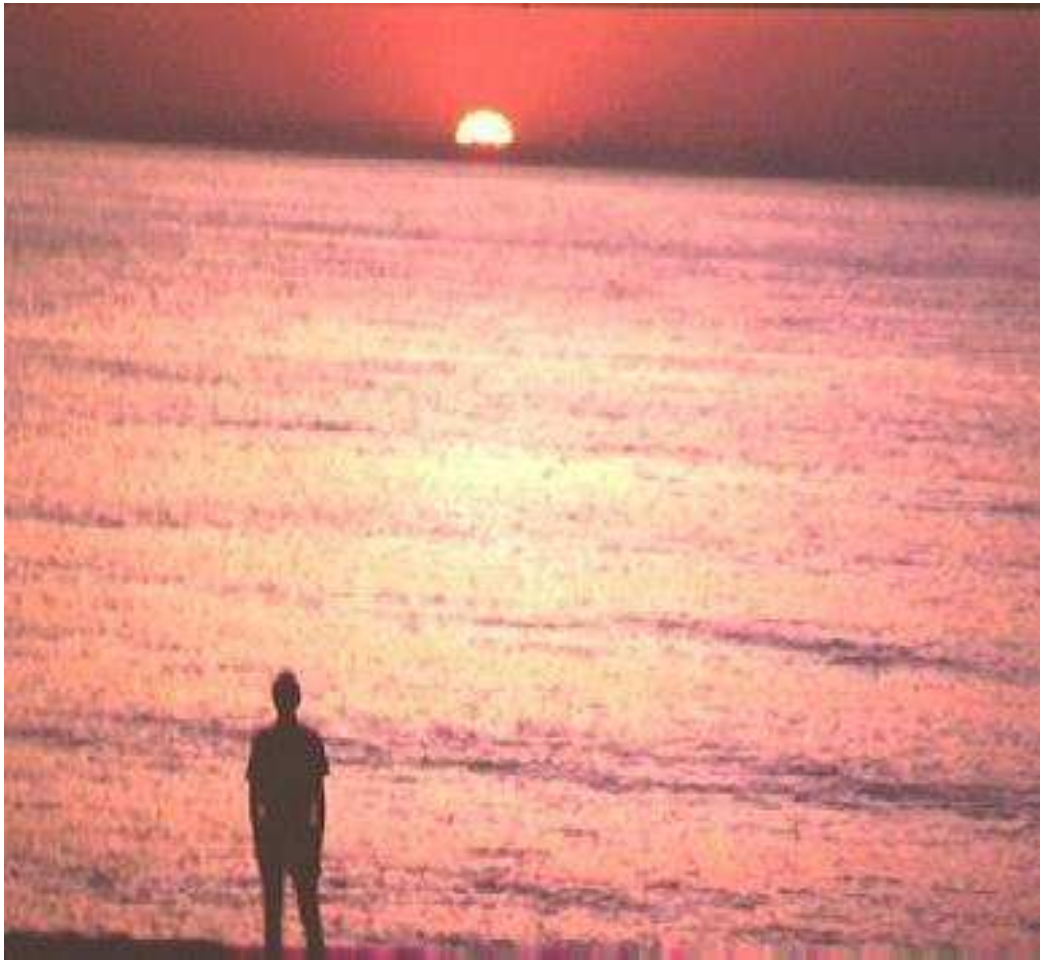


L'UOMO E L'ISTANTE



SOMMARIO

Introduzione

1. Geografia astronomica

- 1.1 Le ipotesi cosmologiche e le fasi principali del Big Bang
- 1.2 Le prove a favore del Big Bang
- 1.3 Le possibili evoluzioni dell'Universo

2. Fisica

- 2.1 Crisi della fisica classica e le particelle elementari
- 2.2 Le interazioni fondamentali

3. Matematica

- 3.1 La velocità istantanea

4. Italiano

- 4.1 Biografia di Pirandello
- 4.2 Breve riassunto e analisi della novella "Il treno ha fischiato"
- 4.3 Biografia di Ungaretti
- 4.4 I Fiumi
- 4.5 Soldati

5. Inglese

- 5.1 Joyce and the use of the epiphanies

6. Latino

- 6.1 Il Carpe Diem di Orazio
- 6.2 Il Carpe Diem nel cinema

7. Filosofia

- 7.1 L'intuizione di Bergson

8 Storia dell'arte

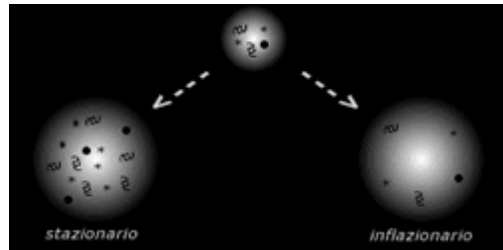
- 8.1 Le serie di Monet

L'istante di tutti gli istanti: il Big Bang

Le ipotesi cosmologiche

Le galassie, come le stelle, producono spettri a righe il cui studio ha permesso di scoprire aspetti sorprendenti della struttura dell'Universo. Tra il 1910 e il 1925 si intuì infatti che le righe degli spettri delle galassie sono sempre spostate verso il rosso e tale fenomeno prende il nome di red shift. Gli spettri sono formati da radiazioni che subiscono una deviazione nell'atmosfera inversamente proporzionale alla loro lunghezza d'onda e si dispongono in ordine dal viola (deviazione maggiore) al rosso (deviazione minore). Nel 1929 Edwin Powell Hubble, riprendendo l'effetto Doppler, arrivò alla conclusione che le galassie si allontanano una dall'altra e con velocità tanto più alta quanto più sono distanti. Il movimento di allontanamento delle altre galassie dalla Via Lattea è detto moto di recessione e la relazione tra velocità di allontanamento e distanza della galassia dalla Terra è espressa dalla legge di Hubble: $v=Hd$ con H detta costante di Hubble che assume un valore compreso tra 40 ed 80 km/s/Mpc. La scoperta di Hubble implica che le dimensioni dell'Universo stanno aumentando e possiamo parlare perciò di un Universo in espansione. Accertata la validità dell'ipotesi di Hubble, i modelli che hanno cercato di spiegare la nascita e l'evoluzione dell'Universo, sono stati soprattutto due: il modello stazionario e quello inflazionario.

Il primo, proposto fino alla fine degli anni sessanta, ed ormai caduto praticamente in disuso, affermava che l'Universo è uniforme nello spazio e nel tempo, non ha un inizio preciso e non cambia nel tempo. Prevedeva inoltre che il reciproco allontanamento delle galassie, cui conseguirebbe una diminuzione della densità media del Cosmo, verrebbe compensato da una continua creazione nello spazio di nuova materia, la cui aggregazione finirebbe per produrre nuove galassie in sostituzione di quelle ormai lontane.



Un'ipotesi del genere viola il principio di conservazione della materia e dell'energia.

Invece nel modello inflazionario, l'Universo non è sempre esistito, ma sembra che sia nato all'incirca 15 miliardi di anni fa da quella gigantesca deflagrazione che diede inizio ad un viaggio della materia dall'infinitamente piccolo, come era subito dopo l'esplosione, all'infinitamente grande, come la vediamo oggi.

In questo modello si rispecchia la teoria del Big Bang, formulata da A. Friedmann nel 1929, e poi completata da A. Gamow nel 1940

Le fasi principali del Big Bang

All'inizio del tempo, nell'istante zero, l'Universo che oggi osserviamo doveva essere concentrato in un volume più piccolo di un atomo, con una densità pressoché infinita e a una temperatura di miliardi e miliardi di gradi. Non si sa come fosse fatto questo nucleo primordiale di energia pura, né perché si sia formato, ma istantaneamente questo "uovo cosmico" si è squarciato con un'esplosione immane. L'esplosione avrebbe generato non solo tutta la materia che costituisce l'Universo, ma anche le quattro forze fondamentali, lo spazio e il tempo. Dall'esplosione inoltre, avrebbe preso l'avvio l'espansione che continua tuttora. I cosmologi hanno suddiviso la storia dell'Universo in varie fasi che variano da poche frazioni di

secondo a miliardi di anni e caratterizzate da particolari avvenimenti. Vengono elencate qui di seguito le fasi principali:

Fase1, epoca della gravità quantistica: è la fase che va dal Big Bang al tempo di Planck, 10^{-43} secondi dopo l'istante zero. In essa tutte le radiazioni conosciute sono probabilmente unificate. Le teorie che tentano di descrivere l'Universo in queste condizioni estreme non sono in grado tuttavia di fare previsioni confrontabili con le osservazioni. Al tempo di Planck, l'Universo è caldissimo e si presenta come una singolarità.

Fase 2, era dell'inflazione: comprende l'intervallo di tempo tra 10^{-35} e 10^{13} durante il quale l'interazione gravitazionale prima e quella forte poi si separano dalla interazione elettromagnetica e da quella debole. Avviene una rapidissima espansione (e il conseguente abbassamento di temperatura) dovuta all'oscillazione di un particolare tipo di bosone di Higgs, l'inflatone, che libera una grande quantità di radiazione uniforme che a sua volta dà origine a coppie particella-antiparticella: elettrone-positrone, quark-antiquark, neutrini, bosoni di Higgs e bosoni x, particella che quando decade forma più materia che antimateria.

Fase3, era dei quark e degli adroni: per tutto il primo secondo le collisioni tra particelle elementari ed antiparticelle danno luogo a fenomeni di annichilazione nei quali la massa viene trasformata in energia secondo la relazione di Einstein: $E=mc^2$. Si sarebbe così prodotto un grandissimo numero di fotoni che, interagendo, producono quark e piccole quantità di antiquark. I quark liberi si radunano in gruppi di tre formando quindi gli adroni, ovvero neutroni e protoni.

Fase4, era della nucleosintesi: solamente dopo tre minuti la temperatura scende sotto i 10 miliardi di gradi e i fotoni non sono più in grado di disintegrare i nuclei. Incominciano così le prime reazioni di fusione nucleare tra protoni. A partire dai protoni si formano nuclei atomici di deuterio ($1p+1n$), di elio ($2p+2n$) e piccole percentuali di elementi anche più pesanti. Questa fase dura soltanto 100 secondi perché l'Universo diviene troppo freddo per innescare nuove reazioni.

Fase5, dopo 300.000 anni la temperatura si riduce fino a circa 3.000K e i fotoni ormai diventati abbastanza freddi permettono ai nuclei di catturare gli elettroni liberi. Con il trascorrere del tempo la temperatura diminuisce ulteriormente e gli atomi di idrogeno si organizzano a formare molecole e composti più complessi.

Fase6: dopo 2-3 milioni di anni, dalla condensazione di nebulose ormai fredde si incominciano a formare le prime protogalassie e protostelle.

