

Premessa

Ad offrirmi lo spunto per il tema di questa tesina è stata l'ultima scena del film *2001: odissea nello spazio* di Stanley Kubrick insieme al film *Frontiera* di Tony Richardson mi hanno dato lo spunto di partenza per la tesina. Già da tempo avevo pensato di proporre il limite, ma decisiva è stata l'immagine del feto che guarda il mondo dall'universo.

In occidente siamo sempre a contatto con gente straniera, ma più ne siamo vicini e più sembra che ci dimentichiamo che in fondo la condizione di estraneità è solo un evento possibile. Io posso nascere in Nigeria così come in Francia, Bulgaria, Ecuador o nelle steppe della Mongolia eppure la mia vita non ha valore maggiore o minore rispetto a quella di un altro nato magari in USA o in Inghilterra. Il luogo di nascita non è affatto una discriminante così come non lo sono gli usi e i costumi del mio popolo. Essi derivano da determinate condizioni socio-economiche o semplicemente dal clima diverso. Eppure, nonostante la consapevolezza della sostanziale uguaglianza della "razza umana", c'è ancora chi si ostina a propugnare idee razziste, si giunge a odiare il proprio vicino solo perché lui è al di là del confine della mia abitazione.

Il luogo del confine assume, allora, sempre più valore tanto da decidere della vita di un individuo come nel caso dei clandestini messicani di *Frontiera*; eppure, il poliziotto Nicholson intuisce il carattere umano di questi sventurati al punto da esserne attratto, in questo senso il semplice gesto di chiudere un occhio per far passare Maria oltre il confine di stato si carica di un profondo significato esistenziale, più profondo del misero passaggio su di una linea. Il concetto è lo stesso del confine proposto da Giorgio Caproni nella sua poesia *Falsa Indicazione*. L'amara ricerca di quel confine che divide è solo la scoperta dell'intima sensazione che un uomo spesso tende a dimenticare: confine è una pura astrazione, la terra non può essere straniera, tutto al più siamo noi a sentirci estranei in questo mondo. L'unico mezzo a cui un uomo può fare affidamento per individuare i suoi limiti è la ragione. Attraverso di essa possiamo dire *ciò che non siamo, ciò che non vogliamo*, ma, ironia della sorte, mentre possiamo definire ciò che ci è lontano, non siamo altrettanto bravi a dire cosa siamo. Questa è la più importante funzione di un limite, determinare.

Questo è il motivo principale per cui ho scelto il tema del limite. Ho voluto analizzare dal di dentro, se dentro si può dire, il concetto stesso di limite per realizzare un percorso non solo storico e interdisciplinare, ma per offrire spunti di riflessione. Il significato del lavoro è di capire come un limite, un'astrazione mentale umana, possa, nel tempo, aver procurato così tanti danni sia all'uomo che a tutti gli esseri viventi con cui è stato in contatto.

Una canzone della prima guerra mondiale, *Gorizia tu sia maledetta*, ad un certo punto dice: "voi chiamate il campo d'onore questa terra al di là dei confini, qui si muore gridando assassini, maledetti sarete un dì" a dimostrare come questa linea tracciata per terra possa essere sinonimo di morte.

Per concludere, questo lavoro non è stato solamente una ricerca su dei libri o su internet per scopiazzare non so quali testi, esso è stato un viaggio interiore che è partito da spunti extrascolastici e si è arricchito del pensiero di grandi intellettuali. Come ho sempre fatto in questi cinque anni per l'ennesima volta ho voluto non restituire solo quello che si trova scritto sui libri, ma ho cercato di renderlo mio e di utilizzare al meglio ciò che altri sono riusciti a esprimere meglio di me.

Primi cenni del limite nell'antica Grecia

Per svolgere il percorso di analisi del limite non si può fare a meno di iniziare attraverso la matematica, più precisamente, si deve osservare come i primi approcci sul concetto di limite si ebbero intorno al VI secolo a.C., nella Magna Grecia.

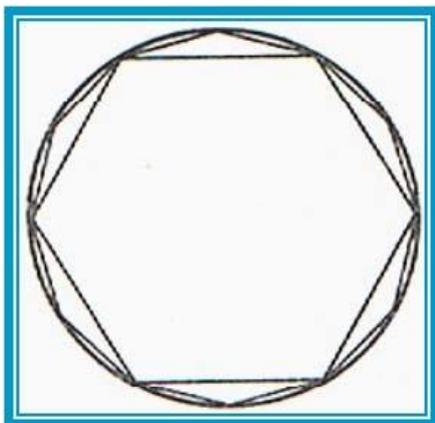
Nella matematica greca non si parla mai esplicitamente di limite, ma alcuni problemi connessi alla determinazione di aree e volumi venivano risolti con un metodo detto di *esaustione*(*) il cui scopo era anche di calcolare il πέρας (limite) in cui si riteneva risiedesse la perfezione.

Il metodo di esaustione

Il *metodo di esaustione* oggi è attribuito ad **Eudosso di Cnido**, matematico vissuto nel periodo compreso tra la morte di Socrate (399 a.C.) e quella di Aristotele (322 a.C.), anche se è giunto a noi grazie all'applicazione che ne fa Euclide nel libro XII degli **Elementi**, ove se ne serve per dimostrare che l'area del cerchio può essere "esaurita" da quella dei poligoni inscritti.

L'opera di Eudosso fu talmente significativa da essere definita una vera e propria riforma della matematica, in quanto affrontava con successo il problema aperto dalla scoperta di grandezze incommensurabili, di serie indeterminate (si veda il caso del paradosso di Achille e la Tartaruga), che si collegava con il dilemma del confronto fra configurazioni curvilinee e rettilinee. Lo stesso Archimede, altra autorevole fonte, sottolinea la novità apportata da Eudosso al concetto cardine di calcolo di superfici curve, ossia quello di

"inscrivere e circoscrivere figure rettilinee attorno ad una figura curva e di continuare a moltiplicare indefinitamente il numero dei lati del poligono fino ad approssimare il più possibile la linea curva".



La dimostrazione col metodo di esaustione doveva essere preceduta da una ricerca euristica della tesi, condotta con diverse tecniche (ad esempio il metodo seicentesco degli indivisibili), ma tali tecniche erano intuitive e non considerate sufficienti per garantire la verità del risultato. Individuata la tesi, la dimostrazione rigorosa avveniva sempre per assurdo. Solidamente fondato sulla teoria eudossiana delle proporzioni, il metodo constava di un importante postulato, il cosiddetto *assioma di continuità*, una proposizione che si basava sul concetto stesso di limite (positivamente inteso in quanto non volto a determinare una discontinuità sulla linea dei numeri naturali) e che affermava:

(*) Il termine esaustione non era usato dai greci, ma venne introdotto nel XVII secolo.

"date due grandezze aventi un certo rapporto (cioè, nessuna delle quali sia zero) è SEMPRE possibile trovare un multiplo dell'una che superi l'altra grandezza".

A questo Euclide applica la proposizione 1 del libro X:

"se da una qualsiasi grandezza si sottrae una parte non inferiore alla sua metà, e se dal resto si sottrae ancora non meno della sua metà, e se questo processo di sottrazione viene continuato, alla fine rimarrà una grandezza inferiore a qualsiasi grandezza dello stesso genere precedentemente assegnata".

Da ciò deduce che la differenza tra l'area del cerchio e quella di un poligono regolare inscritto viene ridotta a ogni passo proprio di una parte non inferiore alla sua metà, può essere resa più piccola di qualunque area assegnata, ovvero di può affermare che i poligoni regolari inscritti "esauriscono" il cerchio.

Se rileggiamo la dimostrazione di Euclide alla luce della moderna definizione di limite, vediamo già che egli costruisce una successione, quella delle aree dei poligoni inscritti che si ottengono a partire dal quadrato e dimostra che la differenza tra l'area del cerchio e quella di uno dei poligoni può essere resa minore di una qualunque area ε prefissata (noi diremmo 'piccola a piacere'): ciò significa che il limite di tale successione di aree è l'area del cerchio.

Archimede e la quadratura della parabola

Notevole importanza nell'ambito degli studi sul limite matematico effettuati nell'antica Grecia riveste **Archimede**; questi, intorno al 225 a.C., vi fornì un importante contributo attraverso lo studio delle *successioni aritmetiche* continue. Dimostrò infatti che l'area delimitata da un segmento di parabola corrisponde ai $\frac{4}{3}$ dell'area di un triangolo costruito sullo stesso segmento e sul vertice della parabola, e ai $\frac{2}{3}$ dell'area del parallelogramma ad esso circoscritto. Il problema si trovava nell'opera *La quadratura della parabola* quando il matematico siracusano fa riferimento alla serie geometrica di ragione $\frac{1}{4}$ nella seguente proposizione:

- **proposizione 23.** Se alcune grandezze si pongono ordinatamente nel rapporto quadruplo [se ciascuna è quadrupla della seguente], tutte le grandezze [sommate insieme] più ancora la terza parte della più piccola saranno i quattro terzi della maggiore.

$$\begin{aligned}1 + \frac{1}{3} &= \frac{4}{3} \\ \left(1 + \frac{1}{4}\right) + \frac{1}{3} \cdot \frac{1}{4} &= \frac{4}{3} \\ \left(1 + \frac{1}{4} + \frac{1}{16}\right) + \frac{1}{3} \cdot \frac{1}{16} &= \frac{4}{3} \\ \left(1 + \frac{1}{4} + \frac{1}{16} + \frac{1}{64}\right) + \frac{1}{3} \cdot \frac{1}{64} &= \frac{4}{3} \\ 1 + \frac{1}{4} + \frac{1}{16} + \dots + \frac{1}{4^n} &= \frac{4}{3} - \frac{1}{3} \cdot \frac{1}{4^n}\end{aligned}$$

Si tratta, dunque, di una serie convergente che dimostra come una successione apparentemente infinita possa essere matematicamente calcolata, o meglio, attraverso il procedimento di esaurimento i triangoli costruiti, sempre più piccoli, arrivano ad approssimare in maniera sempre più precisa la superficie stessa della parabola, tanto da ottenere come risultato che:

$$A(1 + \frac{1}{4} + \frac{1}{4}^2 + \frac{1}{4}^3 + \dots) = (\frac{4}{3})A$$

A partire da questa considerazione Andrea Tacquet notò che:

“Con facilità si passa da una progressione finita alla progressione infinita. E c'è da stupirsi che gli Aritmetici che conoscevano il teorema sulle progressioni finite abbiano ignorato quello sulle progressioni infinite, che si deduce immediatamente”.

