

Liceo Scientifico Statale "Dante Alighieri"
Ferrandina (MT)

Nocturno



percorso multidisciplinare maturità 2008

a cura di

Chiara DI MARSICO

Classe V sez. B - a.s. 2007/2008

INDICE

- Introduzione al percorso pag. 1

- Chopin e il notturno come forma musicale pag. 2

- **ITALIANO:** il notturno nell'immaginario poetico:
 - Leopardi: "Canto notturno di un pastore errante dell'Asia" pag. 4
 - Pascoli: "Gelsomino notturno" pag. 10
 - D'Annunzio: "Notturmo" pag. 12
 - Ungaretti: "La notte bella" pag. 14

- **LATINO:** Petronio
 - trama del Satyricon pag. 16
 - favola: "La Matrona di Efeso" pag. 17
 - brano tratto dal classico pag. 19

- Poetando...: poesia tra notte e sogno pag. 21

- **FILOSOFIA:** S. Freud e l'interpretazione dei sogni pag. 23

- **INGLESE:**
 - Shakespeare: "Sogno di una notte di mezza estate" pag. 28
 - Coleridge: "Kubla Khan" pag. 29

- **STORIA DELL'ARTE:**
 - “Notte stellata” - Van Gogh pag. 32
 - “L'impero della luce” – Magritte pag. 34

- **ITALIANO: DIVINA COMMEDIA:** canti I, III, XXXIII del Paradiso pag. 36

- **GEOGRAFIA ASTRONOMICA:** alternanza del giorno e della notte pag. 40

- **FISICA:** la luce e la corrente elettrica del circuito pag. 42

- **“Buongiorno, Notte”:** film di Marco Bellocchio sul Caso Moro pag. 48

- Bibliografia pag. 52

Introduzione al percorso

L'idea di relazionare un percorso disciplinare sul tema del notturno è nata per caso, o meglio, in un momento in cui non pensavo alla scuola.

Da diversi anni frequento il conservatorio di musica nella classe di pianoforte e Chopin, col tempo, è diventato il mio "pane quotidiano". La sua musica mi appassiona, mi affascina, mi entusiasma, soprattutto i suoi valzer e i suoi notturni. Proprio suonando un notturno è nata l'idea di questa tesina e subito, spontaneamente, ho trovato i collegamenti con le altre materie, in modo da creare un lavoro che avesse come caratteristica la multidisciplinarietà.

In particolare, ho scelto di iniziare spiegando brevemente cos'è il notturno come forma musicale, passando all'analisi di alcuni versi di Leopardi, Pascoli, D'Annunzio e Ungaretti con uguale tema, considerando la poesia come un'arte, come una musica che avvolge l'immaginario poetico.

Ho poi analizzato il tema della notte da un diverso punto di vista, attraverso Petronio, il celebre poeta latino del I secolo d.C. e un passo della sua opera, il *Satyricon* e, in particolare, la favola milesia della Matrona di Efeso, di ambientazione notturna e anche un altro brano di chiara impronta folkloristica (legato al tema dei lupi mannari).

Il tema della notte è spesso associato ai sogni e a ciò che essi riescono a trasmetterci: Freud li studiò e ne trasse importanti conclusioni, soprattutto per la cura dei suoi pazienti.

Il sogno, inoltre, è anche fonte di ispirazione letteraria: si pensi a Coleridge e a una delle sue opere, il "*Khubla Kan*"; o ancora, il sogno è magia, come per Shakespeare in "*Sogno di una notte di mezza estate*", una delle sue più belle commedie, apprezzata ancora oggi.

Tuttavia, non mi sono soffermata esclusivamente al tema della notte: ho preso in considerazione anche il suo opposto, il giorno e, quindi, la luce. Ho pensato di inserire un'opera d'arte che, a mio avviso, rispecchia perfettamente questo rapporto intrinseco fra giorno e notte. Si tratta del dipinto "Impero della luce" di Magritte, e poi, ancora, "Notte stellata" di Vincent Van Gogh. Anche nella Divina Commedia c'è la contrapposizione fra buio e luce: si pensi, all'Inferno e al Paradiso, sede della luce per eccellenza, sede di Dio.

Per capire come sia possibile quest'alternanza fra notte e giorno ho analizzato l'aspetto scientifico, parlando anche della luce in ambito fisico, delle onde e dell'importanza della luce nel circuito elettrico.

Avendo considerato il tema del notturno sotto molteplici ambiti artistici, ho pensato di inserirlo anche nell'ambito cinematografico attraverso un film, la cui visione mi ha molto emozionato, "*Buongiorno, Notte*". Si tratta di un film che ripercorre il "caso Moro", una vicenda che mi appassiona e sulla quale mi è piaciuto approfondire le mie conoscenze, anche perché non è stato trattato nel programma scolastico.

Spero che questo mio lavoro possa piacere e interessare, così come gli argomenti trattati hanno interessato me.

A partire dal XVIII - XIX secolo il tema del **notturmo** ha coinvolto anche la musica, affermandosi come **genere musicale**. Dapprima col termine di “musica notturna” si indicavano quelle composizioni destinate a essere eseguite di notte e di prima mattina, senza nessuna allusione a particolari caratteristiche formali che contraddistinguono questi brani. Con il **romanticismo**, invece, il titolo di Notturmo cominciò ad identificare una composizione particolare, generalmente di **ritmo sostenuto e dalla melodia piana e cantabile**, che si prefigge di evocare un’**atmosfera rarefatta e sognante**. Lo svilupparsi del *Notturmo* come genere musicale procede di pari passo con l’affermarsi della musica a programma, cioè capace di evocare atmosfere particolari o addirittura di descrivere in modo appropriato situazioni o avvenimenti. Non di rado la qualifica di musica notturna viene data a composizioni che erano state composte con altro intendimento e pubblicate con altro titolo; magari non era nelle intenzioni dell’autore scrivere un brano che evocasse la notte o il paesaggio notturno!

Si è soliti collegare i Notturmi a **Chopin**¹ (1810-1849), celeberrimo compositore di origine polacca, ma francese di adozione; tuttavia, l’inventore del Notturmo per pianoforte è considerato il compositore e pianista irlandese **John Field** (1782-1837). Tuttavia, non si sa per quale ragione si è avuto un progressivo offuscarsi della fama di Field, le cui opere non sono comprese nel repertorio abituale dei pianisti. Molto più famosi sono i **ventuno notturmi di Chopin**, composti in un arco temporale molto vasto, quasi vent’anni. Ecco perché, analizzandoli, si nota la variegata e ricca struttura melodica e armonica, con composizioni costruite in forma ternaria, ma in modo talmente poetico e libero che la forma sembra quasi scomparire.



“*Chopin*”, Eugène Delacroix;
1839;
olio su tela; cm 45 x 38.
Parigi, Museo del Louvre

¹ Fryderyk Chopin nacque in Polonia nel 1810, figlio di padre francese e madre polacco che lo avviò allo studio del pianoforte. Dopo alcuni soggiorni a Vienna, nel 1831 si trasferì a Parigi che diventò la sua seconda patria. A Parigi conobbe Berlioz, Rossini, Liszt, Mendelssohn, Balzac e Delacroix. Morì a soli 39 anni a causa di una malattia che lo tormentava da diversi anni.

Sin da Field, i notturni erano composti con lo scopo di **dilettare le giovani fanciulle** all'epoca dei primi turbamenti amorosi. Infatti, si tratta di un genere musicale adatto all'aristocrazia e Chopin ne è considerato l'emblema. A Chopin era estranea l'ideologia del mondo classico-romantico, per la quale il compositore deve innalzare grandi architetture formali; lui apparteneva più che altro allo **stile "galante e sensibile"**: la sua era un'arte da cesellatore orafo che forgia raffinati prodotti degni solo di una cerchia eletta di intenditori. Anche per questo, oltre che per una sua evidente difficoltà emotiva nel mostrarsi in pubblico, il celebre compositore polacco si inserì con estrema naturalezza in quell'ambiente salottiero dell'aristocrazia di fine '700 - anni '30 e '40 dell'800. Tale ambiente non va sottovalutato, magari solo perché non erano pubblicate delle recensioni dei concerti qui eseguiti: le composizioni ammesse erano solo della più **alta qualità** e, in un certo senso, erano l'equivalente sonoro delle poesie che di frequente venivano declamate in tali ambienti. Ecco allora le radici del comporre di Chopin quasi esclusivamente piccoli pezzi per pianoforte, poiché oltre ai già citati notturni, scrisse 4 ballate, 59 mazurche, 26 preludi, 4 rondò, 4 scherzi, 20 o 21 valzer, un Bolero, una Berceuse e altri pezzi singoli, di contro a sole tre sonate.

I Notturmi sono uno degli inni più eccelsi che l'uomo abbia elevato alla misteriosa notte. "Che di notte è tutto più bello e più grande Chopin doveva saperlo bene. Come tutti, doveva persino averne un po' paura. Ma, come tutti, alla fine si lasciò attrarre dal buio e, a poco a poco, entrò nell'oscurità, lui, il suo pianoforte, la sua musica e il resto.

Nicola Campogrande

CANTO NOTTURNO DI UN PASTORE ERRANTE DELL'ASIA

Giacomo Leopardi

Che fai tu, luna, in ciel? dimmi, che fai,
silenziosa luna?
Sorgi la sera, e vai,
contemplando i deserti; indi ti posi.
Ancor non sei tu paga
di riandare i sempiterni calli?
Ancor non prendi a schivo, ancor sei vaga
di mirar queste valli?
Somiglia alla tua vita
la vita del pastore.
Sorge in sul primo albore
move la greggia oltre pel campo, e vede
greggi, fontane ed erbe;
poi stanco si riposa in su la sera:
altro mai non ispera.
Dimmi, o luna: a che vale
al pastor la sua vita,
la vostra vita a voi? dimmi: ove tende
questo vagar mio breve,
il tuo corso immortale?
Vecchierel bianco, infermo,
mezzo vestito e scalzo,
con gravissimo fascio in su le spalle,
per montagna e per valle,
per sassi acuti, ed alta rena, e fratte,
al vento, alla tempesta, e quando avvampa
l'ora, e quando poi gela,
corre via, corre, anela,
varca torrenti e stagni,
cade, risorge, e piú e piú s'affretta,
senza posa o ristoro,
lacero, sanguinoso; infin ch'arriva
colà dove la via
e dove il tanto affaticar fu vòlto:
abisso orrido, immenso,
ov'ei precipitando, il tutto obblia.
Vergine luna, tale
è la vita mortale.
Nasce l'uomo a fatica,
ed è rischio di morte il nascimento.
Prova pena e tormento
per prima cosa; e in sul principio stesso
la madre e il genitore
il prende a consolar dell'esser nato.



Poi che crescendo viene,
l'uno e l'altro il sostiene, e via pur sempre
con atti e con parole
studiasi fargli core,
e consolarlo dell'umano stato:
altro ufficio piú grato
non si fa da parenti alla lor prole.
Ma perché dare al sole,
perché reggere in vita
chi poi di quella consolar convenga?
Se la vita è sventura,
perché da noi si dura?
Intatta luna, tale
è lo stato mortale.
Ma tu mortal non sei,
e forse del mio dir poco ti cale.
Pur tu, solinga, eterna peregrina,
che sí pensosa sei, tu forse intendi,
questo viver terreno,
il patir nostro, il sospirar, che sia;
che sia questo morir, questo supremo
scolarar del sembiante,
e perir dalla terra, e venir meno
ad ogni usata, amante compagnia.
E tu certo comprendi
il perché delle cose, e vedi il frutto
del mattin, della sera,
del tacito, infinito andar del tempo.
Tu sai, tu certo, a qual suo dolce amore
rida la primavera,
a chi giovi l'ardore, e che procacci
il verno co' suoi ghiacci.
Mille cose sai tu, mille discopri,
che son celate al semplice pastore.
spesso quand'io ti miro
star cosí muta in sul deserto piano,
che, in suo giro lontano, al ciel confina;
ovver con la mia greggia
seguirmi viaggiando a mano a mano;
e quando miro in cielo arder le stelle;
dico fra me pensando:
a che tante facelle?
che fa l'aria infinita, e quel profondo
infinito seren? che vuol dir questa
solitudine immensa? ed io che sono?
Cosí meco ragiono: e della stanza
smisurata e superba,
e dell'innumerabile famiglia;
poi di tanto adoprar, di tanti moti
d'ogni celeste, ogni terrena cosa,
girando senza posa,

per tornar sempre là donde son mosse;
uso alcuno, alcun frutto
indovinar non so. Ma tu per certo,
giovinetta immortal, conosci il tutto.
Questo io conosco e sento,
che degli eterni giri,
che dell'esser mio frale,
qualche bene o contento
avrà fors'altri; a me la vita è male.
O greggia mia che posi, oh te beata,
che la miseria tua, credo, non sai!
Quanta invidia ti porto!
Non sol perché d'affanno
quasi libera vai;
ch'ogni stento, ogni danno,
ogni estremo timor subito scordi;
ma piú perché giammai tedio non provi.
Quando tu siedì all'ombra, sopra l'erbe,
tu se' queta e contenta;
e gran parte dell'anno
senza noia consumi in quello stato.
Ed io pur seggo sopra l'erbe, all'ombra,
e un fastidio m'ingombra
la mente, ed uno spron quasi mi punge
sí che, sedendo, piú che mai son lunge
da trovar pace o loco.
E pur nulla non bramo,
e non ho fino a qui cagion di pianto.
Quel che tu goda o quanto,
non so già dir; ma fortunata sei.
Ed io godo ancor poco,
o greggia mia, né di ciò sol mi lagno.
se tu parlar sapessi, io chiederei:
- Dimmi: perché giacendo
a bell'agio, ozioso,
s'appaga ogni animale;
me, s'io giaccio in riposo, il tedio assale? -
Forse s'avess'io l'ale
da volar su le nubi,
e noverar le stelle ad una ad una,
o come il tuono errar di giogo in giogo,
piú felice sarei, dolce mia greggia,
piú felice sarei, candida luna.
O forse erra dal vero,
mirando all'altrui sorte, il mio pensiero:
forse in qual forma, in quale
stato che sia, dentro covile o cuna,
è funesto a chi nasce il dí natale.

1829. 22 Ottob. - 1830. 9 Aprile.

Canto notturno di un pastore vagante dell' Asia (1).

(1) Plusieurs d'entre eux (parla dei Kirki^{di una della} nazione errante, che vive a settentrione dell' Asia centrale) passent la nuit assis sur une pierre à regarder la lune, et à improviser des paroles assez tristes sur des airs qui ne le sont pas moins. Il baron de Meyendorff, Voyage d'Orenbourg à Boukhara, fait en 1820; appreso il Giornale dei Dotti, 1826, septembre, p. 518.

1. Che fai tu, luna, in ciel? dimmi, che fai,
Silenziosa luna?

Sorgi la sera, e vai,

Contemplando i deserti; indi ti posi.

Ancor non sei tu paga

Di rindare i sempiterni calli?

Ancor non prendi a schivo, ancor sei vaga

Di mirar queste valli?

Somiglia a la tua vita

La vita del pastore.

C.L. XIII. 25

Questi versi appartengono ai “*Canti*”, la raccolta di quasi tutta l’opera in versi di **Giacomo Leopardi** (Recanati, 1798 – 1837, Napoli). Ci furono due edizioni, quella fiorentina del 1831 e quella napoletana del 1835, ma molte composizioni erano già state pubblicate. La disposizione delle liriche, **41** in totale, più che essere di tipo cronologico, è di tipo stilistico e contenutistico.

Il “*Canto notturno di un pastore errante dell’Asia*” è collocato tra i canti del **ciclo pisano-recanatense**, corrispondente agli anni tra il 1828 e il 1830.

L’idea di una simile composizione fu suggerita a Leopardi da un passo di un articolo pubblicato nel 1826 dal “*Journal des Savants*”, riferito ai pastori nomadi dell’Asia centrale:

Parecchi tra loro passano la notte seduti su un sasso a guardare la luna, e ad improvvisare parole molto tristi su certe arie che non lo sono di meno.

Nel *Canto Notturmo* Leopardi adombra se stesso e dà la parola ad un **uomo primitivo**, un semplice ed ingenuo **pastore** che si rivolge alla **luna indifferente** esponendo l’**infelicità** sua e di tutto il genere umano, evidenziando il suo **pessimismo cosmico**. Quindi, il pastore ha il compito di esprimere le concezioni leopardiane sulla vita e lo fa rivolgendo delle domande semplici e spontanee alla luna.