Le prove a favore del Big Bang:

- 1) Moto di recessione delle galassie
- 2) Analisi delle percentuali di idrogeno e di elio nell'Universo attuale: la materia infatti appare costituita per il 75% da idrogeno e per il 25% da elio. Quest'ultimo elemento se non si fosse verificato il Big Bang, deriverebbe esclusivamente dalle reazioni di fusione termonucleare avvenute nelle stelle ma una tale quantità risulta troppo elevata rispetto alle previsioni.
- 3) Radiazione cosmica di fondo: è il residuo della radiazione prodotta dal Big Bang che ancora pervade l'Universo. Già prevista teoricamente, è stata scoperta in modo involontario nel 1965 da A. Penzias e R. Wilson dei Laboratori Bells nel tentativo di scoprire la causa di un eccesso di rumore misurato su un'antenna su cui stavano lavorando. La radiazione ha cominciato a viaggiare liberamente nell'Universo dopo

circa 400.000 anni, quando l'Universo si era sufficientemente raffreddato da permettere ai fotoni di liberarsi dall'azione della materia. Prima di tale epoca, i fotoni interagivano continuamente con le cariche elettriche che costituivano un plasma molto caldo e non potevano sfuggire; poi, con il raffreddamento, gli elettroni e i protoni, molto meno veloci, si sono combinati per formare atomi neutri di idrogeno e l'Universo è diventato trasparente alla radiazione elettromagnetica. La temperatura della radiazione cosmica di fondo è di 2,7K ed è estremamente uniforme in tutte le direzioni dell'Universo; ciò è in una conferma che la radiazione è il residuo del Big Bang.

Le possibili evoluzioni dell'Universo

Come proseguirà l'evoluzione dell'Universo? Il modello del Big Bang consente questa estrapolazione, ma la previsione è ostacolata dall'incertezza con cui ancora conosciamo la densità media della materia dell'Universo, la cui attrazione gravitazionale rallenta l'espansione dello spazio. Se la densità è troppo bassa, l'espansione continuerà senza fine, le stelle consumeranno tutto il loro combustibile e le galassie diventeranno sistemi oscuri di corpi freddi e inerti, in un Cosmo ridotto a un immenso cimitero buio (ipotesi dell'Universo aperto). Ma se la forza di gravità riuscisse invece a frenare l'espansione, allora si può pensare che le galassie finiranno per arrestare la loro fuga e per invertire il loro movimento, dando inizio a una contrazione dell'Universo. La temperatura tornerebbe ad aumentare, le stelle si riaccenderebbero e si farebbero più calde, gli elementi pesanti si disintegrerebbero e anche idrogeno ed elio si dissolverebbero in energia e tutto precipiterebbe, con velocità crescente, nello stato primordiale (ipotesi dell'Universo chiuso o big crunch). Se invece la forza gravitazionale non sarà sufficiente per causare una contrazione, ma riuscirà a contrastare l'espansione tanto da rallentarla sempre più, senza però causare un collasso, si avrà un Universo che viene chiamato piatto.



Le particelle mediatrici di campo

Crisi della fisica classica

All'inizio del XX secolo a fianco della fisica classica, nacque e si sviluppò una nuova branca della fisica dedicata allo studio dell'infinitamente piccolo: la meccanica quantistica. Il nuovo oggetto di ricerca è il comportamento dei più piccoli costituenti della materia come le molecole, gli atomi, gli elettroni. Le leggi classiche della meccanica non riescono più a descrivere le proprietà di tali componenti visto che essi modificano il loro stato dinamico variando la posizione, la quantità di moto e l'energia in maniera discreta, cioè “a scatti”. Il termine “quanto” indica proprio una grandezza fisica che varia in maniera discreta.

Nel 1910, Millikan misurò il “quanto” di carica elettrica corrispondente alla carica elementare dell'elettrone. L'anno successivo, Wien determinò la massa più piccola, quella del protone, considerato quanto di massa. Il “quanto” per eccellenza è però il “quanto” di energia di cui si occupò Max Planck. Il fisico tedesco, studiando la radiazione del corpo nero (cioè un corpo capace di assorbire tutte le radiazioni che riceve), si accorse che le curve sperimentali non concordavano con quelle teoriche e assomigliavano piuttosto alle curve relative alla velocità delle molecole di un gas. Ritiene che ci si può liberare dai paradossi che infestano la teoria classica dell'emissione e dell'assorbimento della luce da parte dei corpi solo se si pone come postulato che l'energia della luce può esistere soltanto sotto forma di “pacchetti” definiti, limitati proprio come piccoli granuli di materia sono le molecole di un gas. Tali “pacchetti” sono detti “quanti” e il contenuto di energia di ciascuno è $E=hf$ con h detta costante di Planck ($6,64 \text{ J/s}$) e f frequenza della luce. I “quanti” verranno in seguito riproposti da Einstein per spiegare l'effetto fotoelettrico definito come un fenomeno fisico per il quale un metallo irraggiato libera un certo numero di elettroni detti fotoelettroni. Einstein spiegò tale fenomeno ipotizzando che ciascun elettrone può essere emesso solo quando l'urto di un singolo fotone riesce a cedere una quantità di energia almeno sufficiente a strappare l'elettrone dalla superficie del metallo. Questo particolare valore dell'energia è detto lavoro di estrazione, definito come $W=eV$ con V detto potenziale di estrazione. Per potere rivelare almeno un fotoelettrone, il fotone incidente deve avere un'energia hf superiore a W , ossia una frequenza superiore a un valore di soglia uguale a: $f=W/h$. L'equazione che lega l'energia cinetica del fotoelettrone alla frequenza del fotone e al lavoro di estrazione è detta equazione di Einstein dell'effetto fotoelettrico: $hf=E+W$. L'energia messa a disposizione dalla radiazione incidente è quella del fotone hf : questa è usata in parte per sfuggire al legame del metallo (W) mentre la parte residua costituisce l'energia cinetica E del fotoelettrone.

Le particelle elementari

Nella parte relativa alla teoria del Big Bang abbiamo già incontrato alcuni tipi di particelle: sappiamo che l'atomo è costituito da tre tipi differenti di particelle, i protoni e i neutroni, che formano il nucleo, e gli elettroni, che completano la sua struttura interna. Tuttavia nel corso del

'900 vengono scoperte numerose altre particelle e diventava perciò necessario cercare una struttura, un modello unificante per semplificare la descrizione. La materia e le interazioni fondamentali (esclusa la gravità) sono oggi descritte da un modello detto Modello Standard.

In natura esistono attualmente 12 particelle fondamentali non scindibili ulteriormente in altre particelle e sono rispettivamente 6 quark, 6 leptoni e le loro relative antiparticelle (presenza resa obbligatoria dalla teoria quantistica dei campi di Dirac).

I quark compongono protoni, neutroni ed un notevole gruppo di altre particelle denominate adroni.

Questi ultimi sono suddivisi in due sottogruppi:

-i barioni sono le particelle più pesanti e sono fermioni, cioè hanno spin (momento angolare intrinseco all'elettrone, può assumere il valore di $+, -1/2$) semintero poiché composti da tre quark.

-i mesoni sono le particelle di massa intermedia, compresa tra quella dei barioni e quella degli elettroni; sono bosoni, cioè hanno spin intero o nullo poiché composti da un quark ed un antiquark.

L'evidenza sperimentale suggerisce oggi l'esistenza di 6 varietà dei quark, dette sapori: u(up), d (down), s (strange), c (charm, incanto), b (bottom, basso) e t (top). I quark sono tutti fermioni e la loro caratteristica più sorprendente è la carica frazionaria, frazione della carica elementare del protone: ciò fa crollare l'ipotesi considerata valida fin dalla fine dell'800 che la più piccola carica elettrica esistente in natura fosse quella dell'elettrone. Essendo fermioni, i quark devono soddisfare il principio di esclusione di Pauli, secondo cui non possono esistere due quark con gli stessi numeri quantici uguali; viene allora introdotto un'altra proprietà, il colore ed il principio di esclusione è rispettato se tutti i quark costituenti una particella hanno colori differenti (R,G,B) in modo tale che il colore complessivo sia un colore nullo.

Le altre 6 particelle fondamentali che, a differenza delle altre non risentono dell'interazione forte, sono chiamati leptoni e sono tutti fermioni. Sono stati identificati sei tipi di leptoni:

-l'elettrone, il muone e la particella tau, che hanno una carica elettrica unitaria e negativa (uguale a quella dell'elettrone), mentre differiscono per la massa: l'elettrone è il più leggero e la tau è la più pesante

-tre neutrini elettricamente neutri.

Le interazioni fondamentali

Dopo aver descritto sommariamente le particelle "materia" oggi ritenute fondamentali, prendiamo ora in considerazione le quattro interazioni fondamentali, responsabili della struttura dell'universo: l'interazione forte, l'interazione gravitazionale, l'interazione debole e l'interazione elettromagnetica.

Nel corso del XIX secolo, il concetto di azione a distanza tra masse e cariche è stato sostituito dal concetto di campo e secondo la teoria classica dei campi, le masse e le cariche creano il campo che si propaga fino a raggiungere in un tempo finito le altre masse o cariche sulle quali agisce. Ora nella teoria relativistica dei campi quantizzati, che è quella che descrive le interazioni tra le particelle, le interazioni avvengono per scambio di una o più particelle virtuali, i bosoni intermedi. Queste particelle virtuali, sono emesse e riassorbite dalle particelle interagenti; vivono per un tempo troppo breve per essere rivelate e sono considerate le mediatrici o "messaggere" delle forze.

L'interazione forte è la più intensa delle quattro interazioni fondamentali, agisce tra gli adroni ed è la forza che tiene uniti, per esempio, protoni e neutroni nei nuclei, vincendo la repulsione

coulombiana tra i protoni. Si presenta come un residuo di quella che agisce tra i quark all'interno degli adroni stessi, è mediata dallo scambio di gluoni ed è descritta dalla teoria della cromodinamica quantistica (QCD). Due o più quark vicini, all'interno di un protone o neutrone, si scambiano incessantemente gluoni, creando un "campo di forza di colore" molto forte, che li lega ed impedisce ai quark di sfuggire.

L'interazione gravitazionale invece si manifesta tra tutte le particelle, siano esse dotate o meno di massa, e ha come mediatore, nella teoria quantistica dei campi, il gravitone, l'unica particella mediatrice la cui esistenza è stata prevista teoricamente ma non ancora confermata sperimentalmente.

L'interazione debole è responsabile dei decadimenti delle particelle e si manifesta tra tutte le particelle fondamentali, leptoni e quark. Avviene per scambio di tre tipi di particelle:

- i bosoni carichi W^+ o W^- , quando le particelle interagenti cambiano carica
- il bosone neutro Z^0 , quando le particelle interagenti non cambiano carica.

I mediatori dell'interazione debole sono state scoperti nel 1984 da Carlo Rubbia e Simon van der Meer, vincitori del premio Nobel per la fisica. Tra tutte le particelle mediatrici queste sono le uniche a non avere massa nulla; un esempio di interazione debole è il decadimento del neutrone che, con il cambiamento del "sapore" di un quark, dà origine a un protone ed il bosone W^- decade in un elettrone e in un antineutrino.

L'interazione elettromagnetica è responsabile della stabilità delle strutture atomiche e molecolari, delle reazioni chimiche e di molte forze che osserviamo nel nostro mondo come per esempio, le forze magnetiche o l'attrito. Si manifesta tra tutte le particelle elettricamente cariche e ha come particella mediatrice il fotone. Quando due elettroni si avvicinano e interagiscono si scambiano un fotone. Il fotone viene emesso e riassorbito dagli elettroni prima di poter essere rivelato: è il classico tipo di particella virtuale.