Eppure questa considerazione risulterà errata poiché, sebbene da un punto di vista cognitivo risulta dotata di senso, sotto il profilo epistemologico avviene una delicata rottura: **aggiungere infiniti addendi non equivale a realizzare un'addizione vera e propria** perché un'addizione ha sempre un risultato, mentre una serie infinita di addendi può essere convergente, divergente o indeterminata.

La svolta che pone le basi perché lo studio differenziale diventasse una nuova e fondamentale sezione della matematica (quella dell'Analisi) si collocò intorno alla prima metà del Seicento; ma, come osserva Paul Tannery,

"l'invenzione del calcolo differenziale e integrale non si presenta dapprima che come una scoperta atta a semplificare la soluzione di certi problemi di tangenti e di quadrature, già trattati in precedenza con altri metodi";

Cavalieri e De Fermat

Bonaventura Cavalieri (1598-1647), nel proprio capolavoro **GEOMETRIA indivisibilibus quadam ratione promota**, mise a punto il **metodo degli indivisibili**, per la determinazione di aree e volumi, che venivano rispettivamente concepiti come insiemi di rette e di piani. L'allievo di Galileo Galilei lo descrisse come

"metodo ottimo per investigare la misura delle figure quello di indagare i rapporti delle linee al posto di quello dei piani e i rapporti dei piani al posto di quello dei solidi per procurarmi subito la misura delle figure stesse".

Tuttavia bisogna ricordare che Cavalieri riprese alcune idee di J. Kepler (1571-1630), G. Roberval (1602-1675), E. Torricelli (1608-1647), e soprattutto riproduce gli studi compiuti da Archimede nel suo **Metodo** che però fu ritrovato a Costantinopoli dallo studioso Heiberg solamente nel 1906.

Altro passo importante per la determinazione del concetto di limite lo fa **Pierre de Fermat**, nato nel 1601, che nel 1629 espone un nuovo metodo per determinare la tangente di una curva. (Vediamo per esempio l'applicazione del metodo al grafico di $f(x)=x^2$).

Fermat, volendo determinare la tangente nel punto P, dà alla variabile x un incremento E, chiama P₁ il punto del grafico di ascissa x+E e si propone di determinare il punto T in cui la tangente interseca l'asse delle ascisse.

Osservando la similitudine tra i triangoli TPQ e PRT₁, si ha TQ : PQ = E : T₁R; ma se E è abbastanza piccolo, T₁R è quasi eguale a P₁Re quindi si ha TQ : f(x) = E : [f(x-E) - f(x)], da cui

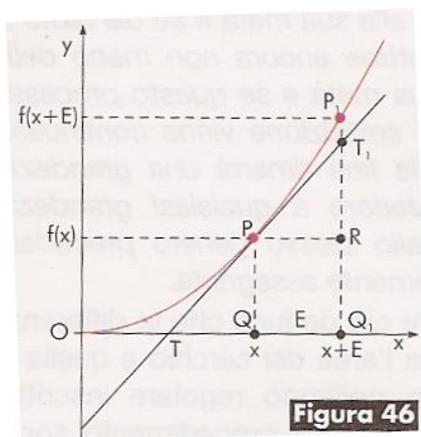
$$TQ = \frac{E f(x)}{f(x+E) - f(x)} \rightarrow TQ = \frac{E x^2}{(x+E)^2 - x^2} \rightarrow TQ = \frac{E x^2}{2Ex + E^2} \cdot (1)$$

Dividendo numeratore e denominatore per E, si ottiene

$$TQ = \frac{x^2}{2x+E} \cdot (2)$$

A questo punto Fermat pone $E = 0$, ovvero, usando le sue parole "rimuove il termine E ", ottenendo

$$TQ = \frac{x}{2} \cdot (3)$$



Il metodo di Fermat non è molto diverso da quello con cui oggi si calcolano le derivate, ma in questo v'è un punto critico: la (1) ha senso solo se è $E \neq 0$ (altrimenti si riduce alla forma $0/0$), ma per ottenere la (3) occorre porre $E = 0$. Si vede qui emergere il per la prima volta il concetto di infinitesimo, che Fermat non esplicita mai, ma che diventerà centrale nello sviluppo dell'analisi nei secoli successivi: un infinitesimo è una grandezza "infinitamente piccola" ma diversa da zero (sic Newton).

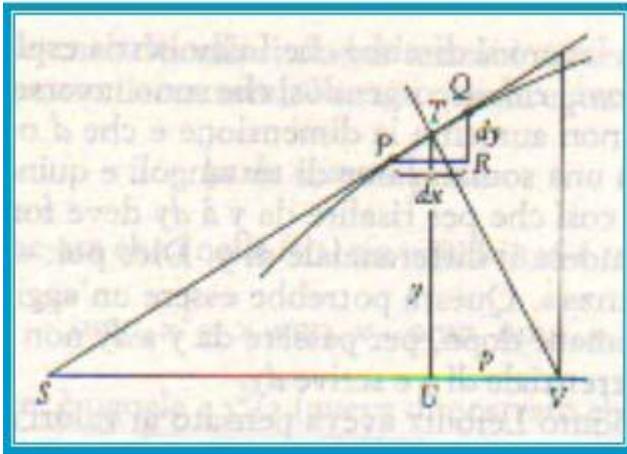
Nella sua introduzione alla *Storia del pensiero matematico*, Morris Kline afferma che

"i grandi progressi della matematica e della scienza hanno quasi sempre origine nell'opera di molti studiosi che portano ciascuno il proprio contributo, pezzo dopo pezzo, per centinaia d'anni; alla fine, un uomo d'ingegno abbastanza acuto per saper distinguere le idee valide nella gran massa dei suggerimenti e delle dichiarazioni dei suoi predecessori, dotato dell'immaginazione occorrente per incastonare le varie tessere in un nuovo mosaico e audace quanto basta per costruire un progetto generale, compie il passo culminante e definitivo".

Leibniz e Newton

Nel caso del calcolo infinitesimale, due furono questi "eroi d'acume": **Gottfried Wilhelm Leibniz** e **Sir Isaac Newton**.

In particolare Leibniz, uomo πολυτροπος (poliedrico), nell'articolo **NOVA METHODUS PRO MAXIMIS ET MINIMIS, itemque tangentibus, quae nec fractas nec irracionales quantitates moratur, et singulare pro illis calculi genus**, pubblicato sugli Acta eruditorum nel 1684, pone al centro il problema di trovare le tangenti alle curve, inteso direttamente oppure inversamente, ossia come ricerca delle aree e dei volumi per sommazione. Intendeva quest'ultima come somma di rettangoli talmente piccoli e numerosi che la differenza fra tale somma e la superficie reale potesse essere trascurata.



Notiamo qui la definizione di dx e dy come quantità arbitrariamente piccole e tali che il loro rapporto costituisca la derivata alla curva nel punto $P(x,y)$, vale a dire la tangente alla curva stessa in quel punto.

Newton invece ne fece uso nello sviluppare le sue teorie fisiche; utilizzava gli incrementi infinitamente piccoli di x e di y come mezzo per determinare ad ogni istante la *flussione*(*): essa non era altro che il limite del rapporto degli incrementi quando questi diventavano sempre più piccoli.

Contemporaneamente però il concetto d'infinitesimo, e quindi anche i teoremi dimostrati facendo uso di esso, fu sottoposto a critiche violente e giustificate: come poteva una grandezza essere contemporaneamente infinitamente piccola e diversa da zero? Nonostante le critiche tale concetto di rivelò troppo potente per essere abbandonato. Nel contempo però i matematici cominciarono una nuova ricerca volta a porre su fondamenta più sicure i risultati straordinari che avevano raggiunto con il loro utilizzo. Fu così che nacque il concetto di limite. Già nella letteratura scientifica del XVII secolo si possono trovare alcuni spunti in tal senso: J. **Wallis** introduce un **concetto aritmetico di limite** di una funzione: un numero la cui differenza dalla funzione considerata può essere resa **minore di ogni quantità** [La sua formulazione è ancora vaga (se riferita agli standard moderni), ma l'idea è corretta].

Wallis e Gregory osservarono che nel caso di procedimenti come quello di Fermat, si potrebbe evitare l'uso degli infinitesimi: ad esempio, il valore TQ che Fermat vuole determinare è il valore a cui si avvicina il rapporto (1) quando E si approssima a zero. Occorre però attendere altri due secoli e l'opera di matematici quali Cauchy, Abel, Bolzano, Dirichlet e Weierstrass per giungere a una fondazione rigorosa dell'analisi matematica, che verso la metà del XIX secolo cominciò ad assumere la forma in cui oggi viene insegnata.

