavorare all'aria aperta per riportare sulla tela tutti gli aspetti del mondo che circonda l'artista, cioè oltre al solito schematico paesaggio, anche la luce, il movimento e soprattutto l'attimo. La luce viene creata con accostamenti di macchie di colore, preparate sulla tavolozza e mai sfumate sulla tela, mentre il movimento della gente o degli elementi naturali, non è creato soltanto da un insieme di chiaro-scuro ma con l'aiuto dei diversi "attimi", ripresi nelle varie che la natura assume in più momenti della giornata, compresi quelli estremamente piccoli. Osserviamo l'autoritratto di Van Gogh in primo piano notiamo che contiene molti attimi. Mettiamolo a confronto con una comune fotografia che riprende esattamente tutte le caratteristiche di movimento in un determinato lasso di tempo, in cui l'atteggiamento di ogni singolo organo risulta in armonia con tutto l'insieme. Con l'Impressionismo cambia il concetto della tonalità: è l'iride che riunisce i colori frammentati sulla tela e, questo concetto rimane ormai un principio di base della pittura moderna. Da qui nasce l'assoluta libertà di accostamento di macchie di colore piccole o grandi e la capacità di trasformarsi in una gradevole composizione al di là della tematica.

Van Gogh è un disegnatore di straordinaria maestria tecnica oltre che di raffinata sensibilità e una eccezionale abilità grafica, geniale e al tempo stesso incompreso, produsse tantissimi quadri che divennero famosi solo dopo la sua morte. Quelle che continuano a riscuotere maggiore successo, hanno per tema i paesaggi e i fiori (in modo particolare i girasoli), gli autoritratti e i ritratti di popolani. Tra i colori più utilizzati il blu e giallo, espressione di un vero e proprio furore cromatico.

La sua attività pittorica febbrile, 70 quadri in due mesi nell'ultimo periodo, è caratterizzata da una componente ossessiva, radicata in una sensibilità esasperata e complicata da importanti disturbi psicologici, si parla persino di schizofrenia e psicosi maniaco-depressiva, autolesionismo e alcolismo, atteggiamenti che lo portano al doloroso confronto con una realtà che lo rifiuta e che egli stesso rifiuta, che lo condussero in estrema esasperazione al suicidio. Ricoverato più volte in manicomio, dove continuò a dipingere quadri allucinati ed ossessivi, si uccise infatti con un colpo di pistola.

La sua è un'arte illuminante e dei sentimenti umani, il tragico addio ad una vita tormentata dall'angoscia e dalla follia ed ai pochi affetti umani che la attraversarono, soprattutto quello dell'amato fratello Theo che lo assiste nel trapasso e che si suiciderà anch'egli sei mesi dopo.

Lettere di Van Gogh

- Arles, settembre 1888. Alla sorella Wilhelmina. Theo mi scrive che ti ha dato delle giapponeserie. È sicuramente il mezzo più pratico per riuscire a comprendere la direzione che ha preso oggi la pittura colorata e chiara. **In quanto a me, qui non ho bisogno di giapponeserie, perché mi dico sempre**

che qui sono in Giappone e che di conseguenza non ho che da aprire gli occhi e dipingere dritto davanti a me ciò che mi colpisce.

- Arles, settembre-ottobre 1888. Alla sorella Wilhelmina. ... Monticelli è un pittore che ha reso il Mezzogiorno in giallo pieno, in arancione pieno, in zolfo pieno. **La maggior parte dei pittori, non essendo coloristi propriamente detti, non vi vedono questi colori e giudicano pazzo il pittore che vede con occhi diversi dai loro.** Tutto ciò è naturalmente previsto. Per questo io ho già pronto apposta un quadro in giallo pieno di girasoli.

I girasoli sono una serie di dipinti ad olio su tela realizzati da Vincent Van Gogh tra il 1888 e il 1889 principalmente ad Arles. Questi lavori non solo sono tra i più celebri dell'artista, ma anche tra i suoi preferiti.