Per spiegare la provenienza dell'energia del fotone è necessario introdurre il principio di indeterminazione di Heisenberg del 1927, secondo il quale esiste una precisa relazione tra le indeterminazioni relative alla misura dell'energia e al tempo.

Secondo la meccanica classica è possibile determinare sia la posizione che la velocità di una particella in movimento. A livello atomico, invece, posizione e quantità di moto non possono essere specificate contemporaneamente con la stessa precisione. L'errore commesso viene determinato in base al principio di indeterminazione formulato nel 1927 da Werner Heisenberg. Può essere espresso matematicamente dalla relazione

$$\Delta p_y \Delta y \geq \frac{h}{2\pi}$$

nella quale:

y =incertezza sulla posizione

p_y =incertezza sulla quantità di moto (velocità)

h = costante di Planck (che vale $6,6 \times 10^{-34}$ Joule/sec.)

Il principio di indeterminazione può essere meglio compreso se si considera che per misurare la posizione di un oggetto microscopico (ad esempio un elettrone), è necessario investirlo con un raggio di luce (fotoni) che ne modifica inevitabilmente la velocità. Lo stesso si verifica se cerchiamo di determinare la velocità di un elettrone o di una qualsiasi altra particella.

Oltre alla posizione e alla velocità della particelle, il principio di indeterminazione pone limiti anche alla misura simultanea di grandezze come l'energia e il tempo: se si cerca di determinare

con precisione l'energia di una particella, diminuirà inevitabilmente il grado di accuratezza con cui conosciamo la sua durata, e viceversa:

$$\Delta E \Delta t \geq \frac{h}{2\pi}$$

Per un fotone virtuale l'indeterminazione nella misura dell'energia può essere uguale al valore stesso dell'energia del fotone. Misurare un intervallo di tempo molto piccolo significa avere grande incertezza sulle energie in gioco.

Negli anni Settanta viene proposta una teoria che unifica l'interazione elettromagnetica e l'interazione debole ad alte temperature: le due interazioni a distanze molto piccole e quindi ad altissime energie sono considerate come manifestazioni di un'unica interazione, definita elettrodebole. La rottura è dovuta ad un'ipotetica particella, il bosone di Higgs, a sua volta espressione di un campo scalare, il campo di Higgs: le diverse masse delle particelle campo delle due interazioni sono prodotte attraverso interazioni con il campo di Higgs. Secondo la teoria quantistica il vuoto è permeato di invisibili particelle che acquistano massa solo attraverso l'interazione con il campo di Higgs, che pervade tutto lo spazio.

Le teorie di grande unificazione (GUT) si propongono invece di descrivere le interazioni elettromagnetiche, deboli e forti con un'unica teoria. Secondo le GUT le differenti interazioni sono indistinguibili a energie molto elevate, raggiunte solo durante il Big Bang e le particelle mediatrici di questa nuova interazione unificata sono dette bosoni X; hanno la capacità di trasformare quark in leptoni e viceversa.

La velocità istantanea

La velocità media è una grandezza utile per caratterizzare il moto però a volte può portare a considerazioni sbagliate. Per esempio, supponiamo di viaggiare in automobile e percorrere 92km in 2 ore. La nostra velocità media è di 46km/h ma sicuramente ci saranno stati solo pochi istanti durante i quali avevamo tale velocità. Per avere una rappresentazione più accurata del viaggio, occorre effettuare la media su intervalli di tempo più piccoli. L'ideale sarebbe conoscerne la velocità in ogni istante: questa idea di una velocità corrispondente a ogni istante di tempo è proprio ciò che intendiamo con l'espressione "velocità istantanea" e viene definita come il limite per la variazione di tempo tendente a zero del rapporto che definisce la velocità media ($\Delta x / \Delta t$). Dal punto di vista grafico siamo soliti considerare la velocità media in un grafico spazio-tempo come la pendenza della retta che congiunge due punti corrispondenti agli istanti iniziali e finali. Man mano che gli intervalli di tempo diventano più piccoli, la retta assume una pendenza il cui valore si avvicina sempre di più a quello della pendenza della tangente. Ciò può essere riassunto nel seguente risultato generale: la velocità istantanea in un dato istante è uguale alla pendenza della tangente al grafico spazio-tempo in quell'istante.

Il concetto di velocità istantanea nasce nel Medioevo, nel contesto delle più ampie ricerche di cinematica effettuate soprattutto presso il Merton College di Oxford ed elaborate soprattutto da Nicola Oresme anche attraverso la prima rappresentazione grafica. In particolare, si dà la seguente definizione: "Nel moto non uniforme la velocità sarà misurata in un qualsiasi istante dalla linea che descriverebbe il corpo se, per un determinato periodo di tempo, si muovesse uniformemente con quel grado di velocità con cui si muove nell'istante dato". Queste idee e

rappresentazioni grafiche furono riprese da Galileo Galilei, che spesso è erroneamente indicato come l'ideatore del concetto di velocità istantanea. Per Galilei era necessaria una geometrizzazione (rappresentazione "statica") dello spazio e del moto, e a questo fine il concetto di velocità istantanea era di base come per il passaggio da una concezione (antica e medioevale) del moto come "processo" ad una concezione del moto come "stato". Galilei individuò anche quale fenomeno fisico potesse dare informazioni effettive indirette sulla velocità istantanea non direttamente misurabile (per la misura della velocità sono necessarie due misure di posizione a due istanti differenti): il processo d'urto, dipende approssimativamente, per la sua rapidità, dalla velocità istantanea dei corpi al momento dell'impatto. Isaac Newton seguì l'idea di Galilei di una concezione del moto come "stato" ed elaborò il calcolo differenziale proprio per rappresentare matematicamente il concetto di velocità istantanea: storicamente quindi è il concetto di derivata a nascere da quello di velocità istantanea, e non viceversa, e l'analisi non è che una scienza del "moto generalizzato".

$$v(t) \equiv \lim_{\Delta t \rightarrow 0} \frac{s(t_0 + \Delta t) - s(t_0)}{\Delta t}$$

Il presente rapporto è il rapporto incrementale (rapporto tra l'incremento della funzione e l'incremento corrispondente della variabile indipendente) della funzione spazio relativo all'istante generico t e all'incremento Δt . Si passa così al concetto di derivata: la derivata di una funzione $f(x)$ in un punto X_0 è il limite, se esiste, del rapporto incrementale, al tendere a 0 dell'incremento dato alla variabile indipendente. La velocità istantanea diventerà perciò:

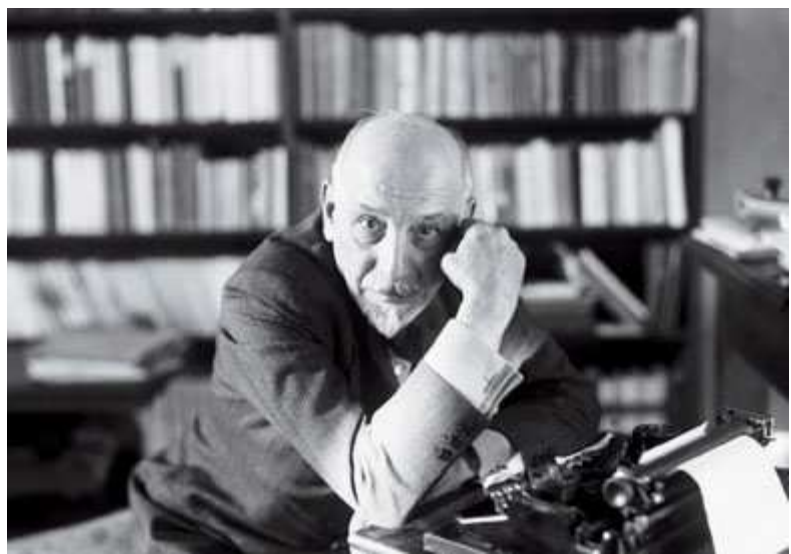
$$\lim_{\Delta t \rightarrow 0} \frac{\Delta s}{\Delta t} = s'(t)$$

La rivelazione in Pirandello

Biografia di Pirandello

Luigi Pirandello nasce il 28 giugno 1867 nella villa detta Caos nei pressi di Girgenti (oggi Agrigento). La famiglia, di tradizione garibaldina e antiborbonica, è proprietaria di alcune zolfare. Dopo gli studi liceali compiuti a Palermo, rientra nel 1886 a Girgenti, dove affianca per breve tempo il padre nella conduzione di una miniera di zolfo e si fida con una cugina (rompendo in seguito il fidanzamento). Si iscrive prima all'università di Palermo, poi passa alla Facoltà di Lettere dell'università di Roma, ma a causa di un contrasto con il preside, si trasferisce all'università di Bonn, dove nel 1891 si laurea in Filologia romana con una tesi dialettologica.

Nel '92, fermamente deciso a dedicarsi alla sua vocazione letteraria, si stabilisce a Roma, dove vive con un assegno mensile del padre. Compone così le prime novelle e il suo primo romanzo, uscito nel 1901 con il titolo *L'esclusa*. Non abbandona tuttavia la poesia:



escono nel '95 le "Elegie renane", nel 1901 "Zampogna", e nel 1912 "Fuori di chiave", la sua ultima raccolta poetica. Nel 1894 sposa a Girgenti, con matrimonio combinato tra le famiglie, Maria Antonietta Portulano, figlia di un ricco socio del padre. Si stabilisce definitivamente a Roma, dove nascono i tre figli Stefano (1895), Rosalia (1897) e Fausto (1899).

Nel 1903 l'allargamento di una miniera di zolfo causa alla famiglia Pirandello un grave dissesto economico: il padre Stefano perde insieme al proprio capitale anche la dote della nuora. In seguito alla notizia dell'improvviso disastro finanziario, Antonietta, già sofferente di nervi, cade in una gravissima crisi che durerà per tutta la vita sotto forma di grave paranoia. Vani saranno i tentativi di Pirandello di dimostrare che la realtà non è come invece pare alla moglie. Abbandonata la tentazione del suicidio, Pirandello cerca di fronteggiare la disperata situazione, assistendo Antonietta (che verrà internata in una casa di cura solo nel 1919); e per arrotondare il magro stipendio universitario, impartisce lezioni private e intensifica la sua collaborazione a riviste e a giornali.

Nel 1904 *Il Fu Mattia Pascal*, pubblicato a puntate sulla «Nuova Antologia», riscuote un successo tale che uno dei più importanti editori del tempo, Emilio Treves di Milano, decide di occuparsi della pubblicazione delle sue opere. Nel 1908 pubblica due volumi saggistici "Arte e scienza" e "L'Umorismo", grazie ai quali ottiene la nomina a professore universitario di ruolo. Nel 1909 inizia la sua collaborazione, che durerà fino alla morte, al «Corriere della Sera», su cui appaiono via via le sue novelle. Scrive anche alcuni soggetti cinematografici, mai realizzati; nel 1915 pubblicherà il romanzo "Si gira...". Nel 1915-'16 inizia la sua prodigiosa e intensa attività teatrale, che darà vita a dibattiti e discussioni in Italia e all'estero. Nel 1918 esce il primo volume delle "Maschere nude", titolo sotto cui raccoglie i suoi molteplici testi teatrali. Nel 1920 il teatro pirandelliano con "Tutto per bene" e "Come prima, meglio di prima" si afferma pienamente, e a partire dall'anno successivo raggiunge il grande successo internazionale con il capolavoro "Sei personaggi in cerca d'autore". Abbandonata la vita sedentaria degli anni precedenti, Pirandello vive e scrive negli alberghi dei più importanti centri teatrali sia europei che americani, curando personalmente l'allestimento e la regia delle sue opere. In questi stessi anni il cinema trae diversi film dai suoi testi teatrali e narrativi, di cui continuano a uscire ristampe e nuove edizioni.