Ecco, dunque, **Cauchy** nel 1822 definire il limite:

*“Allorché i valori successivamente assunti da una stessa variabile si avvicinano indefinitamente a un valore fissato, **in modo da differirne di tanto poco quanto si vorrà**, questo è chiamato il **limite** di tutti gli altri. Un numero irrazionale è il limite delle frazioni che ne danno valori sempre più approssimati”.*

*“Allorché i successivi valori numerici di una stessa variabile decrescono indefinitamente in modo da divenire **minori di ogni numero dato**, questa variabile diviene ciò che si chiama **infinitesimo** o una quantità infinitesima. Una variabile di questa specie ha zero come limite”.*

(*) *flussione* consiste nella velocità di accrescimento attraverso la quale un moto continuo di punti genera una linea, quello di una linea una superficie, e quello di una superficie un volume.

Weierstrass: il limite moderno

Mentre con **Weierstrass** (1815-1897) si arriva alla definizione rigorosa:

*“Il **limite** della funzione f per x tendente a c è l se per ogni reale positivo ε esiste un reale δ tale che per ogni x tale che $|x-c|<\delta$, con $x\neq c$, risulta $|f(x)-l|<\varepsilon$ ”.*

*“Una funzione f è **continua** in $x = c$ se per ogni reale positivo ε esiste un reale δ tale che per ogni x tale che $|x-c|<\delta$ risulta $|f(x)-f(c)|<\varepsilon$ ”.*

Lo sviluppo di idee legate all'infinitesimo attuale sono determinate da **nuove concezioni della retta numerica**. L'approccio assiomatico del XX secolo consente di considerare i reali non solo come costanti. La teoria che si sviluppa è l'**analisi non-standard** di Robinson (1919-1974).

Filosofia del limite tra finitudine e superamento

Per arrivare a una definizione di limite matematico come abbiamo potuto vedere siamo dovuti partire da successioni numeriche indeterminate, quindi infinite; questo rapporto tra finito e infinito era iniziato presso gli antichi greci che ne fecero una costante vera e propria di ricerca: sin dalle origini della filosofia ci si interroga sul senso del limite, tanto che lo stesso Anassimandro di Mileto proporrà l'ἄπειρον (infinito, illimitato) come origine dell'esistenza, un principio indeterminato in cui tutte le cose si dissolvono, dandogli per questo una connotazione negativa. Il termine πέρας (finito), invece, essendo qualcosa di compiuto, veniva considerato perfetto, esattamente al contrario della concezione moderna del rapporto finito-infinito per cui al singolo definito si associa un'idea di negatività, mentre l'indefinito assurge a una visione più positiva.

Il periodo più rivelante, se si considera l'evoluzione del limite, si ha tra il XVII e il XVIII secolo quando gli empiristi inglesi John Locke (1632-1704) e David Hume (1711-1776) iniziano ad applicare il concetto di limite alla loro dottrina: se, infatti, l'empirismo affermava che la ragione era limitata dall'esperienza, tuttavia il limite che la qualificava non la escludeva dal diventare la nuova e unica guida efficace per l'uomo nell'indagare i vari settori della conoscenza empirica. Anzi il fatto stesso che la ragione riesca ad analizzare le proprie capacità, e quindi i propri limiti, legittimava nel modo più certo e chiaro la sua conoscenza della realtà, come espone Locke nell'*epistola al lettore* premessa al Saggio sull'intelletto umano (1690).

Le considerazioni degli empiristi inglesi furono soltanto una premessa se si considera il grande salto in termini di progresso filosofico che avverrà nei decenni successivi, il "Siècle des lumières", quando, con l'avvento dell'illuminismo, il rigore scientifico inizia a prevalere in ogni campo.

Nel saggio **Risposta alla domanda: che cos'è l'Illuminismo?** (1784):

"Sapere aude! Abbi il coraggio di servirti della tua propria intelligenza! È questo il motto dell'Illuminismo [...] Senonchè a questo Illuminismo non occorre altro che la libertà, e la più inoffensiva di tutte le libertà, quella cioè di fare pubblico uso della propria ragione in tutti i campi."

La ragione è in grado di autolimitarsi nel campo dell'esperienza, la filosofia da dogmatica quale era diventa scienza caratterizzata dalla possibilità di indagare in ogni aspetto della realtà con unico obbligo quello, preliminare, di determinare con precisione i limiti gnoseologici umani.

Immanuel Kant

È **Immanuel Kant**, il più grande esponente dell'illuminismo, a proporre che

*"il filosofare è costruire una metafisica che sia la scienza dei **limiti della ragione umana**".*

Il fondamento di una metafisica che sia scienza dei limiti della ragione è di distinguere tra conoscenza sensibile e conoscenza intellettuale, solo in così la ragione può capire sé stessa. Per questo motivo il filosofo tedesco decide di dedicare tutta la sua opera filosofica al criticismo. Intendendo il termine "kritik" nel senso etimologico originale del verbo greco κρίνω che appunto significa "giudico, distinguo, valuto".

L'atteggiamento del criticismo kantiano consiste nell'interrogarsi circa i fondamenti delle esperienze umane (dalle quali deriva appunto la conoscenza), ai fini di chiarirne gli elementi fondamentali:

- la **possibilità**, ossia le condizioni che a priori ne permettono l'esistenza; queste si identificano con i trascendentali, ossia quelli elementi la cui generalità li porta ad essere proprietà universali trascendenti le categorie aristoteliche in senso stretto e, pertanto, appartenenti a tutte le cose.
- la **validità**, ossia i titoli di legittimità e non-legittimità che le caratterizzano.
- i **limiti**, ossia i confini entro i quali permane tale validità.

L'Abbagnano indica nella filosofia kantiana, il carattere di

"ermeneutica della finitudine",

ossia di un'interpretazione dell'esistenza (o, meglio ancora, della conoscenza) volta a stabilire in ogni settore esperienziale le "colonne d'Ercole" dell'umano atte a delimitare possibilità finite o condizionate, le quali non sono mai tali da garantire l'onniscienza e l'onnipotenza dell'individuo. Nella pratica Kant formulò questa critica alla conoscenza nel primo dei tre capolavori:

- la **Kritik der reinen Vernunft** (*Critica della Ragion pura*), che vide la sua prima edizione nel 1781 e attraverso la quale il filosofo di Königsberg intese rispondere alla domanda prettamente teoretica: **che cosa posso conoscere?**

*"dare una critica della ragion pura, contenente la natura della conoscenza, così teoretica che pratica, in quanto puramente intellettuale; incomincerò con l'elaborare la prima parte che tratta delle prime fonti della metafisica, dei suoi metodi e **limiti**"*

La prima edizione della *Critica della Ragion pura* non concluse affatto il processo di elaborazione di tale opera e, di conseguenza, della teoria critica conoscitiva in generale; quest'ultimo infatti si protrasse sino alla composizione dei **Prolegomeni ad ogni metafisica che possa presentarsi come scienza**, opera edita nel 1783, nella cui *Prefazione* Kant ne sottolineò il significato semplificativo e protrettico:

"Questi prolegomeni non sono fatti ad uso di scolari, ma di futuri maestri; ed anche per questi ultimi non devono servire affatto ad inquadrare l'esposizione di una scienza già esistente, ma proprio a farla trovare".

I «**Prolegomeni**» furono scritti due anni dopo la **Critica della ragion pura** per scioglierne i fraintendimenti e le oscurità lamentate dai lettori. Successivamente, però, all'interno sono stati individuati temi e sviluppi originali del pensiero kantiano. Eccoci, dunque, al fulcro di tutto il percorso filosofico della ragion pura: Kant osserva che

“La nostra ragione vede, per così dire, intorno a sé uno spazio per la conoscenza delle cose in sé, sebbene non possa mai averne concetti determinati (noumeni) e sia confinata soltanto entro i fenomeni”.

Identifica così una netta separazione tra i concetti di *limite* e di *confine*:

- i **Grenzen** (*limiti*) poiché presuppongono sempre uno spazio, che si trova fuori di un determinato luogo e lo racchiude, contenevano una valenza fondamentale positiva;
- gli **Schranken** (*confini*) invece, sono solo mere negazioni che affettano una grandezza, in quanto non ha completezza assoluta.

Dovute a questa distinzione, Kant identifica:

- a) le *scienze legate al fenomenico*, quali **fisica** e **matematica**, che apparivano caratterizzate da confini ma non da limiti, in quanto il loro progresso conoscitivo si sarebbe potuto ampliare sino a un confine (posto al di fuori di esse e, pertanto, irraggiungibile), ma non a un limite (inteso come spazio che è trovato fuori di un certo determinato posto e che lo include);
- b) *scienze legate al noumenico*, ossia la **metafisica**, nella quale le idee trascendentali mostravano chiaramente i limiti dell'uso della ragion pura; all'uomo sarebbe risultato pertanto impossibile conoscere positivamente ciò che si trovava al di là di essi, ma egli avrebbe invece potuto e dovuto determinare il limite stesso e il rapporto fra ciò che si trovava fuori di questo e ciò che in esso era contenuto.

Quest'ultima determinazione, che doveva essere considerata come importantissimo acquisto per la speculazione, rappresentò un vero e proprio punto cardine per la prassi, che era considerata kantianamente lo scopo ultimo e la destinazione naturale della nostra ragione; compito dell'uomo era quindi quello di mantenersi su questo limite, confinando il suo giudizio solamente al rapporto tra il mondo e un essere, il cui concetto stesso si sarebbe tenuto al di fuori di tutta la conoscenza, e pensando poi tale Essere per analogia. Così, nelle parole di Kant:

"noi pensiamo il mondo COME SE esso, per la sua esistenza e per la sua interna determinazione, tragga origine da una Ragione suprema".