Per quanto riguarda i metri, il canto è diviso in **sei strofe libere di endecasillabi e settenari** variamente alternati; tutte le strofe presentano rime al mezzo (soprattutto la quarta) e si chiudono con la medesima rima in **-ale**. In generale, possiamo dire che il linguaggio è più sobrio e spoglio, senza i riferimenti autobiografici che scaturiscono dall’evocazione della memoria delle illusioni, assente in questo canto.

Nella prima strofa il pastore-poeta propone una riflessione filosofica sulla sua condizione legata alla natura e al suo volere. Individua un **parallelismo** tra la **luna** e l’**uomo**, in particolare il pastore, le cui vite si svolgono sempre nello stesso modo, senza possibilità di cambiare. Per l’uomo, questa **monotonia della vita** è fonte di infelicità e di continua sofferenza.

Nella seconda strofa il poeta-pastore anziché dare delle risposte, fa un’accurata rappresentazione della vita umana davanti alla luna. Si evidenzia l’idea del Leopardi che l’unica realtà sulla terra sia la **morte**. Il poeta usa la metafora del “*vecchierel bianco, inferno, mezzo vestito e scalzo*” proprio per indicare che la vita non è altro che il “*viaggio di uno zoppo e inferno che con un gravissimo carico in sul dosso, per montagne ertissime e luoghi sommamente aspri, faticosi e difficili, alla neve, al gelo, alla pioggia, al vento, all’ardore del sole, cammina senza mai riposarsi di e notte uno spazio di molte giornate per arrivare a un cotal precipizio o un fosso e quivi inevitabilmente cadere*” (da **Zibaldone**).

Nella terza strofa continua la visione negativa, relativamente alla vita dell’uomo, che nasce a **fatica** e fin da subito prova **angoscia** e **sofferenza**, necessita del sostegno e della consolazione che i genitori cercano di dargli. **Perché la natura è così crudele da far nascere un uomo in tali condizioni?**

Nella quarta strofa il poeta pone una serie di **domande direttamente alla Luna**, a cui non trova risposta, egli è certo solo del movimento degli astri e della sofferenza a cui l’uomo è condannato (“*a me la vita è male*”). Il pastore, continuando il dialogo-monologo con la luna, attribuisce ad essa la conoscenza dello scopo dell’esistenza umana.

Mille cose sai tu, mille discopri,
che son celate al semplice pastore.

Nella quinta strofa il pastore cambia il suo interlocutore: non si rivolge più alla luna, ma al **gregge** che, perché essere irrazionale, non è afflitto dalla sofferenza, dal dolore o dalla **noia** che proverebbe invece l'uomo nelle condizioni dell'animale.

Nella sesta e ultima strofa, il poeta crede di intravedere un'altra **possibile felicità** per l'uomo, ma si tratta solamente di un attimo, perché subito ricade nel pessimismo cosmico: è infelice, secondo lui, non solamente l'uomo, ma tutti gli esseri viventi nell'universo, dall'animale al filo d'erba. Il pastore, infatti, si rende conto che neanche per il gregge o per altre forme di vita c'è alcuna speranza di felicità e **la nascita non è altro che l'inizio della sofferenza che non può finire se non con la morte.**

Nel "*Canto notturno*" la luna è vista con una doppia valenza: è tanto bella e vicina da invitare al colloquio e alla confessione, ma è, allo stesso tempo, anche fredda e spettatrice immobile delle miserie umane.



GELSOMINO NOTTURNO

Giovanni Pascoli



E s'aprono i fiori notturni,
nell'ora che penso a' miei cari.
Sono apparse in mezzo a' viburni
le farfalle crepuscolari.
Da un pezzo si tacquero i gridi:
là sola una casa bisbiglia.
Sotto l'ali dormono i nidi,
come gli occhi sotto le ciglia.
Dai calici aperti si esala
l'odore di fragole rosse.
Splende un lume là nella sala.
Nasce l'erba sopra le fosse.
Un'ape tardiva sussurra
trovando già prese le celle.
La Chiocchetta per l'aia azzurra
va col suo pigolio di stelle.
per tutta la notte s'esala
l'odore che passa col vento.
Passa il lume su per la scala;
brilla al primo piano: s'è spento...
E' l'alba: si chiudono i petali
un poco gualciti; si cova,
dentro l'urna molle e segreta,
non so che felicità nuova.

La poesia *“Gelsomino notturno”* fu composta da **Giovanni Pascoli** (1855-1912) nel **1901** in occasione delle **nozze di un suo amico** ed è inserita nella raccolta *“Canti Castelvecchio”* (1903). La poesia è costruita in modo allusivo su un **tema taciuto: la prima notte di nozze dell’amico**, quel “mistero dell’amore” dal quale nascerà una nuova vita. Ovviamente, essendo un tema particolarmente sensuale e sconvolgente, il poeta usa un forte **simbolismo**, che d’altronde, caratterizza molto l’opera pascoliana. Il poeta, immerso in un’atmosfera di trepidazione e smarrimento, coglie il mistero che palpita nelle piccole cose della natura. Si accorge che nella notte, quando tutto intorno è pace e silenzio, vi sono fiori che si aprono e farfalle che volano. Questi fiori sono proprio i **gelsomini**, chiamati anche “le belle di notte”, e **si aprono di sera** quando il poeta rivolge il ricordo ai suoi cari che, ormai, non ci sono più. Tutto tace, tutto è in silenzio: *“solo in una casa ancora si veglia”*. Questa casa è proprio quella del suo amico, la casa degli sposi. All’intenso odore del fiore che passa col vento si accompagna il salire della luce lungo la scala e il suo spegnersi al primo piano con i puntini di sospensione che alludono al congiungersi degli sposi, ma soprattutto al mistero della vita che continua a palpitare nel buio.

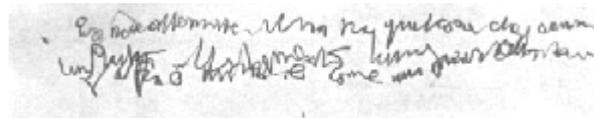
Infatti, in questa poesia, la natura si identifica nell’evento amoroso attraverso il simbolo sessuale del fiore che si apre a sera e all’alba racchiude nel suo segreto la gioia della fecondazione. Il poeta crea attorno all’evento uno sfondo particolare fatto di **sensazioni olfattive** (gridi, l’odore del gelsomino), **uditive** (una casa bisbiglia), **gustative** (le fragole rosse).

Tuttavia, sembra quasi che il poeta provi un certo senso di **esclusione dall’amore e dalle gioie familiari**. Questo sentimento può essere espresso solo **indirettamente**: attraverso il pensiero dei propri cari morti, l’immagine dell’ape che torna all’alveare e non trova una cella libera; queste immagini sono quindi contrapposte a quelle dei nidi che rappresentano la felicità domestica familiare.



“NOTTURNO” Gabriele D’Annunzio

Allo scoppio della **Prima Guerra Mondiale** D’Annunzio si trovava in Francia, ma subito fece ritorno in Italia per schierarsi nella fazione degli **interventisti**. Era talmente preso dall’ideale che chiese e ottenne di partecipare non come un normale combattente, ma come **organizzatore di azioni eccezionali di marina e di aviazione**. Durante una missione su Trieste, avvenuta il **16 gennaio 1916** D’Annunzio si ferì alla testa e **perse la vista dell’occhio destro**. Anche il sinistro era lesionato e, per mantenerlo, il poeta dovette rimanere a letto per due mesi, al buio, completamente immobile; inoltre, gli fu prescritto di parlare pochissimo e sottovoce. Durante questo **periodo di cecità**, d’Annunzio riuscì 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 consentissero di scrivere senza rischiare di sovrapporre le righe.



L’asse principale del *Notturmo* è costituito dalla **cronaca della malattia**. L’opera è suddivisa in tre Offerte, secondo un’antica e ricorrente passione dell’autore per le strutture ternarie, vagamente dotate di un simbolismo mitico-religioso; è poi ulteriormente suddivisa in circa centoquindici paragrafi o capoversi e 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 sembra che rispondano ad esigenze ritmiche, per marcare una pausa.

Il *Notturmo* nasce come un lungo racconto della malattia attraverso la **memoria della vita precedentemente vissuta**. Si tratta fondamentalmente di un’opera riflessiva e meditativa, in cui la tensione superomistica del D’Annunzio precedente (“*Trionfo della morte*”, “*Le Vergini delle rocce*”, “*Il Fuoco*”, “*Forse che sì forse che no*”) è superata. Come immagini ricorrenti abbiamo **rievocazioni** erudite o **fantasticherie** ad occhi aperti, **sogni** o addirittura 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. Lui, il “cieco veggente” compie un viaggio nei ricordi, in cui è solo l’occhio interiore ad essere in grado di aggregare passato, presente e futuro, vita e morte, realtà e sogno: ora i fatti assumono la valenza e i caratteri della visione, ora del sogno notturno, ora dell’immaginazione ossessiva.

La lunga notte a letto, viene vissuta da D’Annunzio come il prolungamento infinito della malattia, quasi una morte fisica. Infatti, in questa condizione di mobilità forzata D’Annunzio è tormentato dal **dolore fisico** e dall’**insonnia**, ed è per questo che in alcuni tratti dell’opera descrive se stesso spesso dormiente in una bara, la sua stanza

come la sua tomba, oscura, chiusa, silenziosa, vuota. Oltre alla descrizione della sua malattia, un altro tema dell'opera è la **visione della guerra come causa della morte**. Ed è proprio a questa, alla morte, alla quale il poeta si riferisce con l'invocazione "...*Perché due volte m'hai deluso?*", indicando due situazioni in cui, piuttosto che stare immobile in un letto, avrebbe preferito morire, eroicamente, da soldato, come alcuni dei suoi compagni.



Gabriele D'Annunzio, "Notturmo", 1921, con dedica alla madre, frontespizio della prima edizione - Milano, Biblioteca Nazionale Braidense

LA NOTTE BELLA
Giuseppe Ungaretti



Davetachi il 24 agosto 1916

Quale canto s'è levato stanotte
che intesse
di cristallina eco del cuore
le stelle

Quale festa sorgiva
di cuore a nozze

Sono stato
uno stagno di buio

Ora mordo
come un bambino la mammella
lo spazio

Ora sono ubriaco
d'universo

La poesia è tratta dalla raccolta "*Allegria*", che raccoglie i versi scritti tra il 1914 e il 1919. "*La notte bella*" incarna appieno lo stile della raccolta, caratterizzata dal **sentimento panico**, dall'**ebbrezza di immergersi e identificarsi nell'universo**. Sin dai primi versi si avverte quest'armonia tra l'individuo e il cosmo; per cui, il poeta si sente diffuso nel Tutto o assorbe il Tutto in sé. C'è questo canto che suscita un'eco limpida nel **cielo pieno di stelle**. È un momento felice e, quindi, c'è solo il ricordo dell'isolamento dell'individuo chiuso in sé, triste "*sono stato uno stagno di buio*": il poeta si è sentito buio e inerte come un'acqua stagnante, si è sentito tagliato fuori dal contatto con l'universo.

Dal punto di vista del linguaggio poetico, in questa poesia ci sono alcune delle più importanti novità introdotte da Ungaretti:

- **l'indeterminatezza o astrazione lirica**: si pensi in particolare al verso I; non è chiaro se il canto s'è levato dal cuore del poeta stesso o dalla natura, o ancora da entrambi insieme. Ungaretti vuole esprimere proprio questa **vaghezza**.

- **cumulo di metafore o linguaggio analogico**: di solito sono introdotte dal "*come*", conferendo alla metafora un significato importante, ossia quello di richiamare e accostare idee e immagini che nell'esperienza normale sono lontane tra loro, scoprendo fra esse analogie insospettabili. Anche in questi casi è presente l'indeterminatezza ed è il lettore stesso che deve sforzarsi di interpretare ciò il poeta ha volutamente celato.

- **gli spazi bianchi**: altra caratteristica stilistica della prima fase della poesia ungarettiana. Il lettore è invitato a "colmare" quei vuoti, ricostruendo i legami e le associazioni che danno un senso all'insieme.

Trama del *Satyricon*

Il *Satyricon* è l'unica opera che è giunta a noi dell'autore latino *Petronius Arbiter*, seppur in forma piuttosto frammentaria. Il **frammento** di cui disponiamo si apre con una scena ambientata in una **scuola di retorica** e si assiste alla discussione tra **Encolpio**, il protagonista, con il maestro **Agamennone** sulle cause della decadenza dell'oratoria. Nel frattempo, **Ascilto** se la svigna per raggiungere la locanda in cui lo attende il giovanissimo **Gitone**. Geloso Encolpio lo insegue, ma entrambi si perdono in un labirinto di vicoli, ritrovandosi per caso in un bordello.

Sul far della sera, Encolpio e Ascilto si recano al **mercato** per cercare di vendere un mantello di cui si erano indebitamente appropriati. Qui incontrano un contadino con la tunica che avevano smarrito, il quale si dichiara proprietario del mantello: alla fine le due parti si scambiano la refurtiva. Ascilto ed Encolpio tornano alla **locanda**, dove sono raggiunti da **Quartilla**, una sacerdotessa che **li accusa di aver profanato un rito segreto in onore del dio Priapo**, il dio della sessualità maschile. Quartilla li minaccia ed essi chiedono perdono, accettando di presenziare ad un'orgia espiatoria, a base di sesso e cibo.

A liberarli da tale situazione ci pensa lo schiavo di Agamennone che ricorda loro che sono attesi per la **cena a casa di Trimalchione**, un liberto ricchissimo. Tutto lo sfarzo presente non è altro che una **denuncia del cattivo gusto del padrone di casa**. Ad un certo punto Trimalchione proclama il proprio **credo egualitario** (i servi sono uomini come noi) e, appesantito dal vino, sembra ormai dominato dal solo pensiero della morte: legge il proprio testamento. Nello scompiglio che segue, i tre riescono a fuggire.

Ritornano alla locanda e sia Ascilto che Encolpio amoreggiano con Gitone, gelosi l'uno dell'altro. Decidono, infine, che a scegliere sia Gitone, il quale sceglie Ascilto ed Encolpio, rimasto solo, dà voce a tutta la sua delusione. In una pinacoteca Encolpio incontra **Eumolpo**, un **anziano poeta** che gli racconta la propria vita e di quando a Pergamo riuscì a sedurre il fanciullo che avrebbe dovuto ammaestrare. Si discute, poi, sulle cause dell'eloquenza delle arti ed è a questo punto che il poeta improvvisa un poemetto sulla caduta di Troia. I due sono costretti a scappare perché la gente li prende a sassate. Nella fuga ritrovano Gitone che li prega di liberarlo da Ascilto; Encolpio lo perdona e ritornano alla locanda. Subentrano nuove liti tra Encolpio, Eumolpo e Ascilto che si concludono con l'**uscita dalla scena di Ascilto**.

Il nuovo terzetto (Encolpio, Eumolpo e Gitone) si imbarca su una **nave** e all'interno di un particolare situazione, Encolpio narra la **novella della matrona di Efeso**, inconsolabile per la perdita del marito, ma presto consolata da un soldato. Sopraggiunge una tempesta e quando il mare si placa, i tre si ritrovano sulla **spiaggia di Crotone**. Qui si attua la beffa di Eumolpo ai locali cacciatori di eredità ai quali fa credere di essere ricco e senza eredi. Nel frattempo **Circe**, una bella matrona, si innamora di Encolpio. Questi, però, a causa del danno provocato a Priapo, è diventato impotente e cerca diverse soluzioni con magie e incantesimi, senza risultati. Alla fine, però, grazie ad altre sacerdotesse e fattucchiere, Encolpio si ritrova guarito e ringrazia il dio Mercurio. Tuttavia, ormai, i tre compari sono in difficoltà: Eumolpo, a forza di fare il malato, si ammala gravemente e fa testamento, stabilendo che gli eredi, per godere delle sue ricchezze, dovranno prima cibarsi del suo cadavere. E qui, per noi, la storia si conclude.