Sullo stesso soggetto (girasoli in vaso), ci sono tre versioni simili con quindici girasoli, due con dodici, una con cinque ed una con tre girasoli. Poi esistono altri quattro lavori con girasoli, ma senza vaso: una con quattro girasoli e tre con due. Vincent, dipinse queste tele in Germania (il primo dei dodici girasoli) poi in Francia.

Van Gogh era molto legato a questi quadri, uno di essi fu regalato all'amico Paul Gauguin. Singolare è la ricercatezza nella rappresentazione dei girasoli in ciascuna fase della fioritura, dal bocciolo all'appassimento. Tali dipinti furono innovativi anche per l'uso dell'intero spettro giallo, grazie all'invenzione di un nuovo pigmento.

Il giallo è uno dei colori preferiti dall'artista; è il simbolo del sole che riscalda la Francia meridionale, molto amata dal pittore. I colori e la tecnica esprimono un meraviglioso mondo di luce e speranza. Le pennellate sono applicate a densi strati, come la creta plasmata da uno scultore. La tormentata superficie del dipinto riflette lo stato d'animo del pittore che si avvicina al tragico epilogo della sua breve vita.

Curiosità



Alcuni dei più grandi capolavori dei pittori impressionisti potrebbero essere 'frutto' della miopia degli artisti. E' questa l'opinione di un neurochirurgo australiano, il professor Noel Dan, convinto che lo stile pittorico di artisti come Monet, Renoir e Degas potrebbe essere stato influenzato da un difetto visivo che li portava a vedere il mondo nella stessa maniera. Secondo Dan, "la realtà appariva ai loro occhi indistinta, con dettagli sfumati e con colori accesi", caratteristica delle opere di questa corrente. L'esperto ha pubblicato i risultati delle sue ricerche sulla rivista 'Journal of Clinical Neuroscience'. Per lo specialista, i problemi di vista dei pittori potrebbero spiegare anche perché preferivano colori 'forti', come ad esempio il rosso. "I miopi vedono bene da vicino - spiega l'esperto - ma hanno una visione 'velata' delle strutture più lontane e, nello spettro dei colori, riescono a focalizzare meglio quelli accesi, rosso o giallo, piuttosto che il blu o il nero". A sostegno della sua tesi, Dan riferisce che esistono

testimonianze che riferiscono dell'avversione di Cezanne e Renoir per gli occhiali.

L'età Vittoriana è stata esaltata per le sue grandi innovazioni scientifiche e tecnologiche: a quell'epoca vi era come un cieco positivismo. Infatti la maggior parte della critica posteriore e attuale ha ravvisato in essa una mancanza di profondità artistica, di impegno sociale e condizioni di vita tutt'altro che positive.

The Victorian Age Oscar Wilde



The Victorian Age was so called after the name of Queen Victoria, whose reign was the longest in the history of England and was the time of: great technological innovation (we have the invention of the telephone, the development of railways, printing was cheaper); incredible colonial expansion (India, in particular, called “The Jewel in the Crown”, gave tea, spices, silk, cotton; Africa was important for the control of the Suez Canal).

The British felt superior and proud of belonging to the strongest country in the world so they had a moral duty to improve the quality of life of peoples.

Anyway it was a period of contrasts: great productivity and social transformation, but also of terrible exploitation, above all of women and children; great richness, but also terrible poverty; elegance and formality, but also ugliness and false appearance.

All this was at the basis of the so-called Victorian Compromise. During Queen Victoria's reign there were also some political reforms to limit the working hours of women and children in factories; to give the vote to urban working men; to provide education; to legalize the workers' Trade Unions. With the publication of “On the origins of the Species! By Darwin, the Victorians remained shocked because the new strong division between the rich and the poor. Oscar Wilde was an anticonformist, against the excess of morality of the Victorianism. Victorians believed that art should be moral and useful; but Oscar Wilde thought that the only aim of art was to create beauty.