Infine, il filosofo tedesco, sempre nella sopra citata sezione dei *Prolegomeni*, delineò chiaramente quella famosa terza via tra il dogmatismo attaccato da Hume e la soluzione scettica da quest'ultimo adottata: tale strada consisteva nella

"limitazione dell'esperienza con qualcosa che d'altronde le era sconosciuto",

ossia con il campo dei puri esseri intellettivi che si trovavano nettamente al di fuori di essa, strada che avrebbe comunque condotto a una forma di conoscenza ancora racchiusa nella ragione, in quanto

"essa, non chiusa entro il mondo sensibile, ma neppure vagante fuori di esso, si limita, come conviene ad una conoscenza del limite, soltanto al rapporto di ciò che sta fuori di esso con ciò che vi è contenuto".

Per Kant, in ultima analisi, i limiti della ragione coincidono con i limiti stessi dell'uomo, per cui il tentativo di valicarli attraverso presunte capacità superiori significa solamente avventurarsi in vani sogni fantastici e arbitrari: la limitazione propria della ragione, di non poterci insegnare, nonostante tutti i suoi principi a priori, nulla di più di quanto può essere conosciuto nell'esperienza, non le impedisce infatti di condurci fino al limite oggettivo dell'esperienza, cioè

"fino alla relazione con qualcosa che non è per sé oggetto dell'esperienza, ma pur deve essere il supremo principio di tutta essa".

Queste le basi poste da Kant all'inserimento della conoscenza all'interno dei limiti umani al fine di fondarla con apodittica certezza; da allora, ogni ritorno o ripresa del kantismo in ambito gnoseologico sarebbe sempre stato caratterizzato dall'innovativa concezione di Sofia, intesa come superamento della sottomissione del saggio alla Natura e come posizione dell'uomo come vero *legislatore della Natura*, all'interno e in virtù dell'accettazione dei suoi propri limiti.

Friedrich Nietzsche

Proprio il superamento della condizione di limitatezza dell'uomo è il fulcro centrale del pensiero di un altro grande filosofo, **Friedrich Wilhelm Nietzsche**, nato a Röcken nel 1844 e morto a Weimar nel 1900. Il filosofo tedesco riscopre la "filosofia soggettiva" e la visione individualista rifiutando il punto di vista assolutista hegeliano. Proprio per questo il suo pensiero non è inscrivibile in nessuna corrente. Egli ricerca una dimensione ideale che giustifichi l'organico sviluppo socio- politico- storico dell'esistenza umana. Nietzsche passa da una accezione di scienza come determinazione di ciò che è, a quella di *gaia scienza* capace di riscoprire la *vis creatrice* dei *pensanti – senzienti* che continuamente danno significato e valore al loro mondo. La filosofia di Nietzsche è la filosofia di un grande romantico. La brama di infinito è manifesta in ogni suo atteggiamento. Ma Nietzsche ha voluto realizzare l'infinito *per l'uomo e nell'uomo*. Ha voluto che l'uomo riassorbisse in se stesso e dominasse l'infinita potenza della vita. Perciò l'accettazione della vita e del mondo non è l'accettazione dell'uomo come creatura finita; e non si conclude nel tentativo di fondare le positive capacità umane sulla loro stessa limitazione, ma in quello di trasferire nell'infinità della vita e l'illimitatezza della sua potenza. Simbolo di questa accettazione è lo *spirito dionisiaco*, manifestazione del non aver paura di vivere. Dioniso è il simbolo della vita in tutta la sua potenza.

"Dioniso è il dio che canta, che ride e che danza"

La passione che dice sì al mondo è il ritorno consapevole alle fonti originarie della vita, che nei secoli ha preso il sopravvento iniziando da Socrate e Platone. Nell'accettazione di queste passioni, ritorno alle fonti, Dioniso disconosce ogni limite umano. Accettazione che va ben oltre le opposte unilaterialità del pessimismo o dell'ottimismo e che mette a capo un programma di fedeltà alla terra, dice Zarathustra

"Vi scongiuro, o fratelli, rimanete fedeli alla terra e non credete a coloro che vi parlano di sovraterrane speranze. Lo sappiano o no: costoro esercitano il veneficio".

Il terrore di Zarathustra, che è anche il terrore di Nietzsche è che nell'uomo prevalga lo *spirito apollineo*, spirito che riconduce l'uomo alla ragione, ma che, quando prevale, lo può condurre alla decadenza, lo rende asservito a una morale da schiavi, che toglie all'uomo ogni vitalità. Lo spirito apollineo tenta di porre dei limiti e nell'arte si manifesta come armonia delle forme, pone un vincolo agli istinti, così dà una disciplina e un modello all'espressione artistica, in questo modo consente di rappresentare in modo bello l'orribile della vita, che viene riprodotto dallo spirito dionisiaco in immagini irreali. Tuttavia mentre in un primo tempo, nella Grecia presocratica, apollineo e dionisiaco convivono separati, in un secondo tempo, nella tragedia attica, si armonizzano tra di loro. In un terzo momento tale equilibrio viene distolto dal prevalere dell'apollineo, che trionfa sul dionisiaco sin quasi a soffocarlo. Ciò avviene nella tragedia di Euripide e con il razionalismo di Socrate. Lo stile classico è l'istante di una pausa meditativa che eleva al massimo il proprio sentimento di potenza, è l'eterna affermazione di sé stessi, si trasforma in amore per la vita e per sé. Al di là di ogni limite e di ogni concezione di bene e di male. In questo modo l'uomo trasfigura sé stesso andando oltre la propria condizione umana, diventa un oltre- uomo, un *übermensch* come lo definisce Nietzsche. Questa operazione di superamento del proprio limite di uomo è individuale e pertanto

non esistono né guide spirituali né religioni che permettano di attraversare questo limite, allora ecco Zarathustra, rivolto ai suoi allievi

“Restando sempre allievi si ripaga male il maestro ... Non avete ancora cercato voi stessi e avete trovato me. Così fanno tutti i credenti: per questo ogni fede è tanto poco importante. Vi ordino di perdere me e di trovare voi stessi; e solo quando mi avrete rinnegato tornerò da voi”.

Bisogna diventare superuomini e ritrovare sé stessi, ma non confondendo il concetto di superuomo nietzschiano con la mistificazione assolutista fatta in epoca nazista anche dalla stessa sorella del filosofo. *Übermensch* è un individuo superiore rispetto a sé stesso che guarda i propri limiti dal di fuori, il suo obiettivo è proprio lui. Il superuomo assolutista è, invece, un essere superiore agli altri il cui unico scopo è il dominio sugli altri e l'ostentazione della propria potenza. Naturalmente il fraintendimento va inteso come una forzatura dovuta all'epoca storica e alla vicenda personale dei testi di Nietzsche la cui pubblicazione avvenne in parte postuma e rivisitata dalla sorella Elisabeth. La quale raccolse tutte le opere del fratello nel Nietzsche - Archiv di Weimar.

Limite tra protezione, stimolo e viaggio

La tematica del “limite” nella letteratura italiana viene affrontata soprattutto da tre grandi poeti: Dante, Leopardi e Pascoli.

Giacomo Leopardi (1798 – 1837) è una figura molto controcorrente rispetto alla sua epoca storica; già dall'infanzia con gli studi da autodidatta, per quei sette anni che egli stesso definirà di studio *matto e disperatissimo*, si fa notare per la varietà di interessi e per l'acutezza d'ingegno che dimostra. Nella sua poesia il “limite” si dissolve, lasciando spazio a quell'*indefinito* che gli è tanto caro e che evoca nella mente le passioni più profonde dell'animo umano. Le parole non hanno, però, il carattere di significazione astratta, di convenzione formalizzata all'uso letterario, ma una loro “fisicità” nella esatta corrispondenza con la cosa significata fino a trasformarsi in essa. Altrettanto significativa è la distinzione che il poeta fa tra *termini* e *parole* nello *Zibaldone* (28 Giugno 1821)

“Così l'analisi delle idee, il risolverle nelle loro parti ed elementi, e il presentare nude e isolate senza veruno accompagnamento d'idee concomitanti, le dette parti o elementi d'idee. Questo è ciò che fanno i termini”

le parole invece danno

“la bellezza del discorso e della poesia consiste nel destarci gruppi d'idee, e nel fare errare la nostra mente nella moltitudine delle concezioni, e nel loro vago, confuso, indeterminato, incircoscritto. Il che si ottiene con parole proprie, ch' esprimono un'idea composta da molte parti, e legata con idee concomitanti”.

Fatta questa premessa, possiamo ora analizzare il concetto di “limite” nella poesia leopardiana, non potendo che iniziare con una delle poesie più conosciute della letteratura italiana: “L’infinito”.