Nel 1922 esce il primo volume della raccolta "Novelle per un anno" presso l'editore Bemporad. Nel 1924 si iscrive formalmente al partito fascista, da cui ottiene appoggi e finanziamenti per la compagnia del Teatro d'Arte di Roma che, sotto la direzione dello stesso Pirandello, porta per tre anni (fino al 1928) il teatro pirandelliano in giro per il mondo. L'interprete per eccellenza delle sue scene è la "prima attrice" Marta Abba, a cui Pirandello si lega anche sentimentalmente. Nel 1926 esce in volume l'ultimo romanzo, "Uno nessuno centomila" frutto di una lunga gestazione, intessuto di interrogativi che il protagonista rivolge direttamente al lettore, per coinvolgerlo in una vicenda "universale", un riepilogo di tutta l'attività, narrativa e teatrale dell'autore.

Nel 1934 riceve il premio Nobel per la letteratura. Si ammala di polmonite, mentre segue le riprese a Cinecittà di un film tratto da "Il fu Mattia Pascal". Muore nella sua casa romana il 10 dicembre 1936. Esce postuma l'edizione definitiva delle "Novelle per un anno".

Tra il 1884 e il 1936 Pirandello scrive più di 390 novelle, pubblicate per lo più su riviste e sul «Corriere della Sera». Nel 1922, l'autore decide di iniziare una raccolta complessiva dell'intero corpus novellistico, sotto il titolo unitario di "Novelle per un anno": il progetto comprende 365 racconti suddivisi in 24 volumetti (ciascuno dotato di un titolo indipendente: il primo, del 1922, è "Scialle nero"). La serie delle "Novelle per un anno" si ferma in realtà a 15 volumi: l'ultimo volume uscirà postumo nel 1937.

“Il treno ha fischiato”

La novella appare per la prima volta sul “Corriere della Sera” del 22 febbraio 1914. Nel 1922 entra a far parte dell'edizione in 15 volumi delle “Novelle per un anno” pubblicata da Bemporad-Mondadori. E' la novella della evasione dal quotidiano, dal tram tram della vita spicciola ed umile di ogni giorno, evasione che si realizza a mezzo della fantasia; la novella del pover'uomo che si libera dai ceppi che lo irretiscono, dalle forme consuetudinarie perché vuole vivere una vita diversa, la sua vita, gli altri naturalmente lo crederanno pazzo, ma egli non si sente affatto tale e non lo è.



Breve riassunto dell'opera

Belluca è stato ricoverato all'ospizio. Tutti son convinti che sia diventato matto. Solo il suo vicino di casa, che lo conosce bene, ha capito che quanto è successo al lavoro è il normale epilogo di una concatenazione di eventi. Pazzesco è pensare che Belluca abbia sopportato tanto a lungo le angherie del capo ufficio al lavoro, la situazione familiare assurda (la moglie, la suocera e la sorella della suocera cieche da accudire, le figlie vedove e i nipoti a carico), il doppio lavoro che, la notte, lo costringe a stare alzato a ricopiare carte. Una notte, prima di crollare come sempre sul divano, Belluca ha sentito un fischio in lontananza: un treno che andava lontano. È stato come uno squarcio nell'involucro che lo teneva imprigionato: Belluca si è ricordato che il mondo esisteva, comunque e nonostante i suoi problemi personali ed i suoi dolori. Il mondo, di cui Belluca si era dimenticato, preso nel vortice degli eventi della sua quotidiana follia. Così Belluca era andato al lavoro e, sbottando come un matto, aveva preteso rispetto, aveva reagito con energia alle prepotenze del capo ufficio. Belluca è pazzo? Il treno ha fischiato, continua a ripetere, ora basta sopportare.

Analisi della novella

La novella ha la struttura dell'inchiesta, della ricerca di una verità che si cela dietro un evento strano, apparentemente assurdo e incomprensibile, l'improvvisa follia dell'impiegato modello Belluca. La realtà dei fatti si dispiega a poco a poco dinanzi al lettore. L'inizio è in medias res, senza che vengano raccontati gli antefatti: non sappiamo nulla di Belluca, se non attraverso il riflesso del suo agire nelle reazioni di chi lo conosce, i colleghi d'ufficio. Solo in un secondo momento viene offerto un sommario ritratto del personaggio e viene rievocato il fatto eccezionale, la rivolta dell'impiegato da sempre puntuale e ligio al suo lavoro. Anche la spiegazione del suo gesto inconsulto offerta dal protagonista (il riferimento al treno che ha fischiato e ai viaggi in Siberia e Congo) appare sul momento enigmatica, priva di senso. Parimenti, sino a questo punto, la figura del narratore resta imprecisata. L'inchiesta, la ricerca

del senso riposto dell'evento misterioso, comincia da quando la voce narrante assume un volto. Si tratta di un narratore-testimone, che ben conosce l'eroe. Egli stesso formula l'ipotesi che il fatto assurdo possa avere una spiegazione “naturalissima”.

Il primo passo verso la spiegazione è la ricostruzione della personalità e della vita abituale di Belluca, operata da questo narratore. Emerge un ambiente piccolo borghese, angustiato da insopportabili miserie, frustrazioni, sofferenze. Ma è ovvio che nel rappresentarlo non vi è in Pirandello alcun intento naturalistico di ricostruire un quadro sociologicamente definito, quello della piccola borghesia impiegatizia dell'Italia giolittiana. Come sempre avviene nel mondo delle novelle pirandelliane, la condizione sociale piccolo borghese diventa emblema di una condizione metafisica dell'uomo: Belluca rappresenta l'uomo imprigionato nella trappola della “forma”, la quale assume le vesti contingenti della squallida condizione impiegatizia. La spontaneità della vita è in lui mortificata perché è prigioniero di un meccanismo ripetitivo, monotono, alienante, che presenta due facce: il suo lavoro di contabile, che non gli concede mai un attimo di respiro e lo segrega totalmente dalla vita, e la sua famiglia opprimente, soffocante. Pirandello porta deliberatamente all'assurdo, attraverso un processo di esagerazione iperbolica, quella che potrebbe essere una rappresentazione naturalistica e patetica della miseria piccolo borghese: una moglie cieca susciterebbe commozione, ma tre cieche, più due figlie vedove con complessivi sette figli, non possono che suscitare il riso. Il motivo edificante e strappalacrime del pover'uomo che si sacrifica per dar da mangiare alla famiglia, caro alla narrativa ottocentesca, viene condotto al parossismo, e diviene ridicolo. Scatta il “sentimento del contrario”, la scomposizione umoristica della realtà.

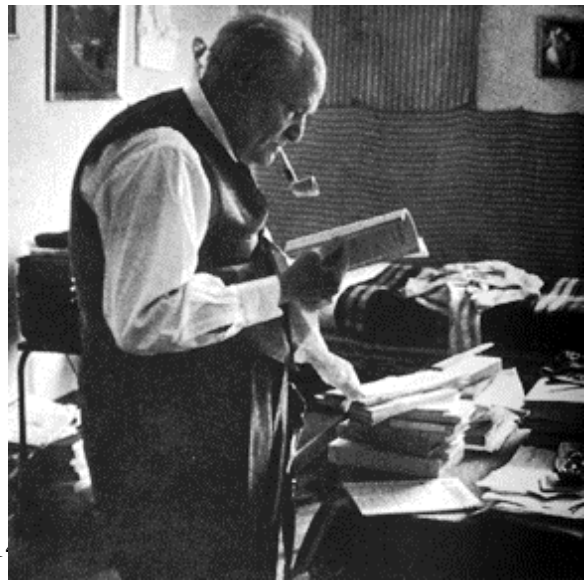
La spiegazione del piccolo mistero, dell'improvvisa follia dell'uomo esemplare, è presentata dal punto di vista del protagonista stesso. L'inchiesta su cui si basa il racconto segue quindi un movimento dall'esterno all'interno del personaggio, che prima viene visto dagli occhi estranei dei colleghi, poi attraverso la prospettiva più familiare del narratore-testimone che lo conosce bene, infine si presenta da sé, rivelando le cause del fatto assurdo mediante un classico discorso indiretto libero (“C'era, ah! c'era, fuori di quella casa orrenda...”). La causa che ha determinato la rottura del meccanismo alienante della “forma” sociale, costituito dal lavoro e dalla famiglia, è stata una sorta di “epifania”, la rivelazione momentanea di un senso riposto della realtà fino a quel momento rimasto ignoto. L'epifania scatta in conseguenza di un fatto banale, in sé insignificante, il fischio di un treno nel silenzio della notte. Ma basta questo a far assumere all'eroe coscienza della vita che scorre fuori dalla “trappola”. La vita irrompe nella “prigione” con tutta la forza, che spazza via la meccanicità paralizzante del quotidiano. Se la “trappola” è emblematizzata dallo spazio ristretto, l'angusta camera in cui Belluca trascorre le sue notti a copiar carte (che è il corrispettivo dell'altrettanto angusta stanza del suo ufficio), la vita si presenta come amplissima prospettiva spaziale, Firenze, Bologna, Torino, Venezia, e poi la Siberia, il Congo. La rottura del meccanismo genera comportamenti folli, perché l'irrompere della vita non consente a tutta prima di sopportare il grigiore e l'angustia della “forma” quotidiana. Nella follia c'è una logica, come sempre in Pirandello, contrapposta all'apparente razionalità del meccanismo dell'esistenza comune: una logica che smonta quel meccanismo, ne fa apparire l'assurdo, l'inconsistenza, anche la fragilità, perché basta un nonnulla, un fatto banale, naturalissimo, per incepparlo. La razionalità del meccanismo è solo apparente, l'irrazionalità del caso può in ogni istante farlo esplodere all'interno, determinando il crollo di ogni costruzione fittizia. Belluca è uno dei tanti eroi pirandelliani che “hanno capito il gioco”, che hanno preso coscienza della vera natura della realtà.

Però questa presa di coscienza non si traduce, come per altri eroi, in totale astensione dalla vita comune (vedi Mattia Pascal), o in rivolta totale, in rifiuto eversivo delle norme sociali. Belluca,

dopo l'improvviso gesto di rivolta verso il capoufficio, ritornerà entro i limiti del meccanismo; riprenderà il suo lavoro, la sua parte di padre di famiglia, docile e mansueto come sempre. Ma potrà sopportare la meccanicità della "forma" perché avrà una valvola di sfogo: la fantasia. Un attimo di evasione, di tanto in tanto, gli consentirà di sostenere il peso delle "forme" sociali che lo imprigionano, poi potrà tornare tranquillamente all'ordine. La sua presa di coscienza ribadisce la chiusura nella "trappola". L'immaginazione è fuga momentanea, un'evasione che ha solo una funzione consolatoria ("poteva in qualche modo consolarsi!").