The Aesthetic movement is a loosely defined movement in literature, art and interior design in later nineteenth-century Britain. It took place in the late Victorian period from around 1868 to 1901, and is generally considered to have ended with the trial of Oscar Wilde. The British decadent writers were deeply influenced by the Oxford don Walter Pater and his essays published in 1867–68, in which he stated that life had to be lived intensely, following an ideal of beauty. His *Studies in the History of the Renaissance* (1873) became a sacred text for art-centric young men of the Victorian era. Decadent writers used the slogan “Art for Art's Sake”, coined by the philosopher Victor Cousin and promoted by Théophile Gautier in France, and asserted that there was no connection between art and morality. The artists and writers of the Aesthetic movement tended to hold that the Arts should provide refined sensuous pleasure, rather than convey moral or sentimental messages. As a consequence, they did not accept John Ruskin and Matthew Arnold's utilitarian conception of art as something moral or useful. Instead, they believed that Art did not have any didactic purpose; it need only be beautiful. The Aesthetes developed the cult of beauty, which they considered the basic factor in art. Life should copy Art, they asserted. They considered nature as crude and lacking in design when compared to art. The main characteristics of the movement were: suggestion rather than statement, sensuality, massive use of symbols, and synaesthetic effects—that is, correspondence between words, colors and music. Aestheticism had its forerunners in John Keats and Percy Bysshe Shelley, and among the Pre-Raphaelites. In Britain the best representatives were Oscar Wilde and Algernon Charles Swinburne, both influenced by the French Symbolists, and Dante Gabriel Rossetti. Oscar Wilde was born in Dublin in 1854. He went to college there and then continued his studies in

Oxford, where in 1878 he won a poetry prize. In 1882, his first book of poems was published. In 1884, he got married, and in 1888 he wrote a book of stories for his sons, *The Happy Prince and Other Tales*. He wrote other books of stories, but *The Picture of Dorian Gray* (1890) was his only novel. When it appeared, many people were angry, saying that it was a bad book with evil ideas. But Wilde did not agree that books could be bad or evil. "Books are well written or badly written. That is all," he wrote. Wilde wrote his first play in 1883, but it wasn't successful, and neither was the next one. However, *Lady Windermere's Fan* (1892) was very popular with theatre-goers because of the clever words and the clear picture of people and the way they lived. Wilde's success continued until his greatest play, *The Importance of Being Earnest* (1895), but in the same year he was sent to prison because of his homosexual relationship with Lord Alfred Douglas. When he came out in 1897, he went to live in France, where he wrote *The Ballad of Reading Gaol* (1898), a long poem about his experience of prison life. He died in Paris in 1900. The novel is a brilliant portrait of vanity and depravity drawn with sadness. The picture of the title is a splendid work painted by Basil Hallward of the orphaned boy Dorian Gray who is the heir to a great fortune. Lord Henry and Hallward discuss the boy and the remarkable painting. Dorian enters and declares that he would give his soul if he were always to be young and the painting instead would grow old. As the story goes on, Dorian leaves his girlfriend - the actress Sibyl Vane - because through a single bad performance he claims that she has 'killed' his love. She kills herself with poison and Dorian is unaffected. So begins the tale of the boy's descent into low society in London while still giving dinners and musicals for high society. He is inspired by two things: the book, Lord Henry sends him that seems to predict his own life in dissecting every virtue and every sin from the past; and secondly the picture of himself which grows steadily older and more vicious looking compared to his own mirror image which remains young. Fanatical about the portrait, he is driven to murder and deception.



The themes of the novel are the conception of art, the supremacy of youth and beauty, the superficial nature of society, the negative consequences of influence.