*Sempre caro mi fu quest’ermo colle,
e questa siepe, che da tanta parte
dell’ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
Spazi di là da quella, e sovrumani
Silenzi, e profondissima quiete
Io nel pensier mi fingo; ove per poco
Il cor non si spaura. E come il vento
Odo stormir tra queste piante, io quello
Infinito silenzio a questa voce
Vo comparando: e mi sovvien l’eterno,
e le morte stagioni, e la presente
e viva, e il suon di lei. Così tra questa
immensità s’annega il pensier mio:
e il naufragar m’è dolce in questo mare.*

È bene chiarire sin da subito che Leopardi non intende niente di idealistico scrivendo questa poesia, anzi *infinito* è letteralmente in-finito, è la condizione di non- definibilità, di assenza di *termini* che possano chiarire la situazione che il poeta sta vivendo. Il limite che già al v. 2 ci viene proposto è la siepe, un topos letterario, che segna la sproporzione statico-dinamica tra il poeta fermo in fase di contemplazione e le idee che dentro di lui gorgogliano. Tutta la poesia è un susseguirsi di questi elementi antitetici con connotazioni sensoriali. Dalla fase iniziale visiva si finisce con la fase finale uditiva, dove i *sovrumani silenzi* e la *profondissima quiete* sono rotti dal suono della stagione presente e dal *naufragar* che ci riporta alla visione presente. La lirica ci mostra tutta la sua circolarità partendo dalla condizione reale del colle per concludersi con la visione altrettanto reale del mare adriatico. La realtà del colle e del mare ci è data dall’aggettivo *questo* che definisce inconfutabilmente la vicinanza dell’uomo al paesaggio che lo circonda. È invece interessante cogliere il delirio poetico che è fulcro dell’intera opera. Tutta la sezione centrale è occupata da quelle parole che il Leopardi chiama *poeticissime* (per esempio *sovrumani* al v. 5 o ancor prima il *mirando* del v. 4) e che evocano un alone superlativo in cui i sensi sembrano perdersi. L’estasi poetica è come un

ricordo che riaffiora nella mente del poeta: egli letteralmente in esso si *finge* al v. 7, usando questo termine dantesco (Dante definirà la creazione poetica *fictio retorica musicaque poita*), e ripercorre, in questo attimo eterno, passato e presente, tangibile e intangibile (*piante e vento*), morte e vita, valicando con la sua immaginazione ogni limite, dichiarando, sic Severino,

“l’inevitabilità della “distruzione” di ogni Eterno e Assoluto, dà il là a quel rifiuto della tradizione occidentale che, a partire da Nietzsche, è uno dei temi dominanti del pensiero contemporaneo”.

In questo modo Leopardi si dimostra disponibile a cogliere quei limiti non-limiti la cui ricerca è per lui come una full-immersion gradita (*naufregar m’è dolce* del v. 15), un percorso a ritroso nella memoria che gli fa abbattere le frontiere del tempo.

Il tema del tempo e delle sue frontiere è un altro elemento interessante della poetica leopardiana. Il più valido esempio lo troviamo in un’altra celebre lirica, *A Silvia*, in cui il ricordo è protagonista già dal primo verso. Questa canzone è definibile anche il “canto della giovinezza” che nel caso del poeta è oramai perduta, così come le speranze giovanili, mentre nel caso della giovane Silvia è stata stroncata dalla morte prematura. Qui l’opposizione è tra il *vago avvenir* del v. 12, sinonimo dei sogni fanciulleschi sempre così indeterminati e grandi, con *l’apparir del vero* al v. 60, condizione dell’età adulta disincantata dalla realtà che limita l’uomo. Unico rimedio che si può trovare è allora il sogno e la rimembranza.

Anche qui sono numerosi i richiami all’*infinito*, attraverso la posizione di partenza, *sedevi* al v. 11, o il *mirava il ciel sereno* al v. 23.

Il *vero* di cui si parla è la disillusione dell’età adulta, la critica alla natura che inganna il giovane. Dai vv.35-39 l’immagine è il confronto diretto con la Natura a cui tutti prima o poi si deve far fronte; si riprende il tema del *Dialogo della Natura e di un Islandese* in cui il viaggio condotto dall’avventuriero nordico si conclude con un nulla di fatto o, peggio, con la consapevolezza che la natura va al di là del bene e del male, non si cura degli uomini e delle loro illusioni.

Le *Operette morali* sono il manifesto filosofico di Leopardi, nelle quali il limite è uno stimolo a ricercare la verità. Se le operette sono il manifesto filosofico, *La Ginestra* è sicuramente il testamento morale, l’espressione riassuntiva di tutta quella “poesia-pensante” o “pensiero-poetante” tipica del poeta marchigiano.

“il pensiero leopardiano non è il frutto di un filosofo-poeta isolato, estraneo ai fatti storici e culturali del proprio tempo, ma, al contrario, è in stretta connessione con essi; anzi, è capace di coglierne i limiti”

Su questa linea si collocano l’interpretazione di Cesare Luporini (che parla di Leopardi *progressivo*) e di Bruno Biral che hanno studiato la *Lettera ad un giovane del XX secolo*, il *Dialogo di Plotino e Porfirio* e *La Ginestra*.

Come dicevamo La Ginestra è il sunto del pensiero leopardiano, in cui il recanatese mostra la capacità di determinare i limiti del suo tempo, proprio come l'uomo descritto da Lucrezio nel suo Elogio di Epicureo, dice infatti

*“Nobil natura è quella
che a sollevare s’ardisce
gli occhi mortali incontra
al comun fato”*

intendendo così attraversare il velo di Maia che ricopre tutto e ritrovare l'autocoscienza di essere e di scoprire il vero, valicando il limite umano sottoposto al fato e riunendo in sé la frammentarietà del mondo circostante, alla maniera nietzschiana.

In questo testamento morale e poetico Leopardi definisce anche il ruolo del poeta e della poesia che deve essere la “predicazione del vero”, (sic Bàrberi Squarotti) come la figura di Epicuro descritto nel *De rerum natura* di Lucrezio,

“antesignano del pensiero materialistico e della lotta della ragione contro i pregiudizi e le false certezze metafisiche”.

Tutto questo percorso non può che essere frutto di un viaggio interiore per definire i limiti della propria finitezza. Questo è sicuramente il viaggio che compie **Dante** nella sua *Commedia*; dall'inferno al paradiso egli trova “determinati” i valori terreni. Jurij Lotman, semiologo russo, osserva che

“il mondo riceve valore o disvalore secondo il suo rapporto con l'alto o con il basso. Ogni luogo, fisicamente inteso, porta una segnatura, un rinvio al mondo di là”

Allora si possono individuare personaggi che si fermano dinanzi alla frontiera e personaggi che invece la valicano. Essi sono gli eroi che infrangono il limite, la loro è ,come scrive Lotman,

“una lotta contro l'organizzazione del mondo”.

Una lotta contro i costumi dell'epoca e contro i limiti imposti è il carattere fondamentale dell'Ulisse che Dante mette nel canto XXVI accompagnato dalla bolgia dei consiglieri fraudolenti nonostante la sua colpa

non sia delle più gravi. Il motivo di fondo per cui Dante mette Ulisse all'Inferno non è semplicemente per il suo ateismo o per il fatto che avesse una concezione del tutto formale della religiosità. (Giovanni Getto)

“Non pecca e non è punito, anzi segue una legge nobilissima della natura umana che va ad urtare contro un invalicabile limite, che non è la punizione di una specifica, inesistente colpa, ma una legge naturale, il destino dell’uomo”.

Ma allora perché l’eroe greco non si trova nel Limbo con le altre figure pagane di magnanimi? A questa domanda ci risponde il Fubini

“Catone e Ulisse, i cui nomi (Dante) aveva trovati congiunti in una pagina di Seneca, furono per lui i due rappresentanti per eccellenza di quanto di più nobile vi è nell’umanità pagana, vale a dire dell’umanità in se stessa considerata nella sua natura indipendentemente dall’ausilio soprannaturale. Quell’umanità egli aveva esaltato nei grandi del Limbo, ma troppo sommario era stato quell’episodio, troppo rigida e impacciata la rappresentazione di quelle figure”.

Per Dante, il *folle volo* rappresenta la volontà di superare i limiti della conoscenza umana, è il *seguir virtute e canoscenza*; la follia di Ulisse non consiste nella ribellione personale contro un ordine prestabilito, bensì nel tentativo di superare i limiti della finitezza dell'essere umano imposta da Dio. Folle volo corrispondeva al *fol hardment* (folle ardire) di Brunetto Latini. Dice Forti

“Follia, folle ardimento è dunque un traboccare della magnanimità in eccesso, un esporsi a grandi, insuperabili pericoli: qualcosa che nasce da virtù ma non è più virtù perché dalla medietà trapassa in eccesso”.

Col viaggio Ulisse andò al di là delle colonne d’Ercole, non obbedì a quello che vi era scritto, mosso da un *ardore* che è sete di conoscenza e profonda esaltazione delle capacità umane di infrangere e superare i *riguardi*, quel “Non plus ultra” inciso come garanzia indelebile verso l’infinito. Ma è proprio questo l’errore dell’eroe, per un’epoca cristiana in cui solo per Grazia divina si può intraprendere un tale viaggio, lui corre verso l’oceano alla ricerca di qualcosa che agli uomini non è dato conoscere. L’eccesso dell’intelligenza è follia, “l’inaccettazione di una realtà” da cui tutti gli uomini sono limitati e definiti.

Questo è un viaggio che l’eroe sa di compiere in solitaria contro il volere dei propri cari. Il desiderio di conoscere è troppo grande, nessuno ci può rendere coscienti dei nostri limiti se non proprio noi stessi. Questo è quanto emerge dai primi versi di Ulisse:

v.94 né dolcezza di figlio, né la pieta

del vecchio padre, né 'l debito amore
96 lo qual dovea Penelopè far lieta

vincer potero dentro a me l'ardore
ch'i ebbi a divenir del mondo esperto
99 e de li vizi umani e del valore;

Quel limite che Ulisse voleva superare ad ogni costo è ineluttabile. Nel verso 142, ultimo del canto, egli stesso ce lo rende noto, con la fine della sua nave:

“infin che 'l mar fu sovra noi richiuso”.

Anche **Giovanni Pascoli** (1855-1912) affronta le varie sfaccettature del limite sia con la sua vita, che attraverso le sue opere. Persona molto riservata e restia dal mostrarsi pubblicamente egli si isola, tanto che Gioanola dice di lui

“La vita di Pascoli si svolge in pochi luoghi, che sono poi quelli delle sedi dove svolse il suo insegnamento (con la parentesi dell'“esilio” in Sicilia, all'università di Messina): e finisce per chiudersi a Castelvecchio, dove il poeta si era comperato una casetta”.