LA FAVOLA DELLA MATRONA DI EFESO

C'era una certa matrona ad Efeso di così rinomata virtù da spingere persino le donne dei popoli confinanti a farle attenzione. Costei, dunque, dopo aver perso il marito, non contenta di seguire, secondo il costume popolare, il corteo funebre con i capelli sciolti o di percuotersi il petto nudo di fronte alla gente, seguì il marito anche quando venne messo nella bara, e quando venne depresso, secondo l'usanza greca, nella tomba, prese a vegliare il corpo ed a piangere notte e giorno. Né i genitori, né i parenti riuscirono a distoglierla dall'affliggersi in quel modo e dall'andare incontro alla morte per fame. Da ultimo i magistrati se ne andarono respinti; e la donna di eccezionale esempio compianta da tutti non toccava cibo da quattro giorni. Assisteva la disperata un'ancella fedelissima, e quando piangeva la accompagnava nel pianto, ed allo stesso tempo provvedeva a sostituire il lume posto sulla lapide ogni volta che si consumava. In tutta la città, dunque, si parlava solo di quello: uomini di ogni estrazione sociale ammettevano che solo quello era mai brillato come esempio sincero di amore e di virtù, quand'ecco che il governatore della provincia ordinò di far crocefiggere alcuni briganti vicino alla tomba in cui la matrona piangeva il marito morto da poco. Dunque, la notte successiva, quando il soldato che faceva la guardia alle croci, perché nessuno si portasse via un cadavere per dargli sepoltura, notò un lume che brillava abbastanza distintamente fra le tombe ed udì il gemito della donna che piangeva, con la tipica curiosità maschile desiderò sapere chi o cosa ne fosse la causa. Quindi scese nella tomba e, come vide la bellissima donna, dapprima si fermò paralizzato dal terrore quasi si fosse trattato di una creatura mostruosa o di apparizioni infernali. Poi, come vide il corpo della donna distesa e notò le lacrime ed il volto segnato dalle unghie, comprendendo cosa significasse la scena - cioè che la donna non riusciva a sopportare il rimpianto per il marito defunto - portò alla tomba la sua misera cena, e prese a spronare l'afflitta a non persistere in un'afflizione più che inutile e a non spezzarsi il cuore con lamenti futili: tutti avevano la medesima fine e la medesima dimora, ed ogni espediente attraverso il quale si riportano le menti sconvolte dal dolore alla ragione. Ma, pur colpita dalla consolazione che veniva da una persona che non conosceva, si graffiò con furia rinnovata il petto e depose i capelli stappati sopra il capo del defunto. Il soldato, tuttavia, non si diede per vinto e con incoraggiamento non minore tentò di offrire il pasto all'ancella, fino a che ella, vinta sicuramente da quell'odore del vino, allungò la mano priva di volontà di resistenza verso la generosa offerta; poi, ristorata dalla bevuta e dal cibo, iniziò a venire a capo della cocciutaggine della sua padrona e disse: "a cosa ti sarà utile lasciarti morire di fame, seppellirti viva, sprecare la tua anima innocente prima che il destino lo chieda? O credi forse che i Mani sepolti si curino di questo, di un morto? Desideri tornare a vivere? Vuoi - una volta cancellato questo tipico pregiudizio femminile, godere della luce del giorno fino a quando ti verrà concesso? Lo stesso corpo che è steso davanti a te ti dovrebbe esortare a vivere". Nessuno obbedisce contro voglia quando è invitato a mangiare o a vivere. Così la donna, a digiuno da svariati giorni, lasciò che la sua ostinazione venisse vinta, e si abbuffò di cibo con foga non minore di quella dell'ancella, che per prima era stata convinta. Voi sapete cos'altro è solito tentare un essere umano quando è sazio. Il soldato, con le medesime lusinghe grazie alle quali aveva fatto tornare a vivere la matrona, tentò anche la sua castità. E alla casta matrona egli non pareva né brutto né stupido, anche perché l'ancella lo metteva in buona luce e diceva: "vuoi dunque tu combattere un amore che ti aggrada? Non ti ricordi in che territorio ti trovi?". Perché farla tanto lunga? La matrona non seppe tenere a digiuno neppure quella parte del suo corpo, ed il soldato vincitore riuscì nella sua impresa di persuasione entrambe le volte. Dormirono dunque insieme non solo quella notte, in cui venne consumato il loro amore, ma anche il secondo ed il terzo giorno, dopo aver sbarrato, come è logico, le porte del sepolcro, perché chiunque fosse capitato, noto o sconosciuto, presso la tomba pensasse che la castissima moglie fosse spirata sopra il cadavere del marito. Contento un po' di tutto, della bellezza della donna come del segreto da custodire, il soldato

raccoglieva tutto ciò di buono che poteva secondo le sue capacità e, appena calava il sole, lo portava alla tomba. Dunque i genitori di uno dei crocefissi, come videro che la sorveglianza era calata, una notte lo tirarono giù dalla croce e gli diedero gli estremi uffici. Ma il soldato, distratto mentre rimaneva ozioso, quando il giorno seguente vide che ad una croce mancava il cadavere, temendo la punizione, racconta alla donna l'accaduto: non avrebbe atteso la sentenza del giudice, ma avrebbe fatto giustizia della propria negligenza con la spada. Gli procurasse ella un luogo per morire, il sepolcro accogliesse il corpo del marito e dell'amante. La donna, che non era meno pietosa che casta, disse: "gli dei non permettano che io assista al contempo al funerale di due uomini a me estremamente cari. Preferisco appendere un morto che seppellire un vivo". Detto così, gli ordinava di togliere il cadavere di suo marito dal sepolcro ed appenderlo alla croce che ne era priva. Il soldato si servì dell'astuzia di quella donna di grande furbizia, ed il giorno seguente la folla si chiedeva come avesse fatto il morto a crocefiggersi.

Dal Satyricon, capitoli 111-112

La **novella milesia della Matrona di Efeso** è un **intermezzo** inserito da **Eumolpo** nella narrazione, come quella del **fanciullo di Pergamo** e insegnano come, **in materia di sesso siamo tutti corruttibili**. La novella in questione è ambientata nella lasciva città di **Efeso** e propone lo schema della vedova che si consola, già presente nella tradizione narrativa esotica. I **personaggi** principali sono tre: la **matrona**, l'**ancella** e il **soldato**. Si può individuare una corrispondenza fra questo tre personaggi e i personaggi classici: ad esempio, la matrona riprende parodicamente **Didone**, mentre, l'ancella rievoca gli atteggiamenti della sorella **Anna**. Il soldato, invece, come **Enea**, usa tutta la sua intelligenza per conquistare la donna e finisce con il sostituire il marito defunto, ma, mentre Enea è causa della morte di Didone, qui **il soldato riconduce la vedova alla vita**. L'incipit, oltre che presentare l'indicazione geografica (la città di Efeso), traccia la figura della **matrona**, eccezionale **esempio di pudicizia femminile** che, alla morte del marito decise, assistita da un'ancella, di seguirlo nel sepolcro per lasciarvisi morire di fame. L'azione, però, è smossa da un altro evento: alcuni malfattori furono crocefissi nei pressi della tomba dove la matrona vegliava giorno e notte. A fare la guardia dei cadaveri erano posti dei cavalieri che dovevano intervenire su chiunque tentasse di riprendere quei corpi. Fra questi cavalieri, ce n'era uno che di notte, mentre era di guardia, aveva notato un lume che splendeva tra le tombe. Si era molto incuriosito, anche perché percepiva un lamento umano; così, scese nel sepolcro e quando vide la bellissima donna, ne fu subito attratto. Per questo, **ogni notte, tentava di convincerla**, anche grazie all'aiuto dell'ancella **a non lasciarsi morire di fame**. Infatti, al contrario della donna, l'ancilla cedette alle tentazioni, evidenziando la corruzione del suo tempo. Dopo diversi tentativi, **il soldato riuscì a convincere anche la matrona, facendo ritornare in lei il gusto della vita e dell'amore**. Nel frattempo, il soldato allietato dalla bellezza della donna e dal loro amore segreto, appena veniva notte, portava nel sepolcro tutto quello che di buono era riuscito a mettere insieme. Per tanto, i parenti di una delle persone messe in croce, quando videro che la guardia era stata tralasciata, di notte sottrassero il corpo appeso alla croce per dargli gli estremi onori funebri. E la matrona pur di salvare l'amante, che sarebbe incappato in una punizione per non aver adempito alle sue funzioni, ordinò di far togliere il cadavere del marito e di inchiodarlo sulla croce, di modo che nessuno si sarebbe accorto di quanto accaduto e pronunciò queste parole:

Malo mortuum independere quam vivam occidere!
Preferisco appendere un morto che uccidere un vivo!



Durante la cena di Trimalchione, uno dei convitati, su richiesta del padrone di casa, pur con qualche esitazione, decide di narrare un fatto singolare e incredibile occorsogli quando era giovane. Partito al canto del gallo per recarsi da una certa **Melissa di Taranto**, con la quale aveva una relazione, aveva convinto un soldato dalla forza eccezionale a fargli compagnia. Giunti presso un **cimitero**, mentre la **luna piena** illuminava il paesaggio come se fosse pieno giorno, avvenne l'improvvisa **metamorfosi**: il suo compagno depose gli abiti e, trasformatosi in lupo, corse ululando verso i boschi vicini. **Nicerote** si diede alla fuga precipitosa fino a raggiungere, madido di freddo sudore, la casa dell'amica. Qui venne a sapere che durante la notte un **lupo** aveva fatto strage del bestiame, allontanandosi solo dopo esser stato ferito al collo da un colpo di lancia. Tornato finalmente a casa, Nicerote, ritrova il soldato che giace riverso sul letto, con un medico che gli cura una ferita sul collo. Subito tutto si fa chiaro: **il compagno di viaggio era un lupo mannaro**.

[LXI, 6-9] Cum adhuc servirem, habitabamus in vico angusto; nunc Gavillae domus est. Ibi, quomodo dii volunt, amare coepi uxorem Terentii coponis: noveratis Melissam Tarentinam, pulcherrimum bacciballum. Sed ego non mehercules corporaliter aut propter res venerias curavi, sed magis quod benemoria fuit. Si quid ab illa petii, nunquam mihi negatum; fecit assem, semissem habui; in illius sinum demandavi, nec unquam fefellit sum. Huius contubernalis ad villam supremum diem obiit. Itaque per scutum per ocream egi aginavi, quemadmodum ad illam pervenirem: nam, ut aiunt, in angustiis amici apparent.

Quando ero ancora schiavo, abitavamo in Vico Stretto; oggi c'è la casa di Gavilla. Lì, come vollero gli dei, cominciai ad amare la moglie dell'oste Terenzio: avevate conosciuto Melissa, la Trentina, gran bel pezzo di donna. Ma io, per Ercole, non me ne occupai per il fisico o per attivo erotici, più che altro perché era di buoni costumi. Se le chiedevo qualcosa, giammai mi era negato; se guadagnava un soldo, (ne) avevo la metà. Se (lo) consegnavo nel petto di quella, mai sono stato ingannato. Il compagno di questa morì nella cascina. E così con ogni mezzo possibile mi diedi da fare, come arrivare a lei: infatti, come si dice, gli amici si vedono quando si è nei guai.

[LXII, 1-15] Forte dominus Capuae exierat ad scruta scita expedienda. Nactus ego occasionem persuadeo hospitem nostrum, ut mecum ad quintum miliarium veniat. Erat autem miles, fortis tanquam Orcus. Apoculamur nos circa gallicinia; luna lucebat tanquam meridie. Venimus inter monimenta: homo meus coepit ad stelas facere; sedeo ego cantabundus et stelas numero. Deinde ut respexi ad comitem, ille exiit se et omnia vestimenta secundum viam posuit. Mihi anima in naso esse; stabam tanquam mortuus. At ille circumminxit vestimenta sua, et subito lupus factus est. Nolite me iocari putare; ut mentiar, nullius patrimonium tanti facio. Sed, quod coeperam dicere, postquam lupus factus est, ululare coepit et in silvas fugit. Ego primitus nesciebam ubi essem; deinde accessi, ut vestimenta eius tollerem: illa autem lapidea facta sunt. Qui mori timore nisi ego? Gladium tamen strinxi et <in tota via> umbras cecidi, donec ad villam amicae meae pervenirem. In larvam intravi, paene animam ebullivi, sudor mihi per bifurcum volabat, oculi mortui; vix unquam refectus sum. Melissa mea mirari coepit, quod tam sero ambularem, et: 'Si ante, inquit, venisses, saltem nobis adiutasses; lupus enim villam intravit et omnia pecora tanquam lanius sanguinem illis misit. Nec tamen derisit, etiamsi fugit; senius enim noster lancea collum eius traiecit'. Haec ut audivi, operire oculos amplius non potui, sed luce clara Gaii nostri domum fugi tanquam copo compilatus; et postquam veni in illum locum, in quo lapidea vestimenta erant facta, nihil inveni nisi sanguinem. Vt vero domum veni, iacebat miles meus in lecto tanquam bovis, et collum illius medicus curabat. Intellexi illum versipellem esse, nec postea cum illo panem gustare potui, non si me occidisses. Viderint quid de hoc alii exopinissent; ego si mentior, genios vestros iratos habeam.

62 Per caso il mio padrone era andato a Capua a liberarsi dei magnifici stracci. Io, colta l'occasione, persuasi un nostro ospite affinché venisse con me fino al quinto miglio. Era

anche soldato, forte come il dio degli Inferi. Al canto del gallo noi ce la svignammo, la luna brillava come a mezzogiorno. Arrivammo ad un cimitero: il mio uomo iniziò a urinare vicino alle lapidi; io sedetti canticchiando e contai le tombe. Poi, come guardai verso l'accompagnatore, quello si spogliò e mise tutti i vestiti sul ciglio della strada. Avevo il cuore in gola. Ero quasi morto. E quella orinò intorno ai suoi vestiti e di colpo diventò lupo! Non dovete pensare che io stia scherzando; non apprezzo il patrimonio di nessun tanto da mentire. Ma, dopo che divenne lupo, prese ad ululare e fuggì nel bosco. Io, sulle prime, non sapevo più nemmeno dove fossi, poi mi avvicinai ai suoi vestiti per raccogliarli, ma quelli si erano fatti come di pietra. Chi, se non io, sarebbe potuto morire di paura? Ciò nonostante strinsi la spada e – abracadabra – uccisi le ombre, finché non giunsi alla casa della mia amica. Come un fantasma entrai, per poco l'anima esalava, il sudore mi scorreva attraverso la schiena, gli occhi spenti. Tanto che per riprendermi ci metto un bel po'. La mia Melissa cominciò a essere sorpresa che io passeggiassi così tardi, e disse: "Se fossi venuto prima, almeno ci avresti aiutati; infatti un lupo è entrato nella fattoria e ha massacrato tutte le pecore, come un macellaio. Tuttavia, sebbene sia fuggito, non ha da stare allegro, perché un nostro servo gli ha trapassato il collo con la lancia". Dopo che sentii queste cose, non potei più chiudere gli occhi, ma in pieno giorno corsi a casa di Gaio come un oste spogliato, e dopo che giunsi in quel luogo in cui i vestiti erano diventati di pietra, trovai niente se non sangue. In verità quando giunsi a casa, il mio soldato giaceva sul letto come un bue e il dottore gli curava il collo. Capii allora che quello era un lupo mannaro, e in seguito non potei più mangiare io pane con quello: neanche se mi avessero ammazzato! Gli altri vedano pure come pensarla su tutto questo; mi prenda l'ira delle divinità che vi proteggono se mento.

Particolare è documentazione di Petronio di un episodio che ha molto di popolare; quasi gli conferisce una sorta di "dignità letteraria". Infatti, sono in molti a credere, ancora

oggi, nella **licantropia** e la presenza della luna è alquanto significativa. La luna piena da sempre è connessa a questo particolare tipo di fenomeno e la stessa ambientazione della vicenda, in un cimitero, le conferisce quel **tono di macabro**, essendo luogo di incontro tra vivi e morti. Di notevole interesse è anche il fatto che l'uomo deponga i vestiti, passo fondamentale affinché avvenga la trasformazione in lupo mannaro; ma è altrettanto necessario, come accade, che egli ritrovi i vestiti che aveva lasciato, proprio per poter tornare come prima, umano.



“Un sogno”

In visioni di notturna tenebra
spesso ho sognato svanite gioie;
mentre un sogno, da sveglia, di vita e di luce
m'ha lasciato col cuore implacato.

Ah, che cosa non è sogno in chiaro giorno
per colui il cui sguardo si posa
su quanto a lui è d'intorno con un raggio
che, a ritroso, si volge al tempo che non è più?

Quel sogno beato, quel sogno beato,
mentre il mondo intero m'era avverso,
m'ha rallegrato come un raggio cortese
che sa guidare un animo scontroso.

E benché quella luce in tempestose notti
così tremolasse di lontano,
che mai può aversi di più splendente e puro
nella diurna stella del Vero?

Edgar Allan Poe

Sonetto 43

Quanto più chiudo gli occhi, tanto meglio vedo:
per tutto il giorno essi cose usuali mirano
ma quando dormo, nel sogno ti contemplano
e, luci nelle tenebre, la tenebra con la luce squarciano.