Il frammentismo di Ungaretti

Ungaretti nacque nel 1888 ad Alessandria d'Egitto da genitori lucchesi: il padre, che lavorava come operaio al canale di Suez morì quando il poeta aveva appena due anni e la madre continuò a gestire un forno alla periferia della città, ai confini col deserto. Là il poeta crebbe fino al 1912 e lasciò ad Ungaretti un patrimonio di ricordi "esotici", quindi si trasferì a Parigi dove frequentò i



maggiori esponenti delle avanguardie: Picasso, Papini, Marinetti.

Nel 1914 allo scoppio della Prima Guerra Mondiale passò dalla Francia all'Italia, dove partecipò alla campagna interventista e infine si arruolò volontario, combattendo sul fronte del Carso (1915-1917). Furono momenti fondamentali per l'esperienza poetica di Ungaretti la quale nasce dall'incontro di uno stile analogico, derivato dalla poesia del simbolismo francese, e la coscienza della fragilità dell'uomo di fronte alla morte; è proprio questa consapevolezza, tuttavia, a consentire la conquista di una nuova autenticità e di una rinnovata diffusione con i propri simili e la natura.

Dal 1918 al 1921 tornò in Francia dove lavorò come corrispondente de "Il popolo d'Italia" il giornale di Benito Mussolini. Ungaretti aderì successivamente al fascismo non per tornaconto personale (che poi non ebbe), ma per un'ingenua fiducia nel rinnovamento spirituale del popolo Italiano promesso dalla dittatura.

Tornato in Italia si stabilisce vicino Roma e vive modestamente con un incarico al ministero degli esteri. Sono questi gli anni i cui si afferma come il nuovo protagonista della poesia italiana: nel 1919 esce "Allegria di naufragi", che include le poesie del "Porto Sepolto", nel 1932 la raccolta "Sentimento del tempo".

Dal 1936 al 1942 si trasferisce a San Paolo del Brasile come docente di lingua e letteratura italiana. L'avvenimento cruciale di quegli anni è la morte del figlio Antonietto di appena nove anni cui sarà dedicata la poesia "Dolore" (1947).

Tornato in Italia a causa della Seconda Guerra Mondiale è nominato professore di letteratura italiana all'Università di Roma "per chiara fama". La lunga vita del poeta che si spense nel 1970 a 82 anni nella capitale, fece di Ungaretti la figura più vivace e più popolare grazie alla radio e alla televisione; il suo spirito, i suoi scatti di umore lo fecero amare da una numerosa schiera di discepoli e di ammiratori.

Per illustrare la sua poetica possiamo partire proprio dall'opera: "Vita di un uomo". Poesia e biografia sono infatti per Ungaretti strettamente legate, tanto che sono proprio le esperienze di vita a determinare alcune precise scelte di stile e contenuto assolutamente innovative per la poesia italiana. La prima, e fondamentale, è l'esperienza di soldato. Sepolto in trincea tra fango, pioggia, topi e compagni moribondi, il giovane poeta scopre una nuova dimensione della vita e della sofferenza che gli sembra imporre, per poter essere descritta, la ricerca di nuovi mezzi espressivi. Nasce così la raccolta "Allegria di naufragi", nella quale il lavoro di analisi comincia dalla parola. Dall'analisi delle proprie emozioni Ungaretti trae enunciazioni essenziali e fulminee che comportano la distruzione della metrica tradizionale: i versi vengono spezzati e ridotti talvolta a singole parole; queste ultime si stagliano isolate, o accostate tra loro con lo strumento dell'analogia, senza punteggiatura, intervallate da spazi bianchi che assumono a loro volta un preciso significato. Una poesia, dunque, che per dare il meglio di sé deve essere recitata, come magistralmente faceva l'autore stesso, o almeno pensata ad alta voce.

La successiva raccolta "Sentimento del tempo", del 1933, presenta un'evoluzione nella poetica di Ungaretti. Gli spunti autobiografici, così numerosi nell'Allegria di naufragi, diminuiscono lasciando posto a una riflessione più esistenziale. L'uomo Ungaretti tenta ora di farsi Uomo, cercando nelle proprie emozioni e paure il riflesso di quelle che sono comuni a tutti. Inizia qui il tormentato recupero della fede, la quale può forse rappresentare per l'uomo smarrito un'ancora di certezze. Il cammino, tuttavia, non è lineare e non mancano situazioni di conflitto tra il sentimento religioso e le esperienze dolorose nella storia del singolo o della comunità. Parallelamente a questi cambiamenti tematici ne avvengono altri a livello stilistico: in

particolare il recupero di una metrica più tradizionale, rinnovata però dal precedente lavoro di scoperta della parola.

Ne "Il dolore", raccolta del 1947, la biografia irrompe nuovamente nella poesia in seguito alla tragica morte del figlio Antonietto, cui sono dedicate le liriche della prima parte; nella seconda parte, invece, Ungaretti si sofferma sulle vicende drammatiche della guerra. C'è dunque un rapporto tra le due sezioni: il dolore individuale e quello collettivo danno la misura di un cammino umano segnato dalla sofferenza e dalla difficile riconquista della fede negli imperscrutabili disegni divini.

Se le poesie pubblicate su "Lacerba", nel 1915, hanno ancora cadenze discorsive e cronachistiche, le liriche del "Porto Sepolto", uscite alla fine dell'anno successivo, assumono un andamento completamente diverso, che brucia ogni residuo puramente descrittivo o realistico. Questa è la fase decisiva della ricerca poetica ungarettiana, esemplificata dai testi che confluiranno poi in "Allegria"(1931). Ricollegandosi alla lezione del Simbolismo, Ungaretti porta alle estreme conseguenze il procedimento dell'analogia, ricollegandosi in questo anche alle indicazioni di Marinetti (del quale respinge tuttavia ogni presupposto di dinamismo meccanicistico). Ecco quanto scriveva in proposito: "Se il carattere dell'800 era quello di stabilire legami il poeta d'oggi cercherà dunque di mettere a contatto immagini lontane, senza fili. Dalla memoria all'innocenza, quale lontananza da varcare; ma in un baleno". Ungaretti usa qui alcuni termini essenziali per intendere la natura del linguaggio poetico: se la memoria è il fardello dei ricordi personali e storici che l'uomo porta con sé, e che lo collegano alla dimensione contingente della vita, l'innocenza rappresenta la ricerca di una purezza edenica, la riconquista dell'identità perduta, che metta l'uomo a contatto con la dimensione originaria dell'essere. Ma la lontananza da varcare deve essere bruciata in un baleno, proprio per liberarsi da ogni impurità, portando il contingente nella sfera dell'assoluto. La poesia assume anche, di conseguenza, un valore metafisico e religioso, come afferma ancora Ungaretti: "Oggi il poeta sa e risolutamente afferma che la poesia è testimonianza d'Iddio, anche quando è una bestemmia. Oggi il poeta è tornato a sapere, ad avere gli occhi per vedere e, deliberatamente, vede e vuole vedere l'invisibile nel visibile".

Sul piano tecnico l'operazione consiste nella distruzione del verso tradizionale, che, con la sua sintassi ancora naturalistica, è distratto dal vero obiettivo della ricerca poetica. L'innovazione ungarettiana venne certo favorita dalla rivoluzione futurista delle parole in libertà, di cui è tuttavia rifiutato il movimento caotico, ancora immerso nel cuore della materia, con il suo analogismo onomatopeico e naturalistico. La strada da percorrere era quella additata da Mallarmè, è la direzione che attribuisce alla poesia un significato magico ed esoterico, collocandola nell'oscura zona di confine che sta a ridosso dell'inconoscibile e dell'inesprimibile. Resta fondamentale in questo senso, il significato della parola, che assume il valore di una provvida e folgorante "illuminazione"; essa si identifica con l'attimo in cui, attraverso l'immediatezza del rapporto analogico, la poesia sfiora la totalità e la pienezza dell'essere. La parola viene fatta risuonare nella sua autonomia e nella sua purezza, inserita, in versi brevi o addirittura isolata fino a farla coincidere con la misura del verso, quasi per collocarla nel vuoto e nel silenzio, oltre ogni rapporto contingente con la realtà. In questo senso va inteso l'autobiografismo su cui lo stesso Ungaretti ha posto l'accento, riscoprendo anche la dimensione della sua preistoria poetica: dall'infanzia e dalla giovinezza trascorse ad Alessandria, con le impressioni di un paesaggio affidato poi alle testimonianze della memoria, fino all'incontro con l'Italia. Da questi riscontri sono tratti i temi e i motivi dell'esordio poetico: il deserto, il miraggio, il mare, il porto, il viaggio...Un decisivo momento

di approdo è costituito dall'esperienza del fronte, che offre a Ungaretti gli spunti per alcune delle sue liriche più crudeli e sofferte, spoglie di ogni retorica; la guerra gli consente inoltre di raggiungere la coscienza di una rinnovata identità, che ricongiunge al presente le esperienze vissute nel passato. Emblematica è a tal proposito la poesia "I fiumi"(1916) da cui sono estratti i seguenti versi:

*...Questo è il Serchio
Al quale hanno attinto
Duemil'anni forse
Di gente mia campagnola
E mio padre e mia madre.*

*Questo è il Nilo
Che mi ha visto
Nascere e crescere
E ardere d'inconsapevolezza
Nelle distese pianure*

*Questa è la Senna
E in quel suo torbido
Mi sono rimescolato
E mi sono conosciuto*

*Questi sono i miei fiumi
Contati nell'Isonzo...*

Definita dallo stesso Ungaretti, in uno scritto del 1963 apparso sulla "Fiera letteraria", la "propria carta d'identità", la poesia costituisce un punto di passaggio decisivo all'interno dell'opera del poeta. I quattro fiumi ricordati nel testo, infatti, rappresentano altrettanti momenti della vita del poeta e sono simboli del suo nomadismo: l'Isonzo è il fiume del presente e della guerra; il Serchio è il fiume degli avi e dei genitori; il Nilo è il fiume della nascita egiziana; la Senna è il fiume parigino della sua maturazione e crescita culturale. Il poeta, ricordando i vari fiumi ai quali sono legate le successive stagioni della sua pur breve vita, sviluppa a ritroso una ricognizione su se stesso. Poche ore di riposo, ritagliate tra il frastuono e le incombenze della guerra, presso le acque dell'Isonzo, gli sono sufficienti per cercare di mettere ordine fra i contenuti turbati della memoria e della coscienza. Ciò che rende peculiare la prospettiva autobiografica di Ungaretti è il suo contenere un'idea forte di memoria. Per lui, il punto di partenza del processo memoriale, ed è già un dato significativo, è il presente; il ricordo dei quattro fiumi non è solo il recupero o l'evocazione di un passato più o meno lontano ma diviene contemporaneità del passato nel presente.