Della cultura latina eredita quel significato di “limite” come pietra terminale, confine che indica la proprietà privata. Nella sua poetica questa proprietà è il campo rurale che gli è tanto caro. Ne descrive la finitezza, la “sicura” finitezza del definito, anche questa riattualizzata dal pensiero classico. La sua poesia si tinge di piccoli gesti, piccoli elementi di realtà contadina e fanciullesca. Lo spazio è inteso come breve, uno status in cui un muricciolo o il semplice sciabordare delle lavandaie si carica di significati tanto intimi e profondi. Il fanciullino che è in lui si sofferma su ogni piccolo dettaglio, perché si sa che da bambini tutto è sogno, tutto è nuova scoperta. La siepe è protezione, come la nebbia, non è limite inteso “da fuori”, ma “da dentro”, non limite da superare ma barriera protettiva. Le uniche occasioni in cui è proteso verso l'infinito sono momenti di forte angoscia e vertigine, tanto che si rifugia nelle piccole cose. Ne è un esempio proprio la lirica *La vertigine* tra i versi 25-29

*“Allora io, sempre, io l'una e l'altra mano
getto a una rupe, a un albero, a uno stelo,*

a un filo d'erba, per l'orror del vano

a un nulla, qui, per non cadere dal cielo!"

La consapevolezza del limite lo spinge ad aggrapparsi ad un appiglio, perché solo gli uomini inconsapevoli possono tentare di andare oltre. La sua consapevolezza è la stessa di Alessandro Magno nella poesia *Alexandros* in cui il progresso dell'uomo moderno si infrange contro il sogno di una terra irraggiungibile.

"La terra sfuma e si sprofonda

dentro la notte fulgida del cielo"

Solo quando Alessandro giunge ai confini del mondo (*è il fine*) si rende conto dell'errore fatto. Racconta il suo viaggio, regredisce al suo inizio per trovare le radici del proprio essere, è la malinconia a regnare su tutta la lirica, la stessa malinconia per l'opportunità persa di restare bambino a "sognare" di grandi imprese

"il sogno è l'infinita ombra del Vero"

la grande suggestione fanciullesca che si intravede e si cerca di cogliere, ma alla quale non si arriva mai. Pascoli si rintana nel sogno, il luogo dell'indeterminato dove tutto è possibile; così Alessandro può trovare quei confini tanto ricercati, così come l'Ulisse dell'*ultimo viaggio* può ripercorrere le avventure del passato per cercare la sopravvivenza di un valore che non muore mai.

Il rapporto linguistico che Pascoli traccia è anch'esso denso di significato: abbandona la grammatica accademica e usa un linguaggio fonosimbolico, non ben determinato perché, come dice Gianfranco Contini,

"il rapporto fra l'io e il mondo [...] è un rapporto critico, non è un rapporto tradizionale"

l'uso dei termini tecnici è frutto di una scelta accurata. La parola non solo elicitava ma definisce anche un contorno. La lingua diventa "speciale". Sempre il Contini aggiunge che la lingua diventa

"entità rara, preziosa, squisita, il cui funzionamento, la cui stessa esistenza è precisamente condizionata dalla differenza di potenziale rispetto alla lingua normale".

The voyage to the limit

Considering the bad meaning of the limit as border and the good one of the travel we could recognize them in Conrad's works *An Outpost of Progress*, *Heart of Darkness* and *The Shadow Line*.

Jozef Teodor Conrad Nalecz Korzeniowski (1857 – 1924) was a Polish-born English novelist who sailed first joining the French Merchant Navy and later the British Merchant Navy. With that experience he was able to reach that *black spot* in the centre of Africa. In 1889 Conrad had a six-month journey up the Congo river, when he took command after the death of the captain in 1890, just as in the book. That was a goldmine of ideas and inspiration. He remembers, when he was only a child, the sight of an African map in which there was a line delimiting a black zone, it was the modern Congo when it was still undiscovered. Just like that ancient Roman African map, in which it was written "hic sunt leones", he feels a sense of adventure which leads him to overcome that limit, to discover what is hidden behind the line. So this is the aim he is pursuing. In his three works he does his interior travel after he had done the real voyage.

The *An Outpost of Progress*, written in 1896, was defined by Conrad himself

"the lightest part of the loot I carried off from Central Africa, the main portion being of course Heart of Darkness"

He was sent there from the royal campaign of Belgium, but his adventure stops early because of his illness and his disillusion of the real purpose of the king Leopold. In a previous congress the king had said that he aimed

"To open to civilisation the only part of our globe which it has not yet penetrated, to pierce the darkness which hangs over entire peoples, is, I dare say, a crusade worthy of this century of progress"

But really it was not the truth. This corruption is perfectly expressed in the figures of the two officials Kayerts, the "chief", and Carrier, sent to administrate the station in the middle of Africa. Conrad presented them as very ambitious men, without any consideration of the autochthons around. In opposition there are the characters of Makola and Gobila, the two black men who they refer to. Makola is a blackman with white purposes, meanwhile Gobila is trying only to preserve his people from the colonists. The world which Conrad paints is poor of human feelings, the white, overcoming the dark places of the earth, had lost their civil possessions; the black had got over their savagery, but the only thing they found was a world of corruption and of evil. The writer considers the "Outpost" his best story owing to its 'scrupulousness of tone' and 'severity of discipline'.

The regression which Conrad does in this short story aims to prepare the cultural devastation he is organizing in his latest work, published in 1902 *Heart of Darkness* which will become one of the great classics.

The darkness inside Africa's map is also the dark into men's heart. The travel which Marlow does is a return to the ancestral society, from origins to now, he observes atrocities made by human. The river is the limit upon which continuously time goes on, progresses, but evolution is not only a good thing, it takes with it, death and destruction to anyone that does not follow it. In this way it is possible to understand the inner sense of the novel.

"He cried in a whisper at some image, at some vision—he cried out twice, a cry that was no more than a breath—"The horror! The horror!"-

We are not able to describe that condition without using the word *horror*, the only one that could summarize the continuous going on so high of the civilization, as the evil among people.

Kurtz, the character who Marlow is searching for, is the symbol of the man who had gone too far, he is the consciousness of the experienced man. He saw the atrocities which could be done by humanity. He had reached the limit between unconsciousness and consciousness. But his voyage started when he was young, when the ignorance of youth led him. Just as Marlow he had a dream to explore : to look what there was over the river. This opposition of young versus old man is also common in Conrad's production.

In *The Shadow Line*, published in 1917, he takes this theme of youth connected to the limit of consciousness.

Exactly he says

"Only the young have such moments. I don't mean the very young. No. The very young have, properly speaking, no moments. It is the privilege of early youth to live in advance of its days in all the beautiful continuity of hope which knows no pauses and no introspection.

One closes behind one the little gate of mere boyishness--and enters an enchanted garden. Its very shades glow with promise. Every turn of the path has its seduction. And it isn't because it is an undiscovered country. One knows well enough that all mankind had streamed that way. It is the charm of universal experience from which one expects an uncommon or personal sensation--a bit of one's own".

Young people, but all men in general, when recognize a limit are inclined to see over the line. In the same way the young Conrad is charmed to see over the shadow line of the previous captain who had maledicted the boat. The shadow line is the fear of not being able to ménage difficulties (non farcela), when they are just in front of us. In the storm only courage leads man out of the shadow and it signs the growing point. But in the novel many moments are points in this way; every character is finding them singularly, isolated from the rest of the crew.

The numerous levels at which to find these loneliness represent the "shadows", which man had to hold out to, not for any ideal, but for a sort of personal dignity, right that the young protagonist learns.

In conclusion Conrad speaks about the limit as a passing place, physical and mental, from youth to grown-up. The theme of travel to explore oneself is taken again in Coppola's film *Apocalypse Now*, openly inspired to Conrad's *Heart of darkness*, where the theme of imperialistic civilization is actualized during the Vietnam war. The purpose of this actualization is to reach every man inside, with a thing that anybody feels near, and to make him conscious of the human condition.

All the works of Conrad are characterized by a great use of words, bringing forward the modernist style, that is so simple as it is affected, because, using Conrad's words, in his preface to *The Nigger of the 'Narcissus'* (1897), his scope is

"by the power of the written word to make you hear, to make you feel... before all, to make you see. That — and no more, and it is everything. If I succeed, you shall find there according to your deserts: encouragement, consolation, fear, charm — all you demand — and, perhaps, also that glimpse of truth for which you have forgotten to ask".

The word is evocative and paints a view of human condition always bright.

Also narrators are very important, they are often presented without names because Conrad attempts to solve the problem of representing the subjective matter of human consciousness and also distancing the reader from them.

Limite = termine

Nel nostro percorso passeggiando sul limite bisogna fare una digressione sull'aspetto del limite legato al *terminus* latino.

Bisogna notare da subito che nel complesso degli dei latini esisteva un riferimento al limite. *Terminus* nell'antica Roma era un epiteto di Giove, come protettore di ogni diritto e di ogni impegno. Divenne in seguito divinità indipendente che vigilava sui confini e sulle pietre terminali. Aveva una cappella posta all'interno del tempio di Giove Ottimo Massimo sul Campidoglio. Una leggenda circa la costruzione del tempio raccontava che durante la costruzione del tempio le numerose divinità delle cappelle che si trovavano sul luogo scelto, accettarono di ritirarsi, per lasciare il posto al signore degli Dei. Solo il dio Termine si rifiutò di partire, e si dovette includere la sua cappella all'interno del tempio. Dato però che la sua effigie doveva ergersi sotto il cielo, fu praticata una apertura sul tetto del tempio a suo uso esclusivo in modo che il dio potesse estendere il suo potere all'Universo.