The novel is highly allegorical; it's a 19th century version of the myth of Faust, the story of a man who sells his soul to the devil so that all his desires might be satisfied. There are a lot of hidden symbols: the picture itself represents Victorian middle class immorality, Dorian and his pure appearance are symbols of bourgeois appearance, The book represents the profound and damaging influence that art can have over an individual and serves as a warning to those who would surrender themselves so completely to such an influence.

It's the first time that D'Annunzio presents a model of decadent aesthete in his novel "Il Piacere" and this relates to the English novelist Oscar Wilde. We can say that the novel is the result of the personal experience of the writer and of the foreign influences.

A dandy is a man who places particular importance upon physical appearance, refined language, and leisurely hobbies. Historically, especially in late 18th- and early 19th-century Britain, a dandy, who was self-made, often strove to imitate an aristocratic style of life despite coming from a middle-class background.

Non tutto si vede con gli occhi! Noi dovremmo abituarci a guardare con la ragione, l'istinto e il cuore per vivere meglio, potenziando al massimo le nostre possibilità come spesso fanno in natura molti esseri viventi per scopi pratici. Alcuni pesci, gli squali ad esempio, hanno sviluppato un ulteriore senso: percepire sott'acqua i campi elettrici. Questo tipo di vista è utilissima per loro, infatti, attraverso tali percezioni, riescono ad orientarsi e a catturare le proprie prede.

L'elettrocettività

Molti pesci, come squali, razze e pesci gatto, sono elettrocettivi, cioè rilevano la presenza di un campo elettrico esterno anche di debole intensità. Questa abilità è garantita dalla presenza di organi sensoriali elettricamente sensibili situati lungo la superficie del loro corpo, che inviano un segnale al cervello ogni volta che rilevano una scarica elettrica.



L'elettrocettività degli squali permette a questi pesci di ricevere segnali elettrici dall'ambiente circostante per mezzo di una serie di pori situati nella parte anteriore della testa e raggruppati in grappoli intorno agli occhi e ai lati del mento. Questi pori si aprono mediante sottili tubi su cavità di forma allungata che contengono un gel altamente elettroconduttore, chiamate ampolle di Lorenzini dal nome del medico che per primo le ha descritte nel 1678. Sul fondo di ogni ampolla si trovano cellule pilifere modificate in grado di reagire ad una variazione locale di polarità elettrica. Un eccesso di carica negativa all'interno dell'ampolla provoca il rilascio di neurotrasmettitori verso le fibre nervose adiacenti che, a loro volta, inviano un segnale al cervello, che interpreta lo stimolo ricevuto.

Tutti gli organismi viventi generano campi elettrici a seguito delle normali attività cellulari o muscolari. Gli squali sfruttano la loro elettrocettività per localizzare e cacciare le loro prede. Per esempio, una preda ferita disperde nell'ambiente elettroliti che creano un campo elettrico fino a tre volte maggiore di quello prodotto da un esemplare sano. Gli squali bianchi appartengono a una delle specie in grado di percepire campi elettrici di bassissima intensità.

Campo elettrico

Grandezza fisica vettoriale che esprime le proprietà dello spazio dovute alla presenza in esso di una o più cariche elettriche. Il concetto di campo elettrico venne introdotto da Michael Faraday, per spiegare l'interazione tra cariche poste a una certa distanza l'una dall'altra.

Intensità, direzione e verso

Il campo elettrico è una grandezza vettoriale, definita quindi non solo da un'intensità, ma anche da una direzione e da un verso. La direzione e il verso del vettore campo elettrico esprimono sostanzialmente la direzione e il verso di percorrenza della traiettoria che una carica positiva di prova posta in quel punto prenderebbe per effetto del campo elettrico. La sua intensità si può valutare misurando la forza F che la carica positiva di prova q sperimenterebbe: l'intensità è definita allora come la forza per unità di carica, ed è quindi data dal rapporto $E = F/q$. La direzione è la stessa della forza F e il verso, in generale, è quello orientato dalle cariche positive a quelle negative. Nel Sistema internazionale, l'unità di misura del campo elettrico è il newton/coulomb (N/C).