La vera forza innovatrice è però contenuta nella metrica dell'Allegria dove il verso tradizionale viene disgregato in piccoli versi, frantumando il discorso in una serie di monadi verbali sillabate; come afferma il critico Contini "in Ungaretti il discorso nasce successivamente alla parola". Viene dilatata la forza evocativa e impressiva del singolo vocabolo dando valore anche a parole "vuote", a pause di silenzio e spazi bianchi. La metrica franta dell'Allegria non è che l'equivalente prosodico di quella ricerca della parola nuda ed essenziale in cui sta la maggior novità della raccolta e che può portare il poeta a enunciati ridottissimi...

Soldati***Bosco di Courton luglio 1918***

Si sta come
d'autunno
sugli alberi
le foglie



Il titolo risulta un elemento essenziale per la comprensione del testo; esso infatti costituisce il punto di riferimento del procedimento analogico, che assimila la vita del soldato alla fragilità di una foglia d'autunno. L'intera poesia è formata da un complemento di paragone, retto da un verbo comune, il cui uso impersonale sottolinea una condizione di anonimato, ad accentuare il senso acuto di solitudine desolata e di abbandono. Il carattere del paragone restituisce la sensazione di una precarietà e di un dolore ignorati e inespressi, unicamente affidati all'imminenza impalpabile di qualcosa che sta per cadere, staccata da un minimo scarto portatore di morte. Il valore tutto relativo di una vicenda esistenziale continuamente sospesa fra la vita e il nulla emerge dalla profonda spezzatura dei versi, che richiedono una scansione isolata, intervallata da pause profonde. Il ritmo del componimento e la pronuncia interiore delle parole assumono un'importanza decisiva per quanto riguarda la capacità di cogliere il significato più complesso e profondo del testo, nella ricchezza delle sue risonanze segrete. È importante segnalare, per comprendere meglio alcune implicazioni della poesia, lo stretto legame fra il testo e l'indicazione spazio-temporale che lo accompagna e che suggerisce la matrice realistica da cui la lirica ha origine. Nel luglio del 1918 Ungaretti è accampato sul fronte francese con il suo reggimento, in un bosco presso la località di Courton. Sotto il fuoco dell'artiglieria tedesca, vede arrivare i colpi del nemico che mietono vittime e sfoltono gli alberi: dunque tutto ciò che viene menzionato nel testo è imposto alla sua fantasia, come termini del paragone, non dall'immaginazione ma dalla realtà. In tal senso si capisce che per Ungaretti l'esperienza militare è una circostanza utile per riflettere sulla vita, perché dilata e fa risaltare i tratti peculiari del cammino di ogni uomo nel mondo: l'esposizione alla morte, il desiderio di affetto, il timore della solitudine, la minaccia della violenza.

Joyce and the use of the epiphanies

James Joyce was born in Dublin, a Roman Catholic Irishman. The two paradoxes of his life are first, that though he rejected utterly the claim of the church, it had a continued influence upon him; one of the inheritances of his Catholic youth was his life-long suspicion of liberal scepticism as an alternative to a philosophy. The other is that though he went into voluntary exile from Dublin in 1904, he returned endlessly to that city on every page he wrote. After attending two Jesuit schools, he went to University College, Dublin, where he took a degree in Modern Languages in 1902. He left Ireland almost immediately afterwards, to study medicine in Paris, returned



briefly to Ireland in 1903, and when he went abroad again the following year, he took with him Nora Barnacle, whom he subsequently married. After a brief stay in Pola, Joyce went to Trieste where he formed a friendship with Italo Svevo; the rest of Joyce's life was passed in Paris, London, or Zurich, where he died in 1941. The actual number of his works is small, but the quality is great:

- “Chamber Music”(1907)
- “Dubliners”(1914)
- “A Portrait of the Artist as a Young Man”(1916)
- “Ulysses”(1922)
- “Finnegans Wake”(1939)
- “Stephen Hero”(1944)

In “A Portrait of the Artist as a Young Man”, Joyce makes Stephen say: “The aesthetic image in the dramatic form is life...purified in and projected from the human imagination. The artist, like the God of creation, remains within or behind or beyond, or above his hardwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails”. “Detached” in this context indicates that state of awareness where Joyce, even in rapt contemplation and ecstasy over some epiphanized object or idea, was able intellectually to appreciate the structure of his feelings. He knew that the intensity of the moment might pass but that he would be able to grasp it again in literary portrayl, not because he did not feel, but because he could both feel and evaluate coolly in the same moment.

In fact, the subject-matter of Joyce's novels resulted from close self-investigation: he could find his way to a comprehension of the world only from the inside. His work is so consistent and coherent that this was clearly his method from the beginnng, as in his **theory of epiphanies**: Joyce applied the word “epiphanies” to describe intense moments of understanding which seemed to illuminate for him even the most everyday objects. It was an almost mystical state: when an object had “integrity” (one perceived it as separate from other objects), “symmetry”

(one perceived its structure), and “radiance” (the relation to the parts of the structure seemed perfect), then the object had reached its “epiphany”.

By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments

"Epiphany" refers to a showing-forth, a manifestation. In the Christian tradition the Feast of the Epiphany celebrates the revelation of Christ's divinity to the Magi. For Joyce, however, it means a sudden revelation of the whatness of a thing, the moment in which "the soul of the commonest object...seems to us radiant". The artist is supposed to search for an epiphany not among the gods but among men in "casual, unostentatious, even unpleasant moments”.

Throughout his works, from *Dubliners* to *Finnegans Wake*, Joyce carried out his creative task by means of a series of epiphanies, a sequence of related moments of insight and understanding. The central meaning of Joyce's works is provided not so much by plot but by the revelation they suggest of a certain universe in a certain order. These moments in which "the soul is born" are seen as revelatory either to the fictional character who experiences them, or to the reader, or both; the figure inside the story is shown the truth about himself and the situation he is in, whereas the reader is shown the whole process which, in its turn, becomes an epiphany for him.

Dubliners, in fact, in spite of the presence of subjective revelatory moments in the single stories, can be seen as a sequence of multiple objective epiphanies because what actually emerges from the book as a whole is the revelation of the city itself, perceived in its spiritual, intellectual and moral paralysis. There is a constant operative conjunction between object and subject so that the ground is brought to such an intense relationship to the figure that it becomes visible in a flash of awareness. Figure and ground become one in an all-inclusive static moment of ecstasy and gestalt revelation. Joyce understood that his epiphanies, in order to become what they were supposed to be (gestalt revelations), had to give up their disembodied existence to become parts of an organic narrative, where all the elements have a precise function.

The Dead, which is both the synthesis and the climax of *Dubliners*, is a single epiphany of multiple meaning (death in life, life in death, evocation of the dead, etc.). The Morkan party, according to some critics, takes place on January 6th, the feast of Epiphany. It is a perfect Joycean choice for the final story of a volume which Joyce had labeled "epiphanies." The irreverence of Joyce's depiction of Epiphany Day is the crucial element of *The Dead* and a reminder that it is a spiritual death that is at the core of the paralytic condition of which the Catholic church is the main cause. There is a mock reduplication of the original Epiphany. Gabriel Conroy arrives on a cold night and from the east. The offer of gold is mirrored in the coin that he gives to Lily. Such parallels, if actually intended at all, are certainly sardonic and tangential. Christianity as a dynamic force has dwindled to a mockery of itself, though in the very mockery there is a glimpse of salvation. On the night of Epiphany Gabriel Conroy follows his star to the Morkan house. On this night he comes face to face with his own self, with the past and with the future. The sentence "the time had come for him to set out on his journey westward" seems to indicate an awareness of his new responsibility. The acoustic epiphanic moment, which reveals that Gretta has been living a dead life in contrast to the remembered romance of her youth, is a revelation that destroys the bubble of his unreal existence. Gabriel

finds himself guilty not of withholding love but of lacking it entirely. He reviews from a new perspective his inner self until he is able to overcome his proud isolation and to become one with the living and the dead-in other words, the whole of humanity. Therefore, he is ready to accept, to give and participate. Gabriel reaches the awareness of his own predicament, putting to use all his senses, the same tools that the aunts introduced to the boy in *The Sisters*.

As all Dubliners, Gabriel is predominantly eye-oriented. In fact, he ignores the songs and the music and is attracted by the visual aspect of the party room.

The books he received for review were almost more welcome than the paltry cheque. He loved to feel the covers and turn over the pages of newly printed books.

Gretta, on the other hand, is sensitive to music and, interestingly enough, in one of the epiphanic moments she is totally absorbed by the tune she is listening to, almost as though she had become one with it. In the crucial scene at the hotel Gabriel not only "looks" through the window but listens as well: "A few light taps upon the pane made him turn to the window". Also, he caresses his wife's hand. *The Dead* presents a broad epiphany which absorbs all the smaller epiphanies of the stories that come before and which points out how in Gabriel's case awareness promises renewal. Whereas the boy narrator at the end of *Araby* simply becomes aware that he is left in the darkness, Gabriel, on the other hand, seems determined to find a way out of it: he penetrates the darkness and discovers his image in the mirror. Gabriel now realizes that he must begin his self-discovery by recovering his Irish soul, the most ancient and forgotten part of which is the integrity of feeling associated with the West of Ireland. The ancient Irish soul has been destroyed by a degenerated faith and by political and cultural subjection to England. Gabriel must rediscover himself by rediscovering his race and vice-versa.

Il carpe diem di Orazio..



Orazio nacque nella colonia romana di Venosa, in Puglia, l'8 dicembre del 65 a.C. Suo padre, uno schiavo affrancato, ne curò personalmente l'educazione nei primi anni e lo inviò poi a perfezionarla a Roma ; intraprese in seguito un viaggio ad Atene per compiere gli studi filosofici e là combatté con l'esercito repubblicano la fortunata Battaglia di Filippi.

Tornato a Roma, approfittò dell'ammnistia generale, ma il suo potere venosino fu confiscato ed egli dovette adattarsi a vivere esercitando il mestiere di contabile pubblico addetto ai questori.

Nello stesso tempo, cominciò a comporre versi ed entrò nell'amicizia dei poeti Virgilio e Vario Rufo, che lo presentarono nel 38 a.C. a Mecenate. Una reciproca simpatia, rafforzata anche dall'appartenenza alla comune scuola epicurea, legò subito i due uomini e, nel 33 a.C., Orazio ottenne dal suo potente amico il dono tanto sospirato di una villa nella Sabina.

Lì amò spesso ritirarsi, lungi dalla confusione di Roma, per godersi l'*otium* epicureo e meditare serenamente su problemi di filosofia morale: e per questa pace morale egli rifiutò persino l'offerta di Augusto che lo voleva come segretario particolare.

Nel 23 a.C. furono pubblicati i primi tre libri delle *Odi*, che gli acquistarono meritata fama di poeta lirico, e nel 17 a.C. Orazio ebbe l'alto incarico da Augusto di comporre l'inno celebrativo per i ludi secolari di Roma (il *Carmen saeculare*).

La compiuta maturità interiore e il sicuro equilibrio nei gusti letterari improntarono la produzione di quegli anni, il I e il II libro delle *Epistole*; mentre il IV libro delle *Odi*, pubblicato nel 14 a.C. circa, mostra lo sforzo del poeta di sollevarsi dal tono epico per cantare le campagne dei figliastri di Augusto: Tiberio e Druso.