E tu, la cui ombra rende luminose le ombre,
quale felice spettacolo faresti con la tua persona
nel chiaro giorno con più chiara luce,
se anche ai ciechi la tua ombra splende!

Come sarebbero, io penso, beati gli occhi miei
Ne contemplarti alla luce visiva del sole,
se già nel cuore della notte la tua vaga ombra
mi si imprime negli occhi spenti durante il sonno!

Tutti i giorni sono oscure notti finché non ti rivedrò,
e le notti luminosi giorni quando tu mi apparirai in sogno.

William Shakespeare

FREUD E L'INTERPRETAZIONE DEI SOGNI

“Secondo Freud il sogno è la via maestra per esplorare l'inconscio, un mezzo per osservare le fantasie rimosse dall'area della coscienza durante il giorno, ma che vengono rappresentate come in una specie di teatro durante la notte”

Il nome di Sigmund Freud è indubbiamente legato alla psicanalisi. Nasce nel **1856** a **Freiberg**, in **Moravia**, da genitori ebrei. Si laurea in **medicina** e intraprende studi di anatomia del sistema nervoso e dopo alcuni anni, per motivi economici, deve abbandonare l'attività di ricerca che svolge presso il laboratorio di **Brucke** e intraprende la professione medica, dedicandosi alla psichiatria. Nel 1895 pubblica gli “**Studi sull'isterismo**”, dove si sostiene che “*Il soggetto isterico, in stato ipnotico, riesce a tornare all'origine del trauma, illumina quei punti oscuri che durante la sua vita hanno generato la malattia e che sono nascosti nel profondo; è così che egli afferra la causa del male e che, in una sorta di catarsi, si libera del male*”.

Nel **1899**² Sigmund Freud pubblica **L'interpretazione dei sogni** in tedesco, con il titolo **Die Traumdeutung** e con ciò sancisce la **nascita ufficiale della psicoanalisi** e definisce un approccio assolutamente scientifico al mondo onirico, al mondo dei sogni.

Egli studia centinaia di sogni, per lo più suoi personali, ma anche di molti suoi pazienti, li interpreta e raccoglie i risultati ottenuti nell'opera. Infatti, Freud si era accorto che durante le sedute psicanalitiche, i suoi pazienti parlavano molto spesso delle loro esperienze infantili e delle loro “**esperienze oniriche**”, capendo così che i sogni possono essere un valido strumento anamnastico. E. quindi, l'analisi dei sogni è un'integrazione delle **associazioni libere** perché i pazienti devono raccontare tutto ciò che passa loro per la testa, anche i sogni. Attraverso i sogni si riesce, dunque, a penetrare nell'inconscio.

Il primo accenno all'intenzione di scrivere un libro sui sogni si può trovare in una lettera che Freud scrisse all'amico Wilhelm Fliess

“...mi sono sentito spinto a iniziare il lavoro di stesura sul sogno; un campo dove mi sento così sicuro. [...] Ah come sono contento che nessuno lo sappia!... Nessuno ha avuto il più lieve sospetto che i sogni non siano senza senso, bensì appagamenti di desideri...”

L'opera fondamentale di Freud si apre con queste parole:

“Proverò che esiste una tecnica psicologica che rende possibile l'interpretazione dei sogni e che, se tale metodo viene seguito, ogni sogno appare come una struttura psichica con un preciso significato, inseribile in un punto da individuarsi nell'attività mentale della vita da svegli. Cercherò poi di chiarire i processi da cui derivano la stranezza e l'incomprensibilità dei sogni e di dedurre la natura delle forze psichiche che, con la loro azione controcorrente o reciprocamente opposta, danno origine ai sogni”.

Freud, con *L'interpretazione dei sogni* sapeva di entrare in un campo di indagine complesso. Lui

² Il capolavoro è datato 1900 per sottolinearne il carattere di scritto epocale.

fu il primo a **conferire un carattere “medico” ai sogni**, cioè li ha portati nell’ambito della scienza. All’uscita di quest’opera, il sogno era relegato ai margini degli interessi psicologici e gli veniva negata addirittura una qualsiasi validità psichica. Ecco perché l’opera di Freud fu considerata rivoluzionaria e subì numerose critiche.

Tuttavia, **interpretare i sogni ha caratterizzato le culture sin dall’antica Grecia**: infatti, c’era chi riteneva che il sogno fosse un **messaggio profetico degli dei**, quindi, un mezzo attraverso il quale l’uomo comunicava con il “sovrumano”. C’era poi chi inviava i malati a dormire nel tempio e durante la notte essi erano svegliati da un sacerdote, a cui dovevano raccontare i sogni dei quali, poi, veniva formulata la diagnosi. Differentemente dagli studi classici, per cui la “psiche” s’identifica con la coscienza, Freud afferma che **la maggior parte della vita mentale si svolge fuori dalla coscienza** e che l’inconscio non costituisce il limite inferiore del conscio, ma la realtà abissale primaria di cui è solo la manifestazione visibile. Quindi, il **nucleo centrale è costituito dall’inconscio**, che è un punto di vista privilegiato da cui osservare l’uomo. Freud divide l’inconscio in due zone:

- **Preconscio**: insieme dei ricordi, ossia l’insieme dei ricordi che, pur essendo momentaneamente inconsci, possono divenire consci con uno sforzo dell’attenzione;
- **Rimosso**: elementi psichici stabilmente inconsci che sono mantenuti tali da una forza specifica.

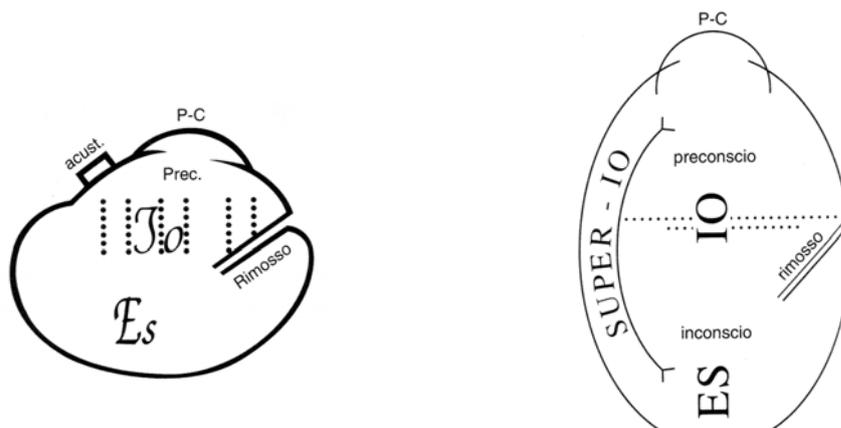
Quindi, per Freud **l’inconscio coincide con il rimosso**, anche se bisogna distinguere tra il rimosso vero e proprio, che non può mai giungere alla coscienza se non attraverso il metodo psicanalitico, dal **preconscio**. Il **conscio** è l’insieme di quei pensieri, emozioni, ricordi che sono immediatamente presenti alla coscienza.

Dopo aver scoperto che le manifestazioni privilegiate dell’inconscio sono i **sogni**, gli **atti mancati** e i **sintomi nevrotici**, si propone di decodificarli e per fare ciò, espone una sua teoria generale sulla psiche. Questa teoria, in particolare, è espressa nel VII capitolo dell’*Interpretazione dei sogni* ed è nota come **Prima Topica** (studio dei *topoi* o luoghi della psiche). Distingue tre sistemi:

- **Conscio**
- **Preconscio**
- **Inconscio**

A partire dal 1920 Freud introduce una **seconda topica** costituita da:

- **Es (Id)**: “*polo pulsionale della personalità*”, forza impersonale e caotica della nostre psiche;
- **Io (Ego)**: parte organizzata della personalità, che deve fare i conti con le esigenze dell’Es, del Super-Io e del mondo esterno;
- **Super-Io (Super-Ego)**: coscienza morale, l’insieme delle proibizioni inculcate nell’uomo nei primi anni di vita, che poi lo accompagnano sempre.



Nell'*Interpretazione dei sogni*, Freud definisce il **sogno come l'appagamento allucinatorio di un desiderio**. Nelle radici nascoste dei sogni, noi troviamo impulsi rimossi che il sogno, data la diminuita vigilanza esercitata dall'io cosciente durante il sonno, cerca di soddisfare: **il sogno costituisce la realizzazione di un desiderio**, magari nemmeno ipotizzabile nella realtà.

In conclusione: **il sogno è la realizzazione di un desiderio rimosso dall'io cosciente**. Ecco perché il sogno è ritenuto tanto importante nell'ottica psicanalitica: **rappresenta cioè una via d'accesso facilitata all'inconscio e ai suoi misteri**.

Per motivare questa tesi Freud distingue, all'interno dei sogni, un **contenuto manifesto**, la scena onirica, così come viene vissuta dal soggetto (è **quello che ricordiamo al risveglio**) e un **contenuto latente**, ossia l'insieme delle tendenze che danno luogo alla scena onirica (**il desiderio represso che stimola il sogno inconsapevolmente**).

Ebbene, proprio **questo contenuto latente contiene il vero significato del sogno stesso**, mentre il **contenuto manifesto non è altro che una maschera**, una facciata.

Sorge spontanea la domanda: perché, se i sogni richiamano dei desideri, non lo fanno in maniera diretta? Freud anticipa tale domanda e dice che si tratta di desideri inaccettabili dal soggetto, ma che corrispondono a tutto quello che siamo, che vorremmo essere, che facciamo o che ci piacerebbe fare, caduti sotto l'azione della censura.

Gli **elementi** che compongono il sogno sono **simbolici** e **devono essere interpretati analiticamente per poter arrivare al significato profondo del sogno stesso** e giungere, quindi, alla rivelazione dei contenuti inconsci che, altrimenti, non potrebbero apparire alla coscienza.

Freud ha trovato, elencato e spiegato tutta una serie di **regole** secondo cui i sogni si formano, crittando i contenuti inconsci e permettendo loro, così camuffati, di arrivare alla coscienza. Utilizzando quelle stesse regole è possibile "decifrare" il sogno partendo dal contenuto manifesto (cioè dal racconto del sognatore).

"[Il sogno] lo rielabora, vi allude, lo inserisce in un contesto, lo sostituisce con qualcos'altro [...].

Il sogno ricordato non è il materiale autentico, ma un suo sostituto deformato che deve aiutarci [...] a giungere più vicino al materiale vero e proprio, a rendere conscio ciò che vi è di inconscio nel sogno".

(Introduzione alla psicoanalisi, VII)

Il processo psichico con cui il contenuto latente si trasforma in contenuto manifesto è detto "**processo onirico**" e si svolge in diverse fasi:

- **CONDENSAZIONE**: le idee latenti che concorrono alla formazione di un sogno vengono associate fra loro e riassunte in un solo elemento del sogno, cioè ogni particolare del sogno può essere il risultato della fusione di più idee latenti.

- **SPOSTAMENTO**: il processo onirico cambia le immagini del contenuto latente con altre ad esse legate ma più neutre, cioè che mostrano meno apertamente ciò che è stato inibito e rimosso.

- **DRAMMATIZZAZIONE**: le idee latenti per poter essere espresse tramite le immagini concrete di un sogno, devono essere rappresentate tramite azioni o situazioni.

- **SIMBOLIZZAZIONE**: È un elemento accettabile alla coscienza che nasconde un contenuto inaccettabile. Freud stabilì un certo numero di simboli che considerava universali, ma ha sempre ritenuto che per dare significato al simbolo usato da una persona fosse indispensabile conoscerla bene.

- **REVISIONE FINALE**: i risultati dei passaggi precedenti sono disposti per creare un insieme coerente.

Per quanto concerne il materiale onirico, **come fonte è preferito il materiale recente** ed indifferente: infatti, in ogni sogno sono riscontrabili uno o più contatti con le **esperienze del giorno prima**. Ciò che bisogna sottolineare è che nel contenuto manifesto si ritrovano soltanto alcune impressioni indifferenti del giorno prima, nulla che abbia particolarmente attirato la nostra attenzione, tanto che spesso faticiamo a ricordare l'origine di tali immagini.

L'elemento ispiratore del sogno è da trovarsi tra le esperienze sulle quali non si è ancora "dormito sopra" . Quindi i rapporti del contenuto di un sogno con le impressioni del passato più recente non differiscono in alcun modo dai rapporti con le impressioni di un passato più lontano. I sogni possono scegliere il loro materiale da qualunque parte della vita del sognatore, purchè ci sia un'associazione che leghi l'esperienza del giorno del sogno con quelle più lontane.

Freud pensa che **i sogni spesso siano il risultato di un disturbo del sonno**. Alcuni sogni hanno origine da disturbi interni ed esterni e sono dunque una reazione a tali disturbi. Esistono **4 fonti** che possono disturbare il sonno:

- **Stimoli sensoriali interni (oggettivi)**: producono sensazioni che disturbano il sonno provocando sogni.
- **Stimoli sensoriali esterni (oggettivi)**: provengono dall'esterno e sono percepiti dai nostri organi di senso, ma non ci fanno svegliare pur provocando disturbi del sonno. Per es. le auto che passano per strada, la sveglia che suona, la tv accesa ecc. noi avvertiamo questi stimoli e rielaboriamo le informazioni trasformandole in sogni. Es. se le gambe penzolano dal letto sogniamo di cadere in un dirupo.
- **Stimoli fisici interni**: i nostri organi interni possono diventare fonte di sensazioni dolorose e possono essere equiparate a stimoli dolorosi che provengono dall'esterno. Danno luogo a sogni di tipo angoscioso: gli incubi. L'incubo è il sogno di una situazione spiacevole che il nostro corpo sta avvertendo.
- **Stimoli psichici**: sogni che non sono riconducibili a nessuno di tali stimoli. Anche nel sogno stesso ci sono elementi e parti inspiegabili. Questo significa che ci sono stimoli, a noi sconosciuti, che agiscono e producono sogni.

Questi tipi di fonte sono considerati come validi nel contesto della formazione dei sogni e attestano che la mente distingue le sensazioni durante il sonno, mantenendo quindi un certo **legame di coscienza con il mondo reale** (senza il quale non ci sarebbe il risveglio).

Tuttavia, è necessario precisare che queste fonti non sono di primaria importanza, poiché

lo stimolo somatico viene riconosciuto dalla mente, ma viene interpretato diversamente in base alle situazioni.

La **reazione** a tale stimolo può essere **triplice**; esso può:

- **essere ignorato**, non entrando pertanto a far parte del sogno;
- **portare al risveglio** del dormiente;
- **entrare a far parte del sogno**.

Quest'ultimo caso si verifica soltanto nel momento in cui alla mente sia stato possibile trovare nello stimolo del materiale rappresentativo appropriato all'espressione del desiderio.

Il metodo interpretativo freudiano consiste nel **ricreare** almeno in parte le **condizioni in cui la mente si trovava quando ha prodotto il sogno**. Quindi, è necessaria una "preparazione" del paziente, il quale deve porsi in posizione rilassata e ad occhi chiusi,

per favorire la cosiddetta “*eliminazione della critica*”, ossia ridurre il più possibile l’attività autoritaria dell’Io cosciente, stabilendo uno stato analogo a prima di addormentarsi. Successivamente, si prendono in esame singole parti del sogno. Frequentemente elementi della nostra memoria, che nella vita da svegli non ricordiamo, possono essere rievocati attraverso i sogni: perciò **Freud capì che analizzando i sogni era possibile ricostruire episodi della vita dei suoi pazienti che essi avevano rimosso e che potevano essere causa delle loro nevrosi.**

Inizialmente Freud sostiene che esistono **quattro fattori** principali che determinano il dimenticarsi i sogni al risveglio. Essi sono:

- **Unicità dell’esperienza onirica;**
- **Difficoltà del ricordare ciò che è disordinato e non ha senso logico;**
- **Debolezza dell’impressione onirica, che al risveglio viene soppiantata dalla realtà;**
- **Scarso interesse che ciascuno ha per i propri sogni.**

Successivamente, però, nell’atto del dimenticare quanto sognato riconosce il tentativo estremo della censura di proteggere il contenuto latente.

È facile notare come il ricordo di un sogno ancora vivo appena sveglia svanisca dopo poche ore. Da un sogno così non rimangono che pochi frammenti. Ci capita spesso, quando ci svegliamo, di sapere che abbiamo sognato qualcosa ma di non ricordare nulla del sogno. Può anche succedere che alcuni sogni persistano per qualche anno nella nostra memoria. I sogni, essendo esperienze uniche, si dimenticano facilmente. Se un sogno si ripete più volte in una notte può essere ricordato. Dopo il risveglio i sogni svaniscono e cedono il passo alla vita di tutti i giorni. Lo scarso interesse della gente verso i propri sogni contribuisce alla dimenticanza immediata del sogno. L’unico metodo che possiamo usare per essere certi che i nostri non siano dimenticati è annotarli su un taccuino.