Campo elettrico generato da una carica puntiforme

La forza F che una carica positiva di prova q posta a distanza r da una carica puntiforme Q subisce è la forza di Coulomb; l'intensità di questa forza è $F = K_0(Qq/r^2)$, dove ϵ_0 è la costante dielettrica del vuoto, un parametro che esprime le proprietà elettriche del vuoto (in presenza di un mezzo, quale l'aria, la costante ϵ_0 compare moltiplicata per ϵ_r , costante dielettrica relativa del mezzo in questione). Così, poiché in generale il campo elettrico è definito come il rapporto tra la forza e la quantità di carica di prova ($E = F/q$), il campo generato da una carica puntiforme Q è $E = K_0(Q/r^2)$. Le sue linee di forza sono semirette che nascono sulla carica sorgente e si estendono all'infinito in direzione radiale; se la carica Q è positiva, il verso va dalla carica verso l'esterno; se invece Q è negativa, il

verso è quello opposto, dall'esterno verso la carica.

Le linee del campo elettrico

Le linee del campo elettrico si ottengono come il limite di una linea spezzata che segue in ogni tratto la direzione e il verso del campo elettrico. Esse hanno quattro proprietà: 1) in ogni punto sono tangenti al vettore campo elettrico; 2) hanno il verso del vettore campo elettrico; 3) escono dalle cariche positive ed entrano in quelle negative; 4) la loro densità è direttamente proporzionale all'intensità del campo elettrico.

Il teorema di Gauss

Il flusso del campo elettrico attraverso una superficie chiusa è direttamente proporzionale alla carica totale contenuta all'interno della superficie.

Il teorema di Gauss, che vale per qualsiasi configurazione delle cariche e qualsiasi superficie chiusa, permette di determinare il modulo del campo elettrico generato da distribuzioni di carica che abbiano particolari simmetrie. Per esempio, si può considerare il campo elettrico generato da una distribuzione piana infinita di cariche, immersa in un mezzo di costante dielettrica ϵ , in cui la carica stessa è disposta in modo uniforme. Ciò significa che ogni parte di piano di area ΔS contiene la stessa quantità di carica ΔQ . Utilizzando le simmetrie del sistema e il teorema di Gauss si dimostra che il vettore campo elettrico generato dal piano infinito di carica ha le seguenti proprietà:

- la direzione è perpendicolare al piano di carica;
- il verso è uscente dal piano se questo ha carica positiva; è entrante in caso contrario;
- il modulo è uguale in tutti i punti che non appartengono al piano di carica ed è dato dalla formula $E = \sigma / 2\epsilon$

In matematica viene spontaneo riallacciarsi ai limiti. Coloro che cercano di guardare oltre tentano di ignorare i propri "limiti", che spesso non sono poi così insuperabili come sembra.

Limiti - Weierstrass

La parola "limite" è suggestiva, ha un significato intuitivo e spesso nel linguaggio comune parliamo dei limiti della nostra pazienza o della nostra resistenza. Tuttavia quando cerchiamo di precisare maggiormente questo concetto, di renderlo logicamente definito, sorgono subito delle difficoltà. Una delle idee chiave in tutta l'analisi matematica è quella di "limite". Sotto una forma o un'altra, sia il calcolo differenziale che il calcolo integrale (per non parlare della continuità delle funzioni) sono fondati su questo concetto. Newton aveva fatto un tentativo. La sua definizione richiedeva di considerare il rapporto di due quantità e di determinare quindi ciò che accadeva a questo rapporto quando le due quantità tendevano simultaneamente a zero. Usando la terminologia moderna, egli stava parlando del limite del rapporto di quelle quantità anche se preferiva il termine più colorito di ultima ratio (ratio è la parola latina per "rapporto"). Newton spiegava che l'ultima ratio di due quantità evanescenti:

è da intendersi il rapporto delle quantità non prima che esse svaniscono, né dopo che sono svanite, ma con il quale esse svaniscono

Naturalmente una frase del genere non è di nessun aiuto per una precisa definizione matematica del concetto. Possiamo essere d'accordo con Newton che il limite non deve essere legato al valore del rapporto prima che le quantità svaniscano, ma che cosa diavolo significa il rapporto dopo che sono svanite? Newton sembra voler dire che bisogna considerare il rapporto nel preciso istante cui il numeratore e denominatore diventano zero. Ma in quell'istante la frazione si presenta come 0/0, che

non ha alcun significato. Siamo in una impasse logica. Vediamo ora il contributo di Leibniz. Anche lui doveva considerare il comportamento dei limiti e tendeva ad affrontare la questione con la discussione delle “quantità infinitamente piccole”. Con ciò egli intendeva delle quantità che , per quanto non nulle non potevano essere ulteriormente diminuite. Come gli atomi della chimica , le sue quantità infinitamente piccole erano i mattoni, le unità indivisibili che costituivano la matematica, le cose più vicine allo zero che ci fossero. I problemi filosofici sollevati da un’unità del genere preoccupavano Leibniz .

La comunità matematica, a poco a poco, prese coscienza del fatto che doveva occuparsi del problema. Paradossalmente a questa situazione si era arrivati non perché il calcolo non funzionava, ma perché funzionava troppo bene. Troviamo così una schiera di matematici, all’inizio dell’Ottocento, occupati a esaminare la questione dei fondamenti. La precisazione del concetto di “limite” era uno dei problemi cruciali.

Nel 1821 il francese Augustin-Louis Cauchy propose questa definizione:

Allorché i valori successivamente assunti da una stessa variabile si avvicinano indefinitamente a un valore fissato in modo da differirne alla fine tanto poco quanto si vorrà quest’ultima quantità è chiamata il limite di tutte le altre.

Si noti che la definizione di Cauchy evita accuratamente termini imprecisi come “infinitamente piccolo”. Non si avventura nella trappola di determinare ciò che succede nel preciso istante in cui la variabile raggiunge il limite. Qui, insomma non ci sono fantasmi di quantità svanite. Egli dice semplicemente che un certo valore è il limite di una variabile se possiamo fare in modo che la variabile differisca dal limite tanto poco quanto vogliamo. Tutto quello che importa è la possibilità di arrivare tanto vicino al limite quanto si vuole.

Il successo della definizione si basò in larga misura sul fatto che per suo tramite Cauchy riuscì a dimostrare i più importanti teoremi dell’analisi. I matematici avevano così fatto molta strada per liberarsi dal sarcasmo del vescovo Berkeley . Ma anche l’asserzione di Cauchy aveva bisogno di essere messa a punto. Intanto essa parlava di “avvicinamento” di una variabile al limite. Così l’ultima parola nell’opera di consolidamento delle fondamenta dell’analisi matematica (un processo che va sotto il nome di “aritmetica dell’analisi”) la scrissero il matematico tedesco Karl Weierstrass e i suoi allievi. Per la scuola di Weierstrass dire che “ L è il limite della funzione $f(x)$ quando x tende ad a ”.

Non c’è bisogno di capire fino in fondo questa definizione per riconoscere che è ben diversa da quella di Cauchy , anche se la sostanza del concetto espresso è la stessa . E’ una definizione quasi totalmente simbolica e in nessun passaggio richiede quantità che “si avvicinano” ad altre.

In breve, è una definizione statica del limite. L’austera definizione di Weierstrass manca forse del fascino di quelle dei suoi predecessori , ma è logicamente e matematicamente ben fondata. Su queste fondamenta , Weierstrass costruì l’edificio dell’analisi matematica che resiste ancora ai nostri giorni.