Plutarco ci tramanda che Termine era l'unica divinità romana che rifiutava i sacrifici cruenti e accettava in dono solo foglie e petali di fiori per ornare i suoi simulacri.

Il 23 febbraio, ultimo mese dell'anno nell'antico calendario, si celebravano le *Terminalia*, festa dei termini, cioè delle pietre terminali, su cui si ponevano una corona e una focaccia offerta al dio.

Fare questa precisazione sul valore che aveva per i Romani il concetto di limite è propedeutico per ciò che andremo a dire di seguito. Dire che Termine era epiteto di Giove, signore degli dei, non poteva essere soltanto una coincidenza, significava che il saper definire il confine era una delle proprietà più importanti che l'uomo saggio, e forte d'animo, potesse avere.

Uomo saggio e forte d'animo è l'Epicuro descritto da **Tito Lucrezio Caro** (98-55 a.C.) nel *De Rerum Natura* tra i versi 62-79. Il filosofo greco è dipinto come un *θέλιος ανήρ*, cioè uomo che si avvicina alla divinità. In lui lo scrittore romano vede

Primum Graius homo mortalis tollere contra

est oculos ausus primusque obsistere contra

Con questi versi celebri, che saranno ripresi nell'800 da Giacomo Leopardi, Lucrezio ci mostra un Epicuro capace di alzarsi di fronte alla natura e interrogarsi sul cosmo. La sua capacità quasi "illuministica" è alla ricerca dei confini naturali abbandonando ogni idea di religione regolatrice come era stato nel passato. Tutta la filosofia epicurea fa capolino. L'uomo è solo e la sua acuta *vis animi* lo spinge a ricercare oltre la *moenia mundi*. Ma il viaggio che Epicuro fa con la ragione e con l'animo ha per noi un valore inestimabile: la sua scoperta è il limite del campo d'azione di tutte le cose, la *finita potestas*, ma soprattutto il *terminus haerens*, termine infisso nel profondo. Usa il verbo *haereo* (stare fisso) che indica la profondità e l'attaccamento sia figurato sia reale del limite con la cosa.

Non si può conoscere una cosa se non si è in grado di definirla. Epicuro può aver aperto le porte della conoscenza raffigurando il limite come l'essenza stessa della cosa. L'uomo non è più soggetto alle forze

divine, può rendersi consapevole di ciò che gli sta attorno senza alcun influsso degli dei. Loro si trovano fuori dal mondo e con esso non interagiscono.

Il connubio divino -limite nella latinità, e nell'antichità in genere, si osserva anche nei luoghi di culto se si pensa all'uso che molti autori fanno del sostantivo *templum*.

Il latino *templum* probabilmente ha la stessa radice del greco τέμενος che vuol dire "spazio delimitato" e poi "recinto sacro"; il verbo τέμνω infatti significa "tagliare". Quindi il latino *templum* è uno "spazio ritagliato", cioè spazio separato dallo spazio comune. Esso è limitato dal tutto.

Un altro autore latino che ci porta ad interrogarci sul limite è **Lucio Anneo Seneca**, autore nato a Cordoba forse nel 4 d.C. e morto nel 65 d.C. a Roma, sotto il regno di Nerone.

Seneca non fa del limite come concetto il suo argomento di ricerca, anche se tra le sue opere possiamo osservare come le tematiche del limite si presentano sotto diverse forme. In questa analisi che stiamo facendo è però utile vedere l'uso che fa del sostantivo *terminum* nella sua opera *De Brevitate Vitae*. Qui andiamo a trovare una ulteriore visione del limite come "termine ultimo". Nel capitolo 1 del *De Brevitate* si parla della durata della vita dell'uomo. All'affermazione di Aristotele

"Aetatis illam animalibus tantum indulnisse ut quina aut dena saecula educerent, homini in tam multa ac magna genito tanto citeriorem terminum stare".

Seneca risponde che la vita non è breve, è l'uomo che la usa male. Un uomo occupato vive per appena un minuto. La più grande aspirazione per un saggio è quella di saper usare bene il tempo al fine di trovare il senso della propria vita. Questo è quello che fa anche Seneca. La morte, patita nel 65 d.C. a seguito della congiura dei Pisoni, ci mostra un valido *exemplum* di applicazione delle sue teorie: lo stesso Tacito la descrive vissuta con coraggio, serenità e nobiltà d'animo, ispirandosi all'esempio delle "morti filosofiche" di Socrate e di altri grandi sapienti del passato.

Con questa immagine si chiude questo nostro percorso sul limite tra i latini. I *limes, termini* sono pietre di confine che chiudono fisicamente un possedimento ma anche moralmente sono morti che sintetizzano una vita, la danno valore, e la definiscono.

Forse questo è il maggior insegnamento che si può ricevere da Seneca: la propria morte è il limite più grande cui si possa arrivare, esso ci dice chi siamo, perché definisce la nostra vita; ma ci dice anche il senso della nostra vita, perché in quell'attimo ci fa il resoconto della nostra esistenza.

In generale, riassumendo tutto ciò che abbiamo appena osservato con Lucrezio e con Seneca, possiamo osservare un'interessante analogia insita nella parola "termine":

- Termine vuol dire propriamente "parola", segno grafico che definisce un essere e ne connatura le varie accezioni. Definisce
- Termine è anche limite spaziale, estremità di un ente spaziale che dopo non esiste più
- Termine è limite temporale, non esiste tempo indeterminato se non come proiezione mentale nel passato e nel futuro

"Quelli che gli dei vogliono distruggere, prima li rendono pazzi" (Euripide 480-406 a.c.)

Come già visto dalla matematica e dalla filosofia greca il concetto di περας era considerato un elemento basilare capace di garantire all'uomo la sicurezza della tradizione e della fede contro l'irrazionalità contenuta nell'idea di απειρον.

Nella cultura greca la massima forma di espressione di questo rapporto finito – infinito si trova nel teatro, dove il *mythos* (μῦθος, parola, racconto) si fonde con l'azione, cioè con la rappresentazione diretta (δρᾶμα, dramma, deriva da δράω, agire), in cui il pubblico vede con i propri occhi i personaggi che compaiono come entità distinte che agiscono autonomamente sulla scena (σκηνή, in origine il tendone dei banchetti), provvisti ciascuno di una propria dimensione psicologica. La tragedia (τραγωδία) era uno spazio in cui la divinità e gli uomini comuni si trovavano insieme.

Due sono gli aspetti che caratterizzano maggiormente la concezione originaria di questo genere:

- L'uomo doveva accettare la decisione divina per punirlo della sua superba volontà di superamento dei propri limiti, impostigli dal destino, dagli dei o dalla patria stessa, proprio in quanto essere umano.
- Lo spettatore osservando ciò che accadeva sulla scena compie un percorso interiore. La tragedia serve a insegnare agli uomini a rimanere nei propri limiti.

Considerata in questa seconda maniera, la tragedia, come la definisce lo **Steiner** diventa

"una favola per aiutarci a sopportare"

in quanto l'accettazione della condizione umana precaria avveniva con una ricerca razionale che ogni singolo spettatore era in grado di compiere proprio durante l'esecuzione del dramma.

L'analisi della tragedia greca è associata alla *Poetica* di **Aristotele** che la definì elemento catartico nel quale il cittadino poteva scaricare le proprie pulsioni attraverso l'esperienza drammatica dell'eroe con il quale giungeva a identificarsi. Lo studioso contemporaneo **Ross** giunge a identificare nel tragico il dramma dell'uomo che nella θεωρία (contemplazione) del mito, inteso come paradigma esistenziale universale, si trova al cospetto delle passioni più angosciose, generate dal tormento causato dall'umano destino che soffre insanabili dissidi:

"Questo ampliamento della nostra esperienza, e la conoscenza e il rispetto di noi stessi che da ciò otteniamo, non costituiscono la vera ragione del valore attribuito alla tragedia?"

La differenza è allora la difformità tra il divino e l'umano. Lo studioso moderno **Korner** riguardo al concetto di tragico inteso come contrasto tra il limite umano e l'infinita divinità perturbatrice afferma che

"tragico per eccellenza è solo un tale avvenimento che sta in diretto contrasto con ciò che dovrebbe accadere in un mondo ordinato conforme ai principi etici da noi riconosciuti",

si tratta allora di un dualismo cosmico - individuale che coglie l'eroe della tragedia.

Giungiamo così alla definizione, fornitaci da **P. Friedlander**, di tragico come

"categoria metafisica, che ha il suo fondamento nella lotta fra il caos e il cosmo, il cui ritmo passa attraverso l'accadere del mondo"

La vicenda tragica è, però

"un'esperienza che sta al di là di una colpa o di un'innocenza ben precisate nei loro limiti"

Λ'ὕβρις guida l'eroe alla ricerca dell'oltre-umano crea in tal modo la categoria metafisica del contrasto, all'interno del quale

"l'azione stessa è questa inversione del saputo (des Gewussten) nel suo contrario, l'essere; è il capovolgersi del diritto del carattere e del sapere nel diritto dell'opposto, con cui quello è collegato nell'essenza della sostanza".

Ma l'interpretazione della tragedia greca più interessante ci è fornita dal filosofo tedesco **Friedrich Nietzsche** ne *La nascita della tragedia* del 1872. In essa si fa riferimento alla tragedia come a una costante influenza degli spiriti apollineo e dionisiaco.