The “dream atmosphere” has characterized also some work of famous literary exponents. An example is **William Shakespeare** (1564-1623) with his “*A Midsummer Night’s Dream*”, one of the best loved of its comedies. This work was composed in **1593-95** and is divided into **five acts**, with several dialogues between characters. There aren’t precise **sources** about this work, but there were several elements that could provide Shakespeare some ideas: the **wedding between Theseus and Hippolyta**, the “*Canterbury Tales*” of **Chaucer**, inspired to **Boccaccio’s “Teseida”**. The theme of **metamorphose**, that invaded all comedy, might come from **Ovidio’s “Metamorphoses”** and certainly the transformation into a donkey derived from “*Gold Donkey*” of **Apuleio**.

The comedy is settled in **Athene**, at the court of **Theseus**, the duke of the city. The scene begin with Theseus and his bride-to-be, **Hippolyta**, the queen of the Amazons, are discussing their upcoming marriage when enter four characters: **Egeus**, his daughter **Ermi**a, **Lysander**, and **Demetrius**. The problem that Egeus expressed to Theseus is about Ermia: she’s fallen in love with Lysander, but he had promised the lady to another man, Demetrius and Ermia doesn’t want marry Demetrius. The alternatives are: marriage or choose between death or joining a nunnery. Theseus gives her four days to decide, but the women loves her Lysander and together, they designed to dash away. Infant they want to go to Lysander’s aunt and there they will be married. Then **Helena**, the best friend of Ermia, enters and the two lovers say her they plan for the following night. Helena loves Demetrius and decides to informs him about hoping to became more liked by Demetrius, whom loves only Ermia. So the man decides to look for her lover in the forest and Helena goes with him.

Then the story is settled in the forest, in the Fairies’ world and the leading characters are Oberon and Titania, the fairies’ king and queen. They are discussing because Oberon should have her orphan child as his page, but the queen doesn’t want to give her protected to him. So Oberon orders to the fairy Puck, to reap a magical flower that causes on love the first person you see when you wake up. So Titania falls in love with Bottom, whose head has been turned into that of a donkey. In the same time, Oberon sees that Demetrius is very cruel with Helena and orders to Puck to spread the nectar also to his eyes to fall in love him with her. Regretfully, Puck commits a wrong and spreads the nectar on Lysander’s eyes, so when he wake up and sees first Helena, who with Demetrius has come to them, fall in love with her.

It’s a tragedy: in fact, Hermia loves Lysander, but now, after the spell, he loves Helena that loves Demetrius, but he loves Hermia. Oberon tries to remedy this by anointing Lysander with the flower so he’ll fall in love with Helena, and he does. However, now both men love Helena, while she believes both are false. Hermia arrives and Helena accuses her of conspiring with the men to tease her. Oberon, realizing Puck has caused these problems and orders him to make a thick fog to separate the four people and force them into a deep sleep, so the spell can wear off. Oberon succeeds to take possession of the boy that he wanted and thanks to an other flower that cancels all the magic, all the things come to place and Bottom can return human. It returns the peace between him and Titania, and they love each other again. Oberon and Puck manage to make Demetrius in love with Helena and Lysander with Hermia, during a dream.

In the end of the story Theseus, Hippolyta, and Egeus appear and awake the four so they inform the three of their love. The lords agree to let them marry, and so Egeus accepts, embittered, the choice of Demetrius that admits that he doesn’t want to marry his daughter anymore. Later there is the wedding of Theseus and Hippolyta, Demetrius and Helena and Lysander and Hermia. The young are persuaded that there were a midsummer night’s dream.

After the play, at midnight, all go to bed, then the fairies appear.

The comedy is inserted in dream and fairy world; in fact, at the beginning there is already the act of a dream through the pretext of the wedding between Theseus and Hippolyta. It's dream, expressed in the title, but also in the words of Puck, that are a sort of epilogue.

During the text the word “**dream**” is repeated several times, not by the imagination characters (spirits and fairies) but the characters of the reality, almost to indicate that **the real world is that of the fairies, that they aren't victims of dreams and don't live in a dream world.**

*If we shadows have offended,
Think but this, and all is mended:
That you have but slumbered here
While these visions did appear.
And this weak and idle theme
No more yielding but a dream,
Gentles, do not reprehend.
If you pardon, we will mend.*

*Se noi ombre vi abbiamo irritato,
non prendetela a male, ma pensate
di aver dormito, e che questa sia
una visione della fantasia.
Non prendetevela, miei cari signori,
perché questa storia d'ogni è logica è fuori:
noi altro non v'offriamo che un sogno;
della vostra indulgenza abbiamo bisogno.*

Another example of a poet that uses the dream world is **Samuel Taylor Coleridge** (1772-1834) with his work, “*Kubla Khan, or a Vision in a Dream. A fragment*”, a good model of his particular conception of **Imagination**. Coleridge supposed that imagination can be divided into two types: **Primary Imagination**, “*the living power and prime agent of human perception*”, i.e. the faculty by which we perceive the world around us, and a **Secondary Imagination**, “*dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate*”, in other words it's the poetic vision, that faculty that a poet has “to idealize and unify”; in fact, images do not appear isolated, but associated according to laws of their own, which have nothing to do with data of experience.

Imagination is contrasted with *Fancy*, which is inferior to it, since it is a kind of **mechanical and logical faculty**.

Kubla Khan is a **fragment** of fifty-four lines, published in **1816**. Its genesis was described by Coleridge himself in a short introduction prefacing the poem. He writes that he had retired to a lonely farm house and one day, in a summery of **1797**, he happened to have been prescribed some opium. The sleep overcame him little while he had reading a passage in a book of travel called “*Purchas, his Pilgrimage*” on **Kublai Khan** and the wonderful palace he commanded to be built. He slept for three hours, but he was unfortunately interrupted by a visitor. When he resumed was sure of having a poem of 300 lines, but after the visit he didn't remember his dream. Infact, when resumed his work, he was no longer able to complete the poem, although he still retained some vague and dim recollection of the vision.

The **plot** of these 54 lines is the **construction**, ordered by Kubla Khan, of an **impressive palace**, to be built where the holy **river Alph** runs. From a fountain, under the hill, the sacred river breaks to the surface, and in the tumult Kubla hears **ancestral voices** that **prophesise war**. The vision of the perfect balance of the palace is that of a sunny pleasure-dome, with the **music** of a dulcimer played by a damsel, the poet would be able to build that dome in air, while the multitude would be fascinated at the thought that he has eaten honey-dew and drunk the **milk of Paradise**.

The poem can be divided into two parts: the first one describes the palace and the ground around it, while the second one portraits about an **Abyssinian girl** playing a dulcimer. In the second part the prospective suddenly changes from the description in third person to one in first person: it is now the poet himself who's telling his experience, and who announces that only the Abyssinian damsel's music, opposed to the other woman who is wailing for her demon-lover, may transform him into an enchanter endowed with magic powers.

Nowadays, very few critics still believe this account of how the poem was generated. About the **preface** all these critics are coincided that it's very important, above all because it can be read as a **manifesto** on the working of the **poetic mind** according to Coleridge; in fact, he thought that the poetry was the **product of the unconscious**, inducing a kind of **ecstasy** which could then be reproduced by memory. However, the preface is considered important also because it emphasized that "willing suspension of disbelief for the moment", which Coleridge regarded as the only way of approaching his poetry for full enjoyment.

KUBLA KHAN

In Xanadu did Kubla Khan
A stately pleasure-dome decree :
Where Alph, the sacred river, ran
Through caverns measureless to man
 Down to a sunless sea.
So twice five miles of fertile ground
With walls and towers were girdled round :
And there were gardens bright with sinuous rills,
Where blossomed many an incense-bearing tree ;
And here were forests ancient as the hills,
Enfolding sunny spots of greenery.
But oh ! that deep romantic chasm which slanted
Down the green hill athwart a cedarn cover !
A savage place ! as holy and enchanted
As e'er beneath a waning moon was haunted
By woman wailing for her demon-lover !
And from this chasm, with ceaseless turmoil seething,
As if this earth in fast thick pants were breathing,
A mighty fountain momentarily was forced :
Amid whose swift half-intermitted burst
Huge fragments vaulted like rebounding hail,
Or chaffy grain beneath the thresher's flail :
And 'mid these dancing rocks at once and ever
It flung up momentarily the sacred river.
Five miles meandering with a mazy motion
Through wood and dale the sacred river ran,
Then reached the caverns measureless to man,
And sank in tumult to a lifeless ocean :

And 'mid this tumult Kubla heard from far
Ancestral voices prophesying war !
 The shadow of the dome of pleasure
 Floated midway on the waves ;
 Where was heard the mingled measure
 From the fountain and the caves.
It was a miracle of rare device,
A sunny pleasure-dome with caves of ice !
 A damsel with a dulcimer
 In a vision once I saw :
 It was an Abyssinian maid,
 And on her dulcimer she played,
 Singing of Mount Abora.
 Could I revive within me
 Her symphony and song,
 To such a deep delight 'twould win me,
That with music loud and long,
I would build that dome in air,
That sunny dome ! those caves of ice !
And all who heard should see them there,
And all should cry, Beware ! Beware !
His flashing eyes, his floating hair !
Weave a circle round him thrice,
And close your eyes with holy dread,
For he on honey-dew hath fed,
And drunk the milk of Paradise.

Sono tanti i pittori che nelle loro opere hanno rappresentato il tema della notte, sognando e interpretandola a proprio modo, a seconda degli stati d'animo.



*“Notte stellata”, Vincent Van Gogh; 1889; olio su tela; cm 72x92
New York, Museum of Modern Art*

La “**Notte stellata**” è una delle opere più celebri di **Vincent Van Gogh** (di cui esistono, per altro, molteplici versioni) e forse rappresenta, più di ogni altra, la **summa della sua concezione naturalistica**, non tanto in termini strettamente filosofici, ma nel senso del suo rapporto quotidiano, visivo, con il mondo esterno e, in particolar modo, con il firmamento.

E’ interessante però notare che ben poco si conosce dei sentimenti che Van Gogh stesso nutriva per il suo quadro. Ciò è dovuto principalmente al fatto che egli lo menziona solo due volte nelle lettere al fratello Theo, e sempre di sfuggita. Anche questo concorre a creare una sorta di **alone di mistero sull’opera**, di certo tra le più frequentemente discusse per quanto riguarda il suo significato e la sua importanza.

“Spesso penso che la notte sia più viva e più riccamente colorata del giorno”, scrive Vincent in una lettera al fratello.

Nell’opera egli cerca di rappresentare quella vita, quell’**angosciosa vita, che attribuisce alla notte**. “*Notte stellata*” è stata dipinta nel **1889** durante il suo **soggiorno all’ospedale Saint-Rémy**. Van Gogh rimase sveglio tre notti ad osservare la campagna che vedeva dalla sua finestra, affascinato soprattutto dal pulsare di Venere, che appare, soprattutto all’alba, come una stella più grande delle altre. Il quadro che realizza **non è, tuttavia, una fedele riproduzione del paesaggio che egli vedeva, ma un’immaginaria visione** in cui affiorano anche elementi, come il quieto paesino, presi dai suoi **ricordi olandesi**. Il **soggetto** della raffigurazione, quindi, è il **paesaggio di un borgo, di notte e con dei colli**

sullo sfondo. E' importante notare il **campanile** della chiesa, che è tipico dell'Olanda, nazione natale dell'artista. La composizione del quadro è semplice: il cielo notturno occupa circa due terzi dello spazio della tela, mentre il terzo rimanente è occupato dal borgo e dalle colline ad esso retrostanti. Dei **cipressi** fanno da immaginario **ponte tra la terra e il cielo**, diversi luoghi trattati con evidente dualismo: calma e tranquilla la terra assopita nel buio e nel sonno, pulsante di energia e di vitalità il cielo notturno solcato dalla luce vibrante delle stelle. Scrisse van Gogh:

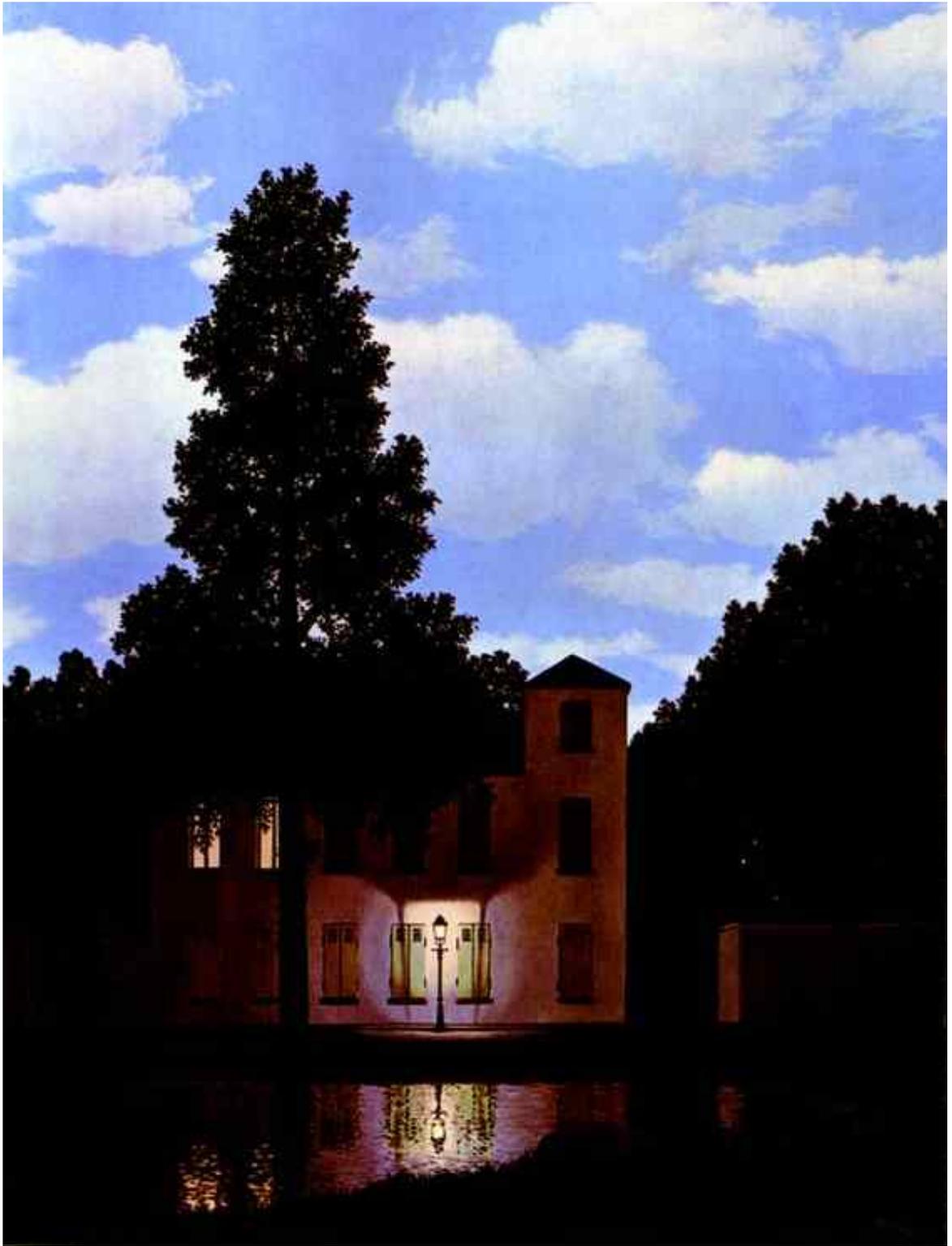
“...guardare il cielo mi fa sempre sognare... Perché, mi chiedo, i punti scintillanti del cielo non sono accessibili come in puntini neri sulla cartina della Francia? Proprio come prendiamo il treno per andare a Tarascon o a Rouen, così prendiamo la morte per raggiungere una stella.”

Per raffigurare le **stelle**, il pittore utilizza delle **scie vorticose** che dilatano astri giganteschi e si inseguono entro cieli dal blu intenso. I **colori chiari** sono rafforzati dall'accostamento di pennellate che vanno dall'azzurro al violetto, al blu più intenso. Con tratti precisi di color giallo, arancio e bianco, van Gogh rende l'intensa luminosità di questo notturno.