Morì il 27 novembre dell'8 a.C., pochi mesi dopo la scomparsa del suo diletto amico Mecenate.

Carpe Diem

Tu ne quaesieris (scire nefas) quem mihi,
quem tibi finem di dederint, Leuconoe, nec
Babylonios temptaris numeros.

Ut melius quicquid erit pati, seu pluris hiemes
seu tribuit Iuppiter ultimam, quae nunc
oppositis debilitat pumicibus mare
Tyrrhenum: sapias, vina liques et spatio brevi
Spem longam reseces.

Dum loquimur, fugerit invidia Aetas: carpe
diem, quam minimum credula postero.

Cogli l'attimo

Tu non chiedere (è inutile saperlo) quale fine
gli dei abbiano assegnato a me, quale a te, oh
Leuconoe, e non tentare i calcoli dei
babilonesi.

Quanto meglio sarà sopportare qualsiasi cosa,
sia che Giove ci abbia assegnato molti inverni,
sia che ci abbia assegnato l'ultimo,
che ora squassa il mar Tirreno sugli opposti
scogli: sii saggia, meschi il vino e recidi la
lunga speranza poiché lo spazio è breve.

Mentre parliamo il tempo invidioso sarà già
passato: cogli l'attimo, fidandoti del futuro il
meno possibile.

Orazio si rivolge a una ragazza ansiosa di conoscere il proprio futuro, il nome Leuconoe è già ricco di suggestioni perchè formato dalla radice leuk che indica "luce, chiarore" e dal termine greco nus cioè mente: l'idea di luce che il nome trasmette crea una significativa opposizione con l'oscurità che avvolge il domani e l'impossibilità per la mente di afferrarlo. Alla giovane vengono date alcune semplici norme di una vita ideale di saggezza: bisogna accettare il proprio destino e godere il tempo presente vivendo ogni giorno come se fosse l'ultimo della nostra esistenza perché la vita è precaria e fugace ed è praticamente impossibile sapere cosa ci riserverà il domani.

Il nocciolo della meditazione oraziana sull'esistenza può essere perciò rintracciato nel famoso motto "carpe diem". Spesso questo motto è stato male inteso, e ha attirato su Orazio l'accusa di edonismo o di superficialità; ma nel contesto delle odi in cui si trova non significa "godi la vita", ma "cerca di afferrare il tempo che scorre". Nel corso inesorabile del tempo che è al di fuori di noi e che noi non possiamo prevedere né condizionare, il carpe diem suona come un invito a vincere la precarietà della nostra esistenza ritagliando dentro di noi un attimo di tempo e un punto di spazio interiore di cui noi stessi possiamo essere padroni. Chiaramente l'apparente edonismo di Orazio riceve profondità dal porre in rapporto la gioia interiore con il muro che sta al di fuori: il tempo, il destino, la morte. La migliore poesia di Orazio si svolge intorno a questo rapporto: da un lato la ricerca di un rifugio interiore, dall'altro la coscienza della precarietà di questo rifugio, di fronte a forze superiori, e l'accettazione del limite.

Alla concezione del tempo si dedicarono poi anche **Seneca** ed **Sant'Agostino**. L'idea centrale di Seneca è che *"non disponiamo di poco tempo, ma molto ne perdiamo"* (*De brevitate vitae*). La vita ci sfugge di continuo, ma il tempo di cui disponiamo è sufficiente per compiere le più grandi imprese, per conseguire la virtù (vero obiettivo della vita umana): come ricchezze immense, se finite nelle mani di un incapace, vengono rapidamente dilapidate, così un piccolo gruzzoletto, se capita nelle mani giuste, viene investito e aumenta; così è per la vita, che è breve ma può essere ben sfruttata; questo punto è da Seneca compendiato (*De brevitate vitae*) nella scintillante sententia *"vita longa est, si uti scias"* (*"la vita è lunga, se sai farne uso"*). Il guaio è che molti uomini si perdono in futili attività, sprecando in tal modo il loro tempo; ed è a tal proposito che Seneca fa (nel *De brevitate vitae*) un affresco di quelli che lui chiama gli *"occupati"*, e che noi potremmo definire *"i perdigiorno"*, coloro cioè che, immersi in attività del tutto inutili, non si accorgono che la loro vita sta scorrendo via. Ecco come Seneca spiega tutto questo al suo amico Lucilio:

"La vita non è breve, ma tale la rendiamo noi", sprecando il nostro tempo in futili attività, senza accorgerci che *"mentre si attende di vivere, la vita passa"*: *"comportati così, Lucilio mio, rivendica il tuo diritto su te stesso e il tempo che fino ad oggi ti veniva portato via o carpito o andava perduto raccoglilo e fanne tesoro. Convinciti che è proprio così, come ti scrivo: certi momenti ci vengono portati via, altri sottratti e altri ancora si perdono nel vento. Ma la cosa più vergognosa è perder tempo per negligenza. Pensaci bene: della nostra esistenza buona parte si dilegua nel fare il male, la maggior parte nel non far niente e tutta quanta nell'agire diversamente dal dovuto. Puoi indicarmi qualcuno che dia un giusto valore al suo tempo, e alla sua giornata, che capisca di morire ogni giorno? Ecco il nostro errore: vediamo la morte davanti a noi e invece gran parte di essa è già alle nostre spalle: appartiene alla morte la vita passata. Dunque, Lucilio caro, fai quel che mi scrivi: metti a frutto ogni minuto; sarai meno schiavo del futuro, se ti impadronirai del presente. Tra un rinvio e l'altro la vita se ne va. Niente ci appartiene, Lucilio, solo il tempo è nostro. La natura ci ha reso padroni di questo solo bene, fuggevole e labile: chiunque voglia può privarcene. Gli uomini sono tanto sciocchi che se ottengono beni insignificanti, di nessun valore e in ogni caso compensabili, accettano che vengano loro messi in conto e, invece, nessuno pensa di dover niente per il tempo che ha ricevuto, quando è proprio l'unica cosa che neppure una persona riconoscente può restituire"* (*Epistole a Lucilio*, 1).

Sant'Agostino affronta invece il tema del tempo nell'undicesimo libro delle "Confessiones". Dapprima afferma che Dio ha creato il tempo quando ha creato l'Universo e l'eternità perciò non esiste un prima e un dopo-creazione. Il suo pensiero sul tempo si articola in quattro passaggi:

1. Il tempo in sé non è niente, perché il passato non esiste più, il futuro non esiste ancora e il presente è transeunte, cioè scorre velocemente e tende a diventare passato.
2. Tuttavia noi parliamo di tempo lungo o breve (riusciamo a misurarlo!) riferito al passato e al futuro che quindi devono comunque esistere.
3. Le tre forme del tempo esistono perciò solo nell'eterno presente dell'anima: il presente del passato è la memoria, il presente del presente è l'intuizione diretta e il presente del futuro è l'attesa.

4. Misurare il tempo significa misurare la “distensio animi” cioè l'estensione dello spirito che fissa il perenne fluire del tempo

...E il carpe diem nel cinema

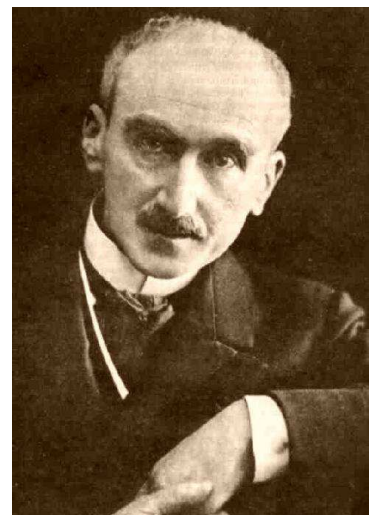
Il tema del carpe diem è stato rivalutato (con poesia e vigore) in anni recenti nel film “L'Attimo fuggente” (1989, regia di Peter Weir).

Nell'autunno 1959 all'Accademia Welton il nuovo insegnante Keating affascina la sua classe non solo per intelligenza e simpatia, ma per novità pedagogiche: per lui la poesia sopra ogni altra cosa è il fulcro per far nascere e sviluppare lo spirito creativo e per "liberare" nei ragazzi non solo l'amore per Keats, Withman o Shakespeare ma tutte le premesse migliori per la più indovinata e fertile scelta di vita. Sette allievi lo seguono con interesse particolare, capeggiati da Neil Perry, un diciassettenne da sempre dominato da un padre autoritario, che scopre in se stesso la vocazione di attore. I sette ragazzi hanno fondato la "Società dei Poeti Estinti" e di notte lasciano spesso e volentieri l'Accademia per riunirsi in una grotta, per meglio comunicare tra loro e recitare versi, propri ed altrui. Ma i metodi del professor Keating e le azioni dei suoi allievi si scontrano con il conformismo e la serietà che sempre hanno regnato a Welton. I comportamenti di questi ragazzi hanno una tragica conseguenza nell'aspirante attore, che si toglie la vita nella casa paterna, dopo lo schietto successo riportato in una recita scolastica, avendo appreso che i suoi lo toglieranno dalla scuola per la sua insubordinazione. Seguirà una severa inchiesta a cura del preside Nolan che porterà alla denuncia della Società da parte di due ragazzi che ne facevano parte. Keating, ritenuto il vero responsabile di questa morte, deve lasciare l'insegnamento, mentre nella sua ex-classe tutto sta per tornare in ordine, sotto la temporanea e monotona guida personale dello stesso preside. Keating, ritirando i suoi libri, quelli dei Poeti che venera e che ha insegnato ad amare, vede il piccolo gruppo dei sette fedelissimi (che hanno "dovuto" accusarlo) i quali, saliti in piedi sui banchi, recitano versi e lo guardano intensamente, salutandolo per sempre.

Nel film la massima oraziana è esemplificata dal comportamento di Neil Perry che, senza lasciarsi condizionare dai timori di un prevedibile rimprovero del padre, ha seguito il suo sogno di recitare nell'unica occasione che gli si è presentata. In modo analogo, ma con conseguenze più positive, aderisce al messaggio oraziano l'altro membro della Società Knox Overstreet quando bacia la ragazza dei suoi sogni.

L'intuizione secondo Bergson

All'intuizione Bergson attribuiva la possibilità più istintiva e genuina di portare a soluzione ogni problema, essendo capace di andare al di là della rigidità materiale del pensiero razionale...Tanto l'istinto quanto l'intelligenza sono ordinati alla soddisfazione dei bisogni della vita. L'istinto è la facoltà naturale di utilizzare strumenti organizzati mentre l'intelligenza è la facoltà di fabbricare strumenti artificiali. Appunto perchè l'homo sapiens non è che homo faber, l'intelligenza ha per oggetto suo specifico il solido inorganizzato, la materia bruta:è



naturalmente accordata con ciò che è inerte, uniforme e costruisce i concetti che sono schemi simbolici delle cose, stabili e discontinui come i solidi, atti a renderli più maneggevoli. Pertanto l'intelligenza è inadatta a comprendere la vita, che è continuità, mobilità, compenetrazione reciproca. L'istinto è invece modellato sulla forma stessa della vita. L'intelligenza tratta tutte le cose meccanicamente; l'istinto procede organicamente.