- L'*apollineo* si manifestava nelle arti plastiche e figurative, in quanto caratterizzato dalla dimensione del sogno e dalla serena compostezza del *περαός*, il limite tanto caro alla civiltà greca; esso derivava la propria denominazione da Apollo, il dio delfico per eccellenza. La sua dottrina si riassume con le due epigrafi poste all'ingresso del suo santuario: il *μηδεν ἄγαν* (*nulla di troppo!*), lo *γνῶθι σαυτον* (*conosci te stesso!*), non erano altro che esemplificazioni di un divino capace di sublimarsi col pathos della ragione, e quindi capace di fissare dei limiti a se stesso e alle proprie pulsioni irrazionali.
- Il *dionisiaco*, invece, sicuramente più apprezzato dallo stesso Nietzsche, si manifestava nella musica e rappresentava la dimensione dell'ebbrezza e dell'infinita incomprendibilità alle capacità conoscitive dell'umano, in quanto all'interno di essa si celavano tanto le oscure forze divine quanto le pulsioni sotterranee dell'inconscio. Era l'irrazionalità allo stato puro.

Nella propria opera, Nietzsche si preoccupa inoltre di delineare un percorso ideale dell'evoluzione della tragedia greca attraverso i suoi autori più significativi e apprezzati dal pubblico loro contemporaneo (gli unici, peraltro, dei quali ci siano giunte opere complete): egli giunge così a parlare di "nascita della tragedia" e, di conseguenza, di "morte della tragedia", che vide il suo ultimo autore e, al contempo, il suo uccisore, in Euripide.

Eschilo fu il primo autore di tragedie realmente apprezzato dal grande pubblico ateniese tanto che il suo stile era diventato sinonimo di perfezione; la tradizione gli attribuisce l'introduzione del cosiddetto *δευτεραγωνιστης* (il secondo attore), a completare quella del *προταγωνιστης*, effettuata dal semi-legendario ideatore della tragedia stessa, Tespi. Fu senza ombra di dubbio una grande opera di rinnovamento, visto che fino ad allora gli unici a prender posto sulla scena erano stati il protagonista e il coro.

Ora è assolutamente necessario soffermarsi sul ruolo del coro, elemento caratterizzante della drammaturgia classica, di cui oggi sono rimaste solo poche tracce. C'è da dire che in origine la scena era occupata unicamente dal coro, mentre col progredire del genere i coreuti sono rimasti sempre più esclusi. Il ruolo del coro era di interloquire direttamente col pubblico in una sorta di colloquio anacronistico, dice Nietzsche che

"in quanto esce da una collettività dionisiaca (il Coro) e si fa logos diventando forma, appare nella luce apollinea, pur rimanendo creazione di Dioniso".

Si può dire che il coro sia proprio la coscienza dell'uomo che parla in diretta.

Eschilo apparteneva alla cosiddetta generazione dei maratonomachi, in quanto visse nel periodo delle guerre persiane e compì il proprio dovere civico sulla piana di Maratona, nel 490 a.C.; questo dato della sua biografia, insieme a quello che volle la sua nascita ad Eleusi, uno dei centri ellenici più a stretto contatto col divino e col misterico, risulta fondamentale per delineare le basi del suo teatro. Quest'ultimo fu infatti

caratterizzato da una forte presenza della problematica religiosa, nella quale il limite all'interno del quale l'uomo deve agire e rimanere è quello dell'ordine cosmico creato e garantito dalla divinità olimpica; saggezza è, per l'essere umano, uniformarsi in modo consapevole al proprio destino, tanto è vero che nel concetto di Τυχη tale poeta vede il punto d'incontro, o addirittura di collaborazione, fra il volere dell'uomo e la legge che un dio, a un dato momento, gli impone. Da cosa nasce pertanto il tragico in Eschilo? Esso ha origine nella violazione stessa del limite, che l'uomo attua compiendo un peccato mortale, del quale viene punito nella maniera più atroce: il vano tentativo dell'uomo da affermare la propria libertà, al di fuori del limite costitutivo dell'umano stesso, è caratterizzato come υβρις, la tracotanza di colui che coscientemente tenta di superare i propri limiti, ben sapendo che in ciò staranno le basi stesse della sua sconfitta.

A proposito di **Euripide** nato in un'Atene ormai dominata dalle nuove istanze sofistiche e dal peso della sconfitta subita ad opera di Sparta nella Grande Guerra, Nietzsche parla di "morte della tragedia". In effetti, dopo di lui, si esaurì completamente la vena del tragico che aveva caratterizzato l'epoca più fiorente di Atene e che all'istituto della πόλις si era così indissolubilmente connessa: l'aprirsi degli orizzonti culturali verso la Macedonia, anticipato dalla consapevole scelta dello stesso Euripide di accettare l'invito del sovrano macedonico Archelao, era la spia dell'avvento di quei "tempi nuovi", che avrebbero dato origine alla civiltà ellenistica e che avrebbero visto nell'οικουμενη (in netta contrapposizione alla complessa situazione politico-religiosa della città-stato) il nuovo vero teatro della cultura.

Gli estremi della poetica euripidea si caratterizzano come il trionfo dell'antropocentrismo e l'attento razionalismo. A proposito del primo aspetto, è possibile verificare in questo tragediografo una forte influenza delle istanze sofistiche del suo tempo, che identificavano l'uomo quale "misura di tutte le cose" e che si ponevano perciò in netta contrapposizione con l'idea del tragico quale si presentava alle proprie origini: il ritorno dell'uomo all'interno dei propri limiti, posti e voluti da un cosmo geocentrico e infinitamente superiore; così, mentre in Eschilo e in Sofocle l'uomo diventa soggetto razionale solamente nel riconoscimento e nell'accettazione dei propri limiti, in quanto oggetto dell'incontrovertibile volontà divina, in Euripide l'uomo è soggetto dell'intera opera, che soffre e non accetta la propria mancanza di libertà, in quanto ha ormai perso di vista il limite proprio della religiosità tradizionale. Per quanto riguarda il secondo aspetto, invece, si può affermare che in esso risieda l'elemento che mina in maniera più decisiva le basi del tragico, classicamente inteso; diversi sono gli aspetti del razionalismo euripideo: innanzitutto, lo studio e la conseguente valorizzazione dell'emotività, riguardo alla quale il Paduano afferma che:

"il suo (di Euripide) riconoscimento dei nuclei generativi dell'azione umana ha spesso carattere inventivo e fondante".

Ma in cosa consiste, più nello specifico, la scomparsa del dionisiaco e l'assoluto prevalere dell'apollineo di cui ci parla Nietzsche? È lo stesso filosofo tedesco a fornirci una risposta, per quanto essa risulti parzialmente incompleta; quando egli afferma che

"la tragedia greca però in modo diverso da tutti gli antichi generi d'arte affina: morì suicida, in seguito a un insolubile conflitto, dunque tragicamente"

intende sottolineare in ciò la colpa avuta dallo stesso Euripide, reo di aver portato sulla scena lo spettatore stesso, inteso quale "greculo" dai tratti realisticamente quotidiani e privo della valenza paradigmatica degli antichi eroi; continua Nietzsche:

"se adesso in genere si può ancora parlare di "serenità greca", si tratta della serenità dello schiavo, che non sa assumere nessuna dura responsabilità, non sa aspirare a nulla di grande, non sa stimare nulla di passato o di futuro più altamente del presente".

L'uomo, pertanto, si concentrava ormai definitivamente nei suoi limiti, e quindi nell'apollineo, che però veniva a perdere il suo valore tradizionalmente positivo in quanto il contrasto e il dissidio, da sempre fonte

e origine del tragico, si andava progressivamente spostando all'interno di esso, in mancanza di quella tensione tracotante verso l'infinito che, in quanto colpa cui doveva corrispondere un'incontrovertibile punizione divina, costituiva la matrice prima della tragedia attica.

Ma veniamo al secondo aspetto, trascurato dal filosofo tedesco: Euripide sposta il problema della negazione della libertà umana dal piano prettamente divino a quello umano, in quanto la inserisce all'interno delle istituzioni democratiche stesse; pertanto, in ultima analisi, nel dramma euripideo, l'uomo saldamente inserito all'interno del limite non è più felice, in quanto, nelle parole del Di Benedetto, prevale ormai

"quel senso realistico della necessità dei condizionamenti oggettivi e quella sfiducia nella mediazione del logos che sono componenti essenziali del razionalismo della cultura greca del secolo V a.C.".

Analizziamo ora le *Baccanti* per avere un'idea della concezione tragica di Euripide.

Le interpretazioni che sono state date a questa opera sono contrastanti in quanto pare di rilevare in esse un ritorno al dionisiaco, ossia all'inconciliabilità fra le pulsioni irrazionali dell'estasi dionisiaca e la razionalità all'interno della quale avrebbe dovuto barricarsi l'eroe (in questo caso, Penteo) per sfuggire al proprio destino di morte. Eppure a essere sconfitto è proprio il sacrificio dello stesso Penteo di opporsi all'immoralità passionale introdotta dal culto dionisiaco.

Una caratteristica tipica della tragedia greca è che il protagonista viene colpito da grandi disgrazie, ma non perde la propria dignità. Anche personaggi disprezzati da tutti, come Edipo, non vengono mai ridicolizzati. Dioniso invece fa vestire Penteo da donna, e non si fa scrupoli a prenderlo in giro, mettendogli persino a posto i riccioli. In questo modo, per la prima volta un eroe tragico perde la propria dignità e si trasforma in una figura grottesca e quasi comica. Una figura assolutamente sconosciuta alla tragedia classica, che sembra così rinnovarsi verso forme nuove di teatro.

Un altro importante tema dell'opera è quello della follia, vista sia (in negativo) come delirio pazzo e sanguinario, sia (in positivo) come mezzo per uscire dagli schemi e raggiungere una maggiore consapevolezza di sé.

L'episodio dello *σπαραγμός* (smembramento) è la conclusione della vita di Penteo così come della sua superbia nei