Una particolarità di questo dipinto è il fatto che **non si possono più distinguere le macchie di colore che caratterizzavano il puntinismo**, perché questi elementi appaiono tutti insieme: i **vortici di linee** si tramutano in stelle nel cielo notturno, le cime dei cipressi sono rese con pennellate slanciate, le superfici arrotondate fittamente tratteggiate sono i crinali dei monti e le forme geometriche rappresentano l'architettura di un paese.

Il cielo notturno è reso da spesse pennellate di blu cobalto e verde, punteggiato qua e là dai cerchi luminosi delle stelle. Il dipinto non è quindi frutto dell'impulso di un momento, ma le pennellate e il cromatismo sono ben ponderati.

Dal punto di vista della tecnica egli **usa colori puri, violenti, contrastanti tra loro, privi di gradazioni sfumate e passaggi tonali**. Solo le stelle si presentano come punti fermi e come elementi attorno ai quali possono gravitare il colore ed il pensiero; solo la falce della luna e la stella bianca in basso appaiono più radiose, senza tuttavia riuscire a rischiarare il paesaggio che resta avvolto nelle tenebre della notte. In primo piano si notano la sagome nere di alcuni cipressi, alberi particolarmente amati da Van Gogh per la maestosa forma longilinea e per il colore cupo e intenso.



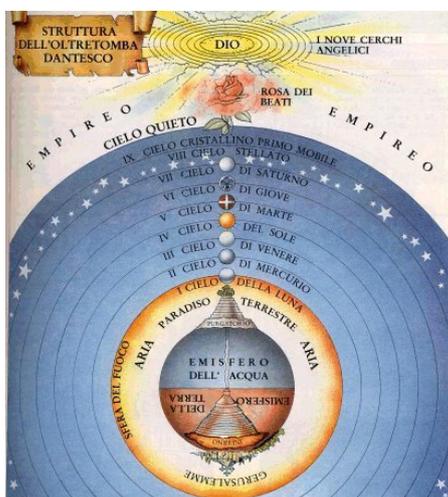
*“Impero della luce”, Renè Manritte; 1953-1954; olio su tela; m 1,95x1,31.
Venezia, Collezione Guggenheim.*

In questo dipinto di **Renè Magritte**, di cui esistono numerose versioni, ritrae una **strada buia**, di **notte** con **un'abitazione dalla quale proviene una luce, contrapposte ad un cielo blu pastello ricco di luce, cosparso di vaporose nuvole**. È un soggetto alquanto bizzarro perché Magritte viola una regola fondamentale della realtà: c'è questa **combinazione paradossale del giorno e della notte**. Attraverso questo dipinto è possibile comprendere a fondo il messaggio del pittore belga. È come se lui volesse dirci, attraverso il particolare contrasto, che nelle trame profonde dell'universo il segreto di tutto sia costituito nella **perfetta armonia degli opposti**.

Dinanzi alla casa è presente un **lampione acceso** e che dilania l'oscurità della notte intuibile non solo dai **colori cupi**, ma anche dal calore che emerge dalle due **finestre illuminate**. Per quanto riguarda la parte superiore del dipinto, un cielo tipicamente diurno, conferisce un assurdo intuibile solo al secondo sguardo. In questo quadro è espresso un senso di sottile **angoscia** proprio attraverso il contrasto fra il cielo azzurro diurno e la cupa notte misteriosa in cui è immersa la parte inferiore. Come sempre in Magritte e in molti surrealisti, l'inquietudine determinata dall'arcano è accresciuta dalla netta **precisione con cui è rappresentato ogni elemento della composizione**. Osservando quest'atmosfera si prova quasi un senso di **spaesamento**, non tanto per l'assurdità della scena, ma nel rendersi conto che nonostante una tale armonia **in natura tutto ciò non sarebbe possibile**.

Questo **contrasto, fra notte e giorno**, fra **buio e luce** si riscontra anche nel capolavoro dantesco, la **Divina Commedia**. In particolare la luce è associata al **Paradiso** e le si fa assumere un significato particolarmente religioso, mistico. La luce, infatti, è **paragonata a Dio**, del quale il Paradiso è una manifestazione spirituale. Sin dall'inizio della terza cantica si comprende l'intento di Dante di usare come sfondo la **musica eterna** e la **luce infinita**, e quindi lui ha tratto profitto dal materiale che gli offrivano le dottrine astronomiche e medievali.

I riferimenti alla luce sono costanti e presenti in ogni canto, ma anche per quanto riguarda la visione dell'universo per Dante. Infatti, nella *Divina Commedia* la terra è immobile al centro dell'universo e attorno ad essa ruotano **nove cieli**³, sfere trasparenti e concentriche, composte di **etere** e mosse da nove schiere di angeli, sotto l'impulso di **Dio**. Oltre il nono cielo si estende **l'Empireo, sede di Dio e dei Beati e meta dell'ascesa di Dante**. Proprio la parola Empireo significa "**luminoso**": si tratta, però, di **luce purissima**, luce d'intelligenza degli esseri spirituali che vi risiedono. Solo l'Empireo è il vero Paradiso, luogo immateriale e spirituale dove Dante vede il trionfo del bene.



Schema del Paradiso

C'è un particolarità, inoltre, che caratterizza il **viaggio di Dante "dalla selva oscura alla luce"**: mentre sale attraverso i nove cieli, **ogni parvenza umana e terrena scompare e le anime dei beati appaiono come fiamme, splendori, luci**, in un clima sempre più rarefatto e luminoso, **fino all'Empireo dove può contemplare la Vergine ed i beati e infine, in un'illuminazione improvvisa e sconvolgente, immergersi nella visione di Dio**.

Tuttavia, per luce non si intende solo il fenomeno visivo, ma anche **luce come guida**, come accompagnamento per Dante nel viaggio allegorico che compie, con lo scopo di convertire l'uomo di fede da uno stato di peccato ad uno stato di grazia, da una selva oscura ad una luminosa beatitudine. Nel poema appaiono diverse guide: **Virgilio**⁴, che lo accompagna nelle prime due cantiche (Inferno e Paradiso), **Beatrice, S. Bernardo**. Queste sono le tre luci, appartenenti ad uno schema ben definito, che illuminano l'intelletto del viandante nel suo moto verso l'alto, verso la visione di Dio: "***lumen naturale, lumen gratiae, lumen gloriae***".

³ 1° cielo: Luna, 2° cielo: Mercurio, 3° cielo: Venere, 4° cielo: Sole, 5°cielo: Marte, 6° cielo: Giove, 7° cielo: Saturno, 8° cielo: Stelle Fisse, 9° cielo: Primo Mobile.

⁴ Virgilio, poeta pagano, è l'allegoria della ragione umana che conduce per una retta via e salva l'uomo dal peccato. Non può accompagnare Dante anche nel Paradiso perché non è degno di varcare le soglie del Paradiso celeste ed è inoltre incapace di comprendere la beatitudine divina.

Virgilio, quindi, rappresenta la luce naturale dell'intelletto, la luce concessa ai filosofi a cui mancava la più elevata illuminazione della fede (Virgilio stesso confessa i suoi limiti di guida), ciò nonostante Dante lo definisce, al pari di Beatrice, sole, luce, lume, riconoscendogli l'importanza di rappresentare la prima spinta al moto dell'anima verso Dio.

Beatrice è l'illuminazione della fede, "*lumen gratiae*", luce che oltrepassa le facoltà naturali dell'uomo.

S. Bernardo, che in vita "*contemplando, gustò di quella pace*", è la guida prescelta ad assistere gli ultimi sforzi del viaggio di Dante, poiché per innalzarsi alla visione suprema della Divinità non basta più la scienza teologica, ma si richiede l'intervento di qualcuno che interceda presso la Vergine, come fa il Santo di Chiaravalle nel canto XXXIII (vv. 1-39).

*«Vergine Madre, figlia del tuo figlio,
umile e alta più che creatura,
termine fisso d'eterno consiglio,
tu se' colei che l'umana natura
nobilitasti sì, che 'l suo fattore
non disdegnò di farsi sua fattura.
Nel ventre tuo si raccese l'amore,
per lo cui caldo ne l'eterna pace
così è germinato questo fiore.
Qui se' a noi meridiana face
di caritate, e giuso, intra ' mortali,
se' di speranza fontana vivace.
Donna, se' tanto grande e tanto vali,
che qual vuol grazia e a te non ricorre,
sua disianza vuol volar sanz' ali.
La tua benignità non pur soccorre
a chi domanda, ma molte fiata
liberamente al dimandar precorre.
In te misericordia, in te pietate,
in te magnificenza, in te s'aduna
quantunque in creatura è di bontate.
Or questi, che da l'infima lacuna
de l'universo infin qui ha vedute
le vite spirituali ad una ad una,
supplica a te, per grazia, di virtute
tanto, che possa con li occhi levarsi
più alto verso l'ultima salute.
E io, che mai per mio veder non arsi
più ch'i' fo per lo suo, tutti miei prieghi
ti porgo, e priego che non sieno scarsi,
perché tu ogne nube li dislegghi
di sua mortalità co' prieghi tuoi,
sì che 'l sommo piacer li si dispieghi.
Ancor ti priego, regina, che puoi
ciò che tu vuoi, che conservi sani,
dopo tanto veder, li affetti suoi.
Vinca tua guardia i movimenti umani:
vedi Beatrice con quanti beati
per li miei prieghi ti chiudon le mani!»*

Come ho già detto, Dante introduce il tema lirico della luce fin dal **I canto**: infatti, **l'ascesa al Paradiso inizia nel momento di massima luce**, in pieno mezzogiorno, quando sul Paradiso Terrestre brilla "*il sole di merigge*" (*Purgatorio. XXXIII, 109*). **Per tutto il Paradiso non si ha più la successione di giorni e notti** e ciò è una cosa voluta, in quanto il poeta ricorda per contrasto quanto accadeva sulla Terra: egli ascendendo nella luce e lascia dietro di sé le tenebre e il contrasto serve a sottolineare sia la differenza fra Terra E Paradiso, ma, in modo particolare, l'intensità della luce del paradiso che rende buia la luce della terra.

*Fatto avea di là mane e di qua sera
Tal foce, e quasi tutto era là bianco
quello emisferio, e l'altra parte nera. (Par. I, 43-45)*

Questo è il momento in cui Dante lascia l'eden e vengono indicati due momenti successivi: prima il sorgere del sole in quel particolare momento e quindi il mezzogiorno, dato che i due opposti emisferi sono l'uno (il Purgatorio, *di là*) quasi completamente illuminato e l'altro oscurato.

Nel Paradiso non c'è alcun sfondo sensibile, ma solo dei cieli vuoti e non appare la figura dell'uomo: infatti, i personaggi del Paradiso non hanno corpo, sono soltanto luci e unicamente nell'Empireo troveremo qualcosa di corporeo. Proprio a causa di questa **luce crescente**, ancora tenue e percettibile ai sensi umani, **le anime del Paradiso subiscono un mutamento di figura generale e non superabile da occhi umani**: lo splendore della loro beatitudine le tiene nascoste. Nei primi cieli i beati si intravedono perché Dante ancora immagina che ci sia un minimo di ombra sulla terra che ancora resta, e quindi si può intravedere qualcosa di sensibile. Man mano che attraverso i cieli, **Dante non riesce più a riconoscere le anime** e quindi esse stesse devono dire chi sono e rivelare i loro sentimenti. Nel **III canto**, nel **cielo della Luna**, dove ci sono gli **spiriti mancanti**⁵ ciò accade con **Piccarda Donati, che Dante non riconosce tanto è accresciuta la sua bellezza**.

*«Ne' mirabili aspetti
Vostri risplende non so che di divino
Cfhe vi trasmuta da' primi concetti:
però non fui a rimembrar festino
ma or m'aiuta ciò che tu mi dici,
sì che raffigurar m'è più latino»*

(Paradiso, III, vv 58-63)

Sempre relativamente al III canto, circa **Costanza d'Altavilla**, l'anima che viene presentata a Dante da Piccarda, questa **non ha più una fisionomia umana, ma è pura luminosità**, anzi dice Piccarda che "*s'accende di tutto il lume de la spera nostra*" (si illumina di tutta la luce del nostro cielo); infatti, la maggiore intensità di questo spirito è dovuta ai suoi maggiori meriti, ma non si può escludere che ciò derivi dal fatto che in terra sia stata un'imperatrice.

Di questi spiriti presenti nei primi cieli, si possono intravedere tali sembianze umane e Dante vede, appunto, Piccarda che sorride. Nei cieli superiori, però, non c'è più il volto umano; resta **l'unico volto di Beatrice**, sul quale il poeta posa spesso lo sguardo e di cui nota sempre **l'accresciuta bellezza**, con il viso illuminato dal **sorriso**. Beatrice si

⁵ Spiriti inadempienti ai voti: appaiono come immagini riflesse nel vetro

illuminerà sempre di più, **arrivando**, poi, alla **trasfigurazione** che lascerà Dante senza parola:

*La vista mia, che tanto lei seguio
Quanto possibil fu, dopo che la perse,
volgesi al segno di maggior disio,
e a Beatrice tutta si converse;
ma quella folgorò nel mio sguardo
sì che da prima il viso non sofferse;
e ciò mi fece a dimandar più tardo.*

(Paradiso, III, vv. 124-130)

Salendo attraverso i cieli, come si è detto, **la luce si intensifica**, sino ad essere espressione del Sommo Bene. Nel **XXX canto**, usciti dal Primo Mobile, Dante e Beatrice **giungono nell'Empireo**, dove il poeta potrà finalmente contemplare **gli angeli e i beati** (la cosiddetta **rosa**⁶). La particolarità è che **li vedrà risorti, cioè con lo stesso aspetto che questi avranno dopo il Giudizio Universale**. Per poter descrivere quest'ambiente smaterializzato, Dante usa la **luce**, soprattutto accostandola **all'acqua**, che già è presente in altre parti della cantica:

*non fur più tosto dentro a me venute
queste parole brevi, ch'io compresi
me sormontar di sopr'a mia virtute;
e di novella vista mi raccesi
tale, che nulla luce è tanto mera,
che li occhi miei si fosser difesi;
e vidi lume in forma di rivera
fulvido di fulgore, intra due rive
dipinte di mirabil primavera.*

(Paradiso, XXX, vv.55-63)

Dante possiede, ora, delle capacità visive notevolmente potenziate e così può vedere un fiume di luce che scorre tra due rive fiorite, da cui escono miriadi di faville che si posano sui fiori, per poi ritornare nel fiume. Beatrice invita Dante a guardare il fiume intensamente per fortificare la propria vista, poiché ciò che gli sta di fronte è solo un adombramento della realtà.

L'Empireo è l'ultimo luogo dove Dante può vedere l'uomo. Infatti, **nel canto XXXIII il poeta è solo**: non c'è più neppure la rosa, non c'è più nulla. **Il poeta è davanti al raggio divino**. Dopo una prima parte in cui c'è ancora San Bernardo, impegnato nel pregare la **Vergine Maria** affinché interceda per Dante, presso Dio (vedi sopra), giunge il momento per Dante di concludere il suo viaggio. L'ultimo canto, quindi, rappresenta la **sintesi** che non può che concludersi attraverso l'incontro con il divino. Dante premette quanto sia **difficile ricordare e quanto la scrittura sia incapace di esprimere quella che è stata la sua visione**. Così Dante racconta di aver fissato intensamente la luce divina, temendo di smarrirsi se avesse distolto lo sguardo da quella. Ad un certo punto vede la **trinità**, con **tre cerchi di tre colori diversi e di stessa ampiezza**. **L'ultimo che lui vede è proprio questo: quello dell'Incarnazione. Tra i due tre cerchi gli sembra di vedere l'immagine dell'uomo, il Figlio.**

⁶ Il termine di "rosa dei beati" non è casuale perché per i grandi mistici medievali, la rosa rappresentava la carità, proprio quella virtù che domina tra i beati; tuttavia, la rosa evoca anche la rosa mistica delle litanie mariane, simbolo della Vergine.

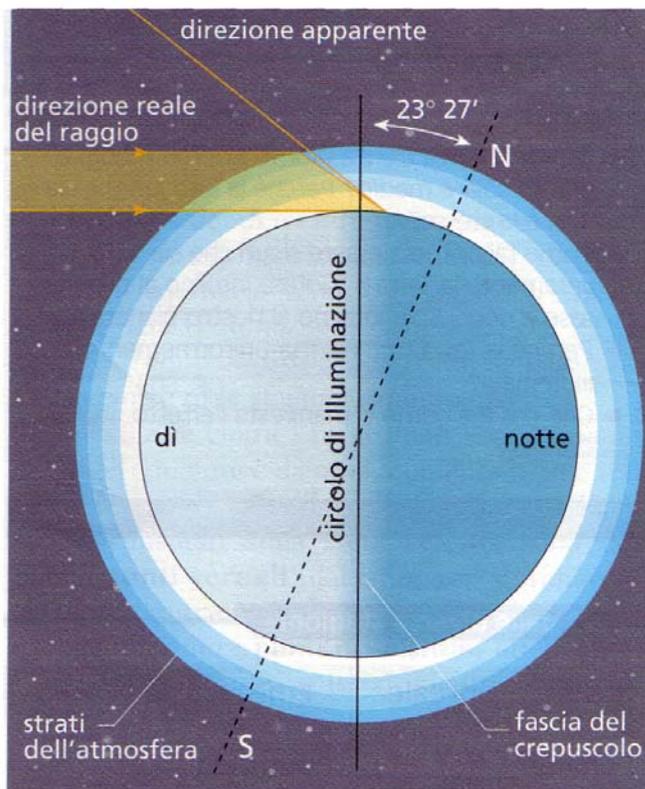
*Quella circolazion che s'è concetta
Pareva in te come lume riflesso,
da li occhi miei alquanto circunspetta,
dentro da sé, del suo colore stesso,
mi parve pinta de la nostra effige:
par che 'l mio viso in lei tutto era messo.*

(Paradiso, XXXIII, vv. 127-132)

L'ALTERNANZA DEL GIORNO E DELLA NOTTE

Sappiamo che la Terra, oltre a compiere un **movimento di rivoluzione attorno al Sole**, compie anche un **movimento di rotazione intorno al proprio asse**, la cui durata è di **24 ore**. La conseguenza più vistosa di questo moto di rotazione è l'**alternanza del dì e della notte**, ossia delle ore di luce e di buio durante il giorno. **I raggi luminosi del Sole**, che giungono sulla Terra paralleli tra loro ne **illuminano solo un emisfero** (quello rivolto verso il Sole), **lasciando l'altro al buio**. I due emisferi, quello illuminato e quello al buio, sono divisi da una **circonferenza massima** che, rispetto ad un punto di riferimento sulla Terra, sembra continuamente muoversi in senso opposto al moto di rotazione. Tale circonferenza si chiama **circolo d'illuminazione**; in realtà, non si tratta di una linea netta, bensì di una fascia che consente il **passaggio graduale** dal dì alla notte, dovuto all'**azione dell'atmosfera**.

Noi stessi ci accorgiamo di questa gradualità: vediamo il cielo illuminarsi gradualmente ancor prima della comparsa del Sole all'orizzonte e lo vediamo scurirsi gradualmente dopo che il Sole è scomparso sotto l'orizzonte. Questo fenomeno di **prolungamento del dì prima dell'alba e dopo il tramonto prende il nome di crepuscolo**. Come dicevo, ciò è dovuto alla presenza dell'atmosfera, che è costituita da strati di densità crescente man mano che ci avviciniamo al suolo. I raggi solari, nell'attraversare l'atmosfera, subiscono fenomeni di **rifrazione** e **diffusione** e vengono deviati verso il basso, riuscendo ad eliminare una parte della superficie terrestre che dovrebbe essere al buio.



La **durata** del crepuscolo **varia a seconda della latitudine**: infatti, è maggiore nelle zone dei poli, dove può durare per tutta la notte, mentre all'equatore dura meno di 20 minuti. La causa di ciò è da rintracciarsi nella curvatura terrestre, perché nella zone con alte latitudini i raggi solari sono più inclinati e attraversano un maggiore spessore di atmosfera, quindi subiscono di più i fenomeni di diffusione e rifrazione. Sempre per

effetto della curvatura dei raggi luminosi, noi vediamo sorgere il Sole un po' in anticipo e lo vediamo tramontare un po' in ritardo rispetto al fenomeno reale, anche se tale ritardo/anticipo hanno durata di pochi minuti. Tuttavia, la durata del crepuscolo varia anche in base alla **stagione**: infatti, durante gli equinozi, il crepuscolo ha la durata minore dell'anno, mentre durante i solstizi, questa è massima. Soltanto all'equatore la durata dei crepuscoli è costante.



Crepuscolo dell'isola di Ishigaki-jima

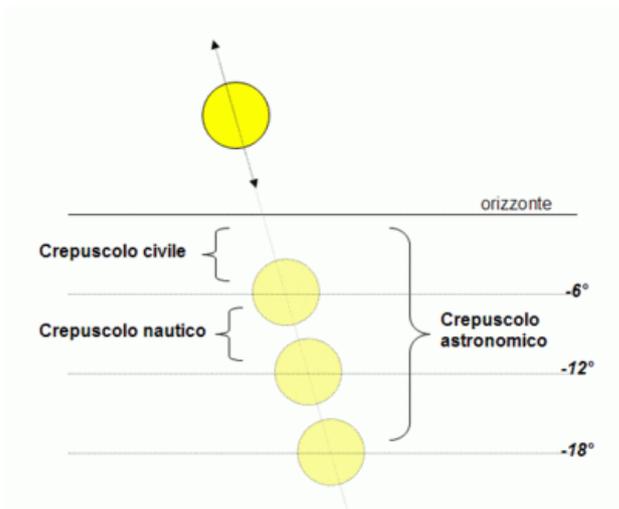
Convenzionalmente vengono identificati tre tipi di crepuscolo:

- il **crepuscolo civile**,
- il **crepuscolo nautico**
- il **crepuscolo astronomico**.

Per **crepuscolo civile** si intende il lasso di tempo che intercorre tra il tramonto del Sole e il momento in cui esso raggiunge l'altezza di -6° sotto l'orizzonte. In questo intervallo è possibile **distinguere chiaramente gli oggetti circostanti e condurre attività all'aperto senza utilizzare illuminazione supplementare**. Durante il crepuscolo civile in cielo **sono visibili solo alcune stelle e pianeti particolarmente luminosi**. L'inizio (il mattino) o il termine (la sera) del crepuscolo civile indicano idealmente il momento in cui è necessario rispettivamente spegnere o accendere fonti di illuminazione artificiale per condurre attività all'aperto.

Il **crepuscolo nautico** rappresenta l'intervallo di tempo che il Sole impiega a transitare da -6° a -12° sotto l'orizzonte. L'importanza di tale convenzione risiede nel fatto che in questo lasso di tempo **si distinguono contemporaneamente la linea dell'orizzonte e le stelle principali**. In tali condizioni, utilizzando strumenti di calcolo nautico come il sestante, è possibile stabilire la propria collocazione geografica.

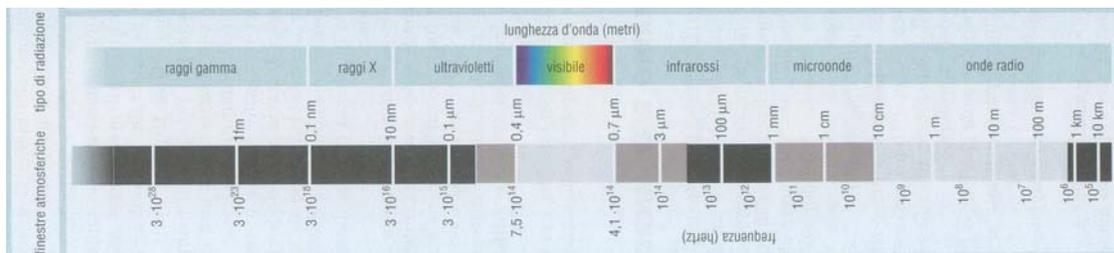
Il **crepuscolo astronomico** individua l'intervallo di tempo tra il tramonto e il momento in cui il Sole raggiunge i -18° sotto l'orizzonte. Quando il Sole si trova al di sotto di questo intervallo non dà più sostanziali contributi all'illuminazione del cielo ed è **idealmente possibile distinguere ad occhio nudo tutte le stelle fino alla sesta magnitudine**.



Le tre tipologie di crepuscolo

La **luce** è sempre stata un affascinante **mistero per gli uomini**, tanto da suscitare la loro curiosità. Infatti, nel corso dei secoli, filosofi e scienziati hanno cercato di capire come si genera, come si propaga nello spazio e qual è la sua natura e spesso, purtroppo, sono giunti a risultati in contrasto tra loro prima, ma che, successivamente, scoprirono che potessero coesistere. Grazie agli esperimenti del fisico inglese **Joule**, che intorno alla metà dell'Ottocento stabilì i principi di **trasformazione dell'energia** da una forma all'altra, sappiamo che la **luce è una forma di energia radiante** e sappiamo che quest'energia, per uscire ad esempio da una lampadina, deve poter viaggiare anche attraverso il vuoto. Un discorso analogo vale per il Sole e per i corpi celesti e sembra logico pensare alla propagazione dell'onda, come succede per il **suono che viaggia dalla sorgente all'ascoltatore tramite un moto**. Inoltre, **come le onde sonore di diversa frequenza provocano nel nostro sistema uditivo differenti sensazioni, così le radiazioni luminose di diversa frequenza originano effetti fisici diversi, percepiti come luce di diverso colore**. A differenza delle **onde sonore**, quelle **luminose sono capaci di propagarsi anche nel vuoto**. Tali onde sono denominate **onde elettromagnetiche**. Tuttavia, la luce si diversifica dalle altre onde elettromagnetiche (le onde radio, le microonde, il calore, i raggi x e i raggi ultravioletti) per il fatto di essere **percepita dall'occhio umano**.

Le radiazioni luminose a cui l'occhio umano è sensibile rappresentano solo una piccola parte dell'insieme delle onde elettromagnetiche, compresa nell'intervallo di frequenze tra $4 \cdot 10^4$ Hz e $8 \cdot 10^{14}$ Hz; questo intervallo di frequenze (o di lunghezze d'onda) rappresenta il campo visibile.



Spettro⁷ della luce visibile, in cui sono indicate le lunghezze d'onda relative ai vari colori.

⁷ Insieme dei colori che formano la luce visibile, che si estende dal rosso, per le frequenze più piccole, al violetto per le frequenze più alte.

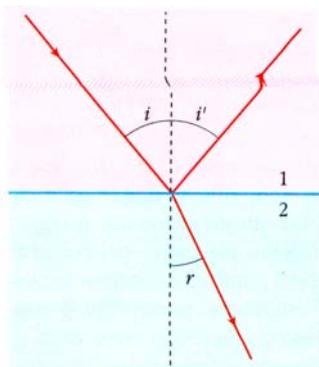
Non molti sanno esattamente che cos'è la luce, e gli stessi scienziati hanno impiegato un bel po' di secoli per venirne a capo. Già gli antichi **filosofi greci** si erano posti il problema di quale fosse la natura della luce. Essi ritenevano che la luce fosse costituita da **particelle piccolissime** capaci di stimolare il senso della vista, una volta a contatto con gli occhi. Nei secoli successivi quest'ipotesi fu sostanzialmente accettata; infatti, non si riusciva a separare il concetto fisico della luce dall'aspetto biologico della visione.

Solo a partire dalla seconda metà del '600 si tentò di capire e interpretare la natura fisica della luce e da quel momento in poi, cominciarono a dibattersi **due modelli: quello corpuscolare e quello ondulatorio**.

Per quanto riguarda la **teoria corpuscolare**, di cui **Newton** fu uno dei più convinti e autorevoli sostenitori, la luce è una corrente di particelle molto piccole che, emesse da una sorgente luminosa, si propagano ad altissime velocità lungo traiettorie rettilinee.

Invece, per quanto riguarda il **modello ondulatorio**, esso fu proposto intorno al 1670 dal fisico olandese C. **Huygens**, il quale riteneva che la luce fosse costituita da **onde elastiche longitudinali**, in grado di propagarsi con trasferimento di energia, ma non di materia. C'era però un dubbio: quale fosse la natura del mezzo elastico necessario alla propagazione delle onde luminose. A questo proposito Huygens aveva ipotizzato l'esistenza **dell'etere**⁸, un elemento leggerissimo dotato di rigidità estremamente elevata (così da permettere alla luce di propagarsi alla sua alta velocità), presente in ogni punto dello spazio.

Oggi Huygens è riconosciuto come il vero fondatore della teoria ondulatoria della luce e, attraverso il principio che porta il suo nome, era riuscito a spiegare brillantemente diversi fenomeni ottici fondamentali. Per esempio la **riflessione della luce** sulla superficie di un solido o di un liquido, fenomeno per il quale un'onda ritorna indietro dopo aver incontrato una superficie in cui si modificano le proprietà del mezzo di propagazione; e così pure la **rifrazione**, cioè il cambiamento di direzione di un raggio luminoso nel passare da un mezzo a un' altro, come per esempio dall'aria all'acqua, fenomeno per il quale un'onda attraversa la superficie di separazione fra due mezzi e viene deviata.



Rifrazione della luce

a



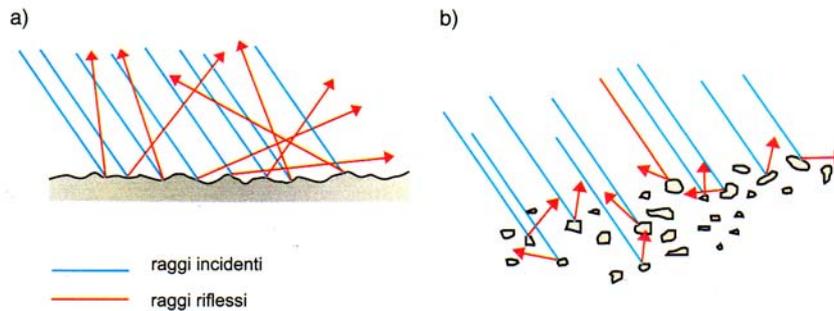
b



⁸ Già Aristotele aveva denominato etere un quinto elemento, che riteneva avesse sede nello spazio celeste.

Riflessione speculare della luce su una superficie levigata (a) e su una superficie scabra (b)

Il meccanismo fondamentale che consente alla luce di propagarsi attraverso la materia è la **diffusione**, ossia una riflessione delle onde in tutte le direzioni dello spazio che avviene a livello molecolare. Considerando la luce nel suo aspetto ondulatorio, se questa colpisce le molecole di un aeriforme come l'aria, viene in parte diffusa e in parte trasmessa, cioè prosegue il suo cammino lungo la stessa direzione di incidenza.



Diffusione della luce da parte di una superficie scabra (a) e delle molecole di pulviscolo dell'atmosfera.

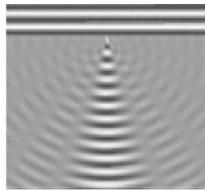
Nella luce solare diffusa delle molecole d'aria, la componente blu è circa dieci volte più intensa rispetto a quella rossa. Ecco perché, ad esempio, quando guardiamo il cielo in una direzione lontana dal Sole esso ci appare blu (in una giornata limpida): stiamo osservando la componente diffusa della luce, originariamente bianca, proveniente dal sole. La luce non diffusa, ricca di rosso, si vede soltanto quando il Sole è basso sull'orizzonte. In questo caso, infatti, poiché la luce deve attraversare uno spessore molto maggiore di aria, viene fortemente impoverita delle componenti di lunghezza d'onda minore (blu-violetto), cosicché la parte che giunge ai nostri occhi risulta particolarmente ricca dei toni gialli e rossi caratteristici dell'alba e del tramonto. Ad alta quota, dove l'atmosfera è rarefatta, la luce viene emessa senza diffondersi e il cielo appare completamente nero, come si vede dalle foto dei satelliti.

Intorno alla metà del XIX secolo, **James Clerk Maxwell** specificò meglio la natura della luce sostenendo che le onde luminose sono onde elettromagnetiche e non necessitano di un mezzo per la trasmissione, come l'etere, e che la luce visibile è una parte dello spettro elettromagnetico.

Nei primi anni dell'Ottocento alcuni esperimenti fondamentali stabilirono definitivamente la **supremazia della teoria ondulatoria** su quella corpuscolare. Questi esperimenti furono opera, per la maggior parte, di **Thomas Young**, medico e scienziato inglese. Nel corso di uno dei suoi tanti esperimenti, si trovò ad osservare un singolare fenomeno. L'esperimento consisteva nell'**inviare un fascio di luce monocromatica verso due forellini praticati su un cartone, posti a breve distanza l'uno dall'altro. La luce che emergeva dall'altro lato attraverso i fori non procedeva in linea retta ma si allargava a formare due larghi coni. Su uno schermo bianco posto a distanza dai fori, quindi, non si vedevano due piccole macchie luminose separate, ma una vasta regione dove la luce dei due fasci risultava sovrapposta.** Il fatto che sorprese

maggiormente Young, comunque, fu che nella regione di sovrapposizione l'intensità luminosa non appariva rafforzata, come se la luce dei due fasci si fosse semplicemente sommata, ma si osservavano zone di massima illuminazione e zone di completa oscurità, come se in queste ultime l'effetto dei fasci fosse quello di annullarsi reciprocamente. Il primo dei due fenomeni osservati da Young, l'allargamento in coni dei pennelli di luminosi, si chiama **diffrazione della luce** ed è una diretta conseguenza del principio di Huygens. E' un fenomeno tipico soltanto delle onde è quello della diffrazione, per il quale, inviando un fascio di raggi paralleli su una fenditura sufficientemente stretta, la striscia luminosa che la attraversa si allarga, invadendo la zona d'ombra.

Questo fenomeno si manifesta in modo evidente quando le dimensioni dell'apertura (o dell'ostacolo) sono paragonabili o minori della lunghezza d'onda della perturbazione. Si può quindi dire che se la lunghezza d'onda è grande rispetto alla dimensione dell'apertura si ha diffrazione, altrimenti non c'è diffrazione e le ombre sono nette.



Caso in cui c'è diffrazione



Caso in cui non c'è diffrazione

Il secondo fenomeno osservato da Young, la comparsa di zone luminose alternate a zone oscure, si chiama **interferenza della luce**.

Per vedere la diffrazione della luce, Young dovette usare dei fori piccolissimi. Con fori più grandi, infatti, il comportamento era normale e sullo schermo apparivano due macchie luminose distinte in corrispondenza dei fori.

La conclusione è che la luce è un fenomeno ondulatorio simile a quello delle onde del mare, solo che la sua lunghezza d'onda è enormemente più piccola. L'interferenza di Young, quindi, sembrò stabilire in modo chiaro e definitivo il carattere ondulatorio della luce.

Al fine di **produrre la luce** è stato progettato un **dispositivo elettrico** specifico: la **lampadina**. Ce ne sono diversi tipi per diversi utilizzi. Di solito, una lampadina è classificata in base a due parametri importanti: la **tensione di alimentazione** e la **potenza**. Quest'ultima non è indice diretto del flusso luminoso emesso (misurato in **lumen**), poiché esso è determinato anche dall'efficienza luminosa, ovvero il rapporto tra l'energia luminosa visibile emessa e l'energia elettrica assorbita. L'energia perduta è emessa in zone dello spettro elettromagnetico non percepibili dall'occhio umano: Infrarosso e ultravioletto. Inoltre una lampadina viene anche catalogata in base alla sua **forma** (la forma più comune è la lampadina a goccia, poi c'è la forma a oliva, a tortiglione, a sfera, a peretta, tubolare, ecc.) e **alla tonalità di luce emessa**. Si è soliti definire questo parametro **temperatura di colore**, ovvero la tonalità che avrebbe la luce emessa da un **corpo nero** ideale riscaldato alla temperatura data. Questo valore è espresso in kelvin.



Lampadina ad incandescenza

La lampadina affinché emetta luce, deve essere collegata ad un **circuito elettrico**. Esso è un **insieme di elementi elettrici, attivi e passivi, e di conduttori di collegamento nei quali circola corrente elettrica**. Gli **elementi attivi** sono i **generatori elettrici** (macchine elettrostatiche, pile accumulatori, dinamo e alternatori), mentre gli **elementi passivi** sono i **resistori elettrici** (tra cui appunto, le **lampadine elettriche**, o le stufe, ecc.) e i **condensatori**.

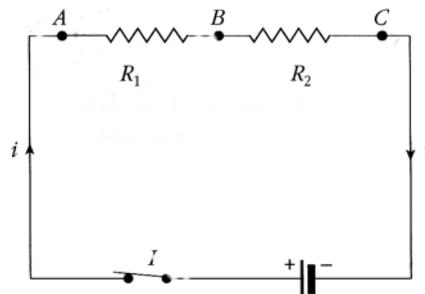
Quindi, in un circuito elettrico ogni elemento che soddisfa la **prima legge di Ohm** ($\Delta V = R i \rightarrow$ la differenza di potenziale è direttamente proporzionale all'intensità i della corrente che percorre il conduttore), si chiama **resistore**. Tuttavia, comunemente si usa il termine **resistenza** non solo per indicare il rapporto fra la d.d.p. ai capi del resistore e la corrente che lo attraversa, ma anche per indicare il resistore stesso.



Simbolo di una resistenza.

La maggior parte dei circuiti elettrici contiene numerose resistenze che, a volte, possono essere legate in modo complesso. In definitiva si tratta di **combinazioni di resistori collegati a due a due in serie o in parallelo**.

Quando due resistori sono disposti in un circuito **uno di seguito all'altro**, in modo da essere attraversati dalla stessa intensità di corrente, si dice che essi, o le loro resistenze, sono collegati **in serie**.



$V_A - V_C$ è la d.d.p. agli estremi A e C agli estremi del sistema delle due resistenze R_1 e R_2 . I è l'intensità della corrente elettrica che scorre nel circuito.

Vogliamo determinare la R_{eq} che, inserita da sola fra i punti A e C del circuito, mantenuti alla stessa d.d.p. $V_A - V_C$, è attraversata dalla stessa quantità di corrente i . Questa resistenza è detta resistenza equivalente del sistema di resistenze considerato.

$$V_A - R_1 - R_2 i = V_C$$

$$V_A - V_C = (R_1 + R_2) i$$

$$V_A - V_C = R_{eq} i \qquad R_{eq} = R_1 + R_2$$

Quindi, due o più resistori collegati in serie, sono equivalenti ad un unico resistore di resistenza

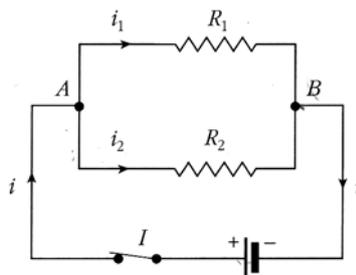
$$\mathbf{R_{eq} = R_1 + R_2 + \dots}$$

Quando **due resistori sono connessi in parallelo, gli estremi di essi sono connessi direttamente con gli stessi punti A e B del circuito**, chiamati **nodi**: fra gli estremi c'è la stessa d.d.p. $V_A - V_B$.

La corrente i che scorre lungo il circuito nel ramo che va da polo positivo del generatore al nodo A, si ripartisce fra il ramo con resistenza R_1 e R_2 .

Per determinare le proporzioni nelle quali la corrente si divide fra i due rami si applica la **legge di Kirchhoff (teorema dei nodi)**:

la somma delle intensità delle correnti che giungono in un nodo di un circuito è uguale alla somma delle intensità delle correnti che si allontanano, oppure, attribuendo un segno alle correnti che arrivano e il segno opposto alle correnti che escono dalla stesso nodo, la somma algebrica delle intensità di corrente in un nodo è uguale a 0.



Anche due o più resistori collegati in parallelo, così come quelli collegati insieme, danno origine ad una resistenza equivalente R_{eq} , il cui reciproco è uguale alla somma dei reciproci delle singole resistenze.

$$\frac{1}{R_{eq}} = \frac{1}{R_1} + \frac{1}{R_2} +$$

Dopo aver trattato il tema del notturno in diversi campi artistici, ho ritenuto opportuno inserire un riferimento alla notte anche relativamente al **mondo cinematografico**. In particolare ho analizzato il **film di Marco Bellocchio: "Buongiorno, Notte"**.



Non si tratta di un documento di denuncia né una condanna o una giustificazione, ma di un film che analizza in **tono politicamente distaccato** il **rapimento e il successivo assassinio del Presidente della Democrazia Cristiana, Aldo Moro**.

In questo periodo io non ero nata, ma la visione di questo, come di altri film su i cosiddetti “**anni di piombo**”, mi hanno consentito di crearmi un quadro storico abbastanza preciso.

Il film riporta i fatti vissuti attraverso gli occhi di **Chiara** (l'attrice **Maya Sansa**) che interpreta il ruolo della brigatista - carceriera del “Presidente”.

Il regista interpreta la vicenda a suo modo e aggiunge una sorta di **vena fantastica**.

Essenziale nella scelta di Bellocchio è l'**umanizzazione dei carcerieri**, il parallelo tra le loro **vite da reclusi**, da soldati (come si considerano), e la **necessità di mantenere**, soprattutto Chiara, **una vita normale sul suo posto di lavoro**, convivendo con i dubbi che man mano si fanno strada dentro di lei. Infatti, la vita di Chiara è divisa tra l'impiego in biblioteca e la gestione della casa (fare la spesa, cucinare, occuparsi dei propri compagni) da una parte, i rituali del “processo” intentato a Moro e l'attesa dall'altra. La sua dissociazione dal gruppo brigatista è appena celata e ogni tanto si rende evidente con manifestazioni d'ira (con un collega) o di commozione (le lacrime nell'ascoltare la lettera di Moro al papa).

Gran parte del film è ambientata tra le **mura dell'appartamento dei terroristi**, dei quali **evidenzia i momenti quotidiani** (i pasti, il sonno, le parole) anche se spesso lo spettatore resterà attonito a esempio nelle **scene oniriche** in cui Moro passeggia per la casa, ma soprattutto nella **scena finale**, in cui Bellocchio offre una **conclusione “diversa”**: c'è la sequenza di **Moro libero per le strade, seguita da quella in cui si approssima la sua esecuzione**, con le note di *Shine on you crazy diamond* e *The Great Gig in the Sky* dei **Pink Floyd** come sottofondo.

Un finale diverso dalla realtà.



Ripercorriamo la storia di Aldo Moro

La mattina del **16 marzo 1978**, giorno in cui il nuovo governo **Andreotti**, stava per presentarsi in Parlamento per ottenere la fiducia e per la prima volta avrebbe anche avuto l'appoggio del Partito comunista, l'auto che trasportava Moro, dalla sua abitazione alla Camera dei Deputati, fu intercettata in via Mario Fani, a **Roma**, da un commando delle **Brigate Rosse**.

In pochi secondi, sparando con armi automatiche, i terroristi **uccisero** i due carabinieri a bordo dell'auto di Moro (**Domenico Ricci e Oreste Leonardi**) e i tre poliziotti sull'auto di scorta (**Raffaele Jozzino, Giulio Rivera e Francesco Zizzi**) e **sequestrarono Aldo Moro**. La tecnica utilizzata fu quella detta "a cancelletto", che le Brigate Rosse copiarono dall'organizzazione terroristica tedesca **RAF**: consisteva nell'intrappolare un convoglio di auto bloccando quella di testa e poi chiudendo quella di coda in pochi secondi. Per essere realizzata, si parcheggiavano altre auto nel punto dove si sarebbe svolta l'azione, per chiudere le vie di fuga. Gli assalitori erano le Brigate Rosse, che rivendicarono con telefonate il sequestro di Aldo Moro. Si trattava di un'organizzazione terroristica di matrice marxista-leninista fondata da **Alberto Franceschini, Renato Curcio e Margherita Cagol** nel 1970, considerata il maggiore gruppo di avanguardia rivoluzionaria del secondo dopoguerra in Italia e nell'Europa Occidentale. L'ideologia brigatista proponeva come scopo **l'abbattimento dello "Stato Imperialista delle Multinazionali"** (S.I.M.), che si era sostituito all'occupazione nazifascista, e la sua sostituzione con una democrazia popolare, espressione della **dittatura del proletariato**, attraverso, quindi, un processo di lotta armata che potesse scardinare i rapporti di oppressione dello Stato.



Una foto di Moro durante la prigionia fatta recapitare dalle Brigate Rosse assieme ad uno dei 9 comunicati

Dopo una prigionia di **55 giorni**, durante la quale venne sottoposto ad un **processo politico** e fu chiesto invano uno scambio di prigionieri con lo stato italiano, il **cadavere di Aldo Moro fu ritrovato il 9 maggio** nel cofano bagagli di una **Renault 4** a Roma, in **via Caetani**, emblematicamente a poca distanza da **Piazza del Gesù** (dov'era la sede nazionale della Democrazia Cristiana) e **via delle Botteghe Oscure** (dove era la sede nazionale del Partito Comunista Italiano).

Durante la prigionia Moro **scrisse delle lettere**, alla moglie, agli amici, ai compagni di partito e al Papa. Di grande importanza è la lettera che scrisse alla moglie, profondamente addolorato dal comportamento rigido assunto dai politici che non volevano assolutamente scendere a patti con i brigatisti per cercare di salvargli la vita.

"Naturalmente non posso non sottolineare la cattiveria di tutti i democristiani che mi hanno voluto nolente ad una carica, che, se necessaria al Partito, doveva essermi salvata accettando anche lo scambio dei prigionieri. Sono convinto che sarebbe stata la cosa più saggia. Resta, pur in questo momento supremo, la mia profonda amarezza personale. Non si è trovato nessuno che si dissociasse? Bisognerebbe dire a Giovanni che significa attività politica. Nessuno si è pentito di avermi spinto a

questo passo che io chiaramente non volevo? E Zaccagnini? Come può rimanere tranquillo al suo posto? E Cossiga che non ha saputo immaginare nessuna difesa? Il mio sangue ricadrà su di loro."

A questo episodio, tra i più tragici e traumatici nella storia politica dell'Italia repubblicana, sono già stati dedicati tre film - "*Il caso Moro*", diretto nel 1986 da **Giuseppe Ferrara**, "*Piazza delle Cinque Lune*" di **Renzo Martinelli** e il recente "*Il Presidente*", interpretato da **Michele Placido** - e molti libri: ad uno di essi, "*Il prigioniero*", scritto assieme a **Paola Tavella** da **Anna Laura Braghetti**, custode del recluso e della casa di via Caetani. Proprio a questo libro si è liberamente ispirato Marco Bellocchio per "*Buongiorno, notte*". Anche per il titolo Bellocchio si è rivolto altrove: infatti "*Buongiorno, notte*" parafrasa il titolo di una **poesia** di **Emily Dickinson**, "*Buongiorno, Mezzanotte*".

Good Morning Midnight

I'm coming Home
Day got tired of Me
How could I of Him?

Sunshine was a sweet place
I liked to stay
But Morn did'nt want me now
So Goodnight - Day!

I can look cant I
When the East is Red?
The Hills have a way then

That puts the Heart abroad

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

Buongiorno, mezzanotte.

Torno a casa.
Il giorno si è stancato di me:
come potevo io – di lui?

Era bella la luce del sole.
Stavo bene sotto i suoi raggi.
Ma il mattino non mi ha voluta più,
e così, buonanotte, giorno!

Posso guardare, vero,
l'oriente che si tinge di rosso?
Le colline hanno dei modi allora
che dilatano il cuore.

Tu non sei così bella, mezzanotte.
Io ho scelto il giorno.
Ma, ti prego, prendi una bambina
che lui ha mandato via

“Buongiorno, mezzanotte - torno a casa”: così inizia la poesia di Emily Dickinson e l'affinità con il film consiste nel fatto che a salutare la notte e tornarsene a casa è la figura di Aldo Moro nei sogni della fittizia brigatista Chiara. Ed è proprio lui che, libero, passeggia per le vie della città.

Bibliografia

- Storia della musica occidentale - Mario Carrozzo, Cristina Cimagalli; volume 3; Armando Editore; 2006
- Letteratura, Letterature - Guido Armellini, Adriano Colombo; Zanichelli; 2005
- Il sapere letterario: autori, testi, contesti della cultura romana - Paolo Fedeli; fratelli Ferraro editori; 2007
- Itinerari di filosofia - Nicola Abbagnano, Giovanni Foriero; edizione paravia; 2003
- “L’interpretazione dei sogni” di Freud e la scoperta dell’inconscio come problema filosofico - a cura di Maria Luisa Martini; edizione Paravia; 1995
- La divina commedia: Paradiso - a cura di Riccardo Merlante e Stefano Prandi; editrice Scuola; 2005
- L’arte italiana - Piero Adorno; casa editrice G. D’Anna; 2004
- Terra, fuoco, acqua, aria - Enrico Guazzoni; Etas editore; 2008
- Il pianeta blu - Daniele Fornasero; il capitello editore; 2005
- The new mirror of the time – Rosa Marinoni Mingazzini, Luciana Salmoiraghi; ed. Principato
- “A midsummer night’s Dream” – W. Shakespeare
- Sonetti – W. Shakespeare
- Fisica - volumi 2, 3 – Antonio Caforio, Aldo Ferilli; casa editrice Le Monnier; 2006
- www.google.it
- “Buongiorno, notte”, film di Marco Bellocchio
- www.brigaterosse.it
- www.repubblica.it
- La notte della repubblica - Sergio Zavoli
- Il prigioniero - Anna Laura Bregchetti con Paola Tavella