Tuttavia l'intelligenza ha sull'istinto una superiorità infinita, proprio come strumento di liberazione dello spirito dalla materia. Essa, pur essendo strumento d'azione, tende alla conoscenza teorica della realtà. L'istinto ha una conoscenza perfetta del suo oggetto, ossia di quella porzione di vita che più direttamente l'interessa, ma limitata a quell'oggetto. L'intelligenza invece ha una conoscenza superficiale e imperfetta dei suoi oggetti, ma non si fissa in essi, oltrepassa di continuo l'azione che compie, ha una capacità infinita d'estendersi; più che le cose coglie i rapporti tra le cose, circola in mezzo agli oggetti senza vincolarsi e trascende continuamente se stessa come "se cercasse ciò che non è capace di trovare" (paradossalmente superiore all'istinto che trova ciò che non è capace di cercare). Istinto e intelligenza vengono così posti da Bergson come in un rapporto dialettico di opposizione e di complementarietà, in un rapporto di antitesi che esige una sintesi superiore. Questa sintesi è rappresentata dall'intuizione. "Se la coscienza che sonnecchia nell'istinto si risvegliasse, si interiorizzasse in conoscenza invece che esteriorizzarsi in azione, se noi sapessimo interrogarlo ed esso potesse rispondere, esso ci rivelerebbe i segreti più intimi della vita". L'istinto divenuto disinteressato, cosciente di se stesso, capace di riflettere sul suo oggetto e di allargarlo indefinitamente, l'istinto dunque che includesse in sé questa capacità di riflessione cosciente e progressiva che è propria dell'intelligenza, si trasformerebbe in intuizione.

E la filosofia è appunto sforzo di riassorbire l'intelligenza nel suo principio, di sovrapporre alla conoscenza intellettuale un'altra conoscenza, che ci immetta nel dominio della vita, facendoci intuire la indefinita creatività della vita stessa e la compenetrazione reciproca di tutte le creature.

L'intelletto è l'attività costruttrice di quegli schemi astratti, nei quali l'uomo comune, sotto la spinta dei bisogni pratici, inquadra e cataloga la realtà, di quell'ordine geometrico entro il quale lo scienziato fissa la vita dell'universo, illudendosi di renderla intellegibile mentre in realtà ne rende solo un'immagine morta che lo sfigura. L'intelletto e la scienza che esso crea ci trasporta fuori di noi e fuori delle cose stesse; ci porta a vivere in un mondo artificioso, fatto di simboli convenzionali, relativi ai vari punti di vista da cui ci si colloca nei diversi tentativi di ritrarre, dal di fuori, la realtà. Operando in tal modo, si comporta come il cinematografo che, dopo aver scattato varie foto ad alcune persone, pretende di ricostruire l'esperienza, provvedendo al montaggio di sequenze cronologiche. Non si avvede che ciò che riproduce manca della continuità e della spontaneità della vita. Infatti, la vita si dà in forma fluida e ogni momento è irripetibile; non è un assemblaggio meccanico di immagini visive o di stati d'animo, fissati e impressi per sempre in una pellicola.

Bisogna liberarsi da tutte queste beatitudini acquisite e riconquistare l'interiorità del reale, per coglierne l'unità vivente, in una immediatezza che è come coincidenza della nostra vita con la vita stessa delle cose. Trasportarci dal di fuori al di dentro delle cose, ecco il compito della nuova filosofia: è l'intuizione che deve sostituirsi all'intelletto. La filosofia bergsoniana è la filosofia dell'intuizione. In sintesi:

L'INTUIZIONE:

1. è un processo reale
2. procede per simpatia

3. ci svela la *durata* della coscienza
4. rivela il tempo reale
5. ci rende consapevoli di quella libertà che siamo noi stessi
6. è l'organo della metafisica: ci fa entrare in contatto diretto con le cose

L'intuizione va posta al di sopra della ragione intelligente, in quanto, non risentendo della rigidità del pensiero razionale (la rigidità della materia), è la via più genuina e istintivamente umana alla soluzione di ogni problema (in quanto connessa alle qualità dello spirito).

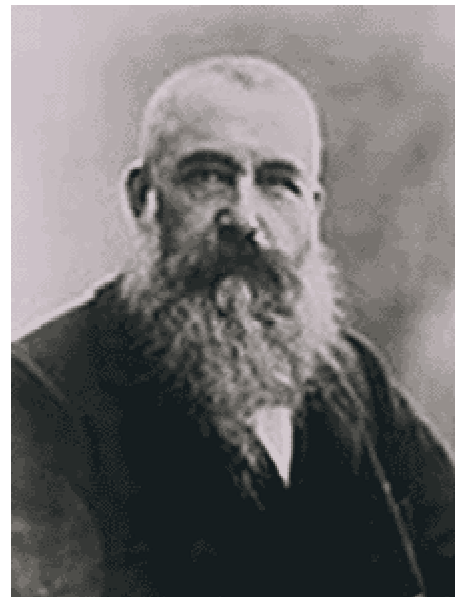
1/1 Istinto-intelligenza-intuizione

Op. di rif. **Introd. alla Metafisica** (1903), **Evol. creatrice** (1907)



Le serie di Monet

Il movimento impressionista nasce ufficialmente il 15 aprile 1874, giorno dell'apertura di una mostra di un gruppo di giovani artisti indipendenti (Manet, Monet, Renoir solo per citare i più famosi): l'esposizione ottenne un esito disastroso e il critico Louis Leroy definì quelle macchie come le “impressioni” dell'artista. Chiaramente il termine veniva adoperato in senso spregiativo: l'impressione è priva di meditazione, superficiale, indefinita, quindi indegna di diventare pittura. Tuttavia quel gruppo riuscì a resistere agli attacchi della critica e sviluppò un nuova idea di pittura: il punto di partenza era la resa della realtà nella sua globalità, come noi la percepiamo. Essi si resero conto che noi avvertiamo tutto



quello che ci circonda non per frammenti isolati, definiti, immobilizzati ma nella sua totalità e continuità. Nessun oggetto vive da solo ma in un contesto generale che collega ogni cosa all'altra. Tutto ciò che noi vediamo è luce e colore, che cambiano continuamente a seconda dell'ora e quindi della posizione della fonte luminosa, della stagione, del nostro punto di vista. Caratteristica fondamentale del movimento è il dipingere direttamente con i colori senza disegni preparatori e con pennellate brevi e veloci, deposte sulla tela come macchie di colori.

Il pittore che forse meglio di tutti incarna ai nostri occhi l'impressionismo è Claude Monet.

Nato a Parigi nel 1840 ben presto si trasferisce con la famiglia a Le Havre. Qui, al collegio comunale, apprende da Ochar, discepolo di David, i rudimenti del disegno rivelando, ancora adolescente, talento artistico e un carattere ribelle. Le sue caricature dei compagni di classe e degli insegnanti sono notate nel 1858 da Boudin, che lo invita a dipingere con lui in riva al mare e nella campagna circostante. I posteriori tentativi di seguire studi regolari negli atelier parigini avranno tutti esiti negativi. La fedeltà alla pittura "en plein air" e il bisogno di trovare un linguaggio autonomo lo portano ad abbandonare il chiuso degli atelier per cercare il contatto diretto con la natura, la sua vera scuola.

A partire dal 1881 Monet si reca ogni anno sulla costa settentrionale della Francia dove dipinge più volte gli stessi soggetti, anche uno di seguito all'altro cogliendone gli infiniti aspetti a seconda dell'ora, delle condizioni climatiche e del suo stato d'animo. Si spiegano così "La Cattedrale di Rouen" e le "Ninfee".

"La Cattedrale di Rouen" è stata dipinta da Monet in 50 quadri, molti dei quali della sola facciata, vista dalla stessa angolazione eppure sempre diversa a seconda dell'ora del giorno, dell'illuminazione e anche dei continui cambiamenti con la realtà. La cattedrale a volte sembra smaterializzarsi, a volte si cristallizza in forme più salde, ma la luce ne modifica in ogni caso la percezione cromatica, così che la sua facciata cambia di colore a seconda dell'ora del giorno. E in ciò Monet cerca di dimostrare uno degli assunti fondamentali del movimento impressionista, che la percezione della realtà è cosa ben diversa dalla conoscenza mentale e razionale della medesima, in quanto nella prima entra in gioco il fluire continuo e mutevole della luce e del movimento, così che ogni istante della percezione è sempre diverso da un altro, anche immediatamente successivo. La celebrità del monumento offre a Monet l'occasione di superare la banalità della cartolina illustrata che inquadra il soggetto: la facciata è vista obliquamente e solo in parte, le torri e i fianchi degli edifici ci sfuggono, non ce ne viene dimostrata né l'altezza né la larghezza. Possiamo perciò completare l'immagine secondo la nostra sensibilità, trasformandoci in attori da semplici spettatori.

Ritiratosi nella sua tenuta di Giverny, la ricerca pittorica di Monet si concentrò sempre più sulla rappresentazione dei colori della natura. Tra le tele realizzate in questo periodo, grande rilevanza hanno i quadri con le ninfee, che compaiono in circa trecento tele realizzate a partire dal 1892 fino alla sua morte. La ninfea, fiore d'acqua che non ha radici e che quindi si muove continuamente sulla superficie dei fiumi e degli stagni, è quasi il simbolo di quella realtà mai fissa e perennemente mobile che gli impressionisti cercavano di rappresentare. Ciascuno dei dipinti non è un riquadro distaccato da noi ma è piuttosto il mondo naturale primigenio nel quale siamo chiamati a vivere. Monet insegue, come sempre, l'istante, per captare l'immagine della ninfea che si schiude all'alba e di quella che si chiude annunciando la sera. Fa deviare dal suo corso un braccio della Senna per costruire il giardino acquatico, specchio del cielo, del vento e degli alberi, fantasmagoria della natura. Monet non esita a battersi con l'amministrazione comunale per ottenere il permesso per questa deviazione, non esita a spendere tutto ciò che guadagna in bulbi, in fiori, in paga dei giardinieri. Non esita a investire del tempo in tutta una serie di azioni pratiche e legali, lontane dalla sua arte, eppure altrettanto

necessarie. Lo dimentichiamo, quando siamo di fronte ai quadri delle ninfee, ma Monet travolge tutti gli ostacoli con la frenesia di un uomo che deve realizzare il proprio sogno, che deve perdersi nei riflessi dello stagno per ritrovarsi. Sa che deve catturare il cielo nella profondità dell'acqua, fare risalire dal limo creatore il biancore delle ninfee. Niente lo può fermare in questa ricerca violenta dove pittura e vita si confondono pur essendo separate, in questa corsa della vita che sprofonderà nella cecità, in questa corsa della pittura che sconvolgerà lo spazio moderno, disorientando lo spettatore, risucchiandolo nello spazio globalizzante delle "Decorazioni". L'insieme dei grandi quadri, che Monet regalerà alla Francia, occuperà ottanta metri lineari all'Orangerie. In molte di queste tele è tale la qualità trasfiguratrice che, per quanto l'oggetto rappresentato sia riconoscibile, si può parlare di astrattismo, perché, più che il tema, all'artista interessano il rapporto cromatico e la libertà inventiva delle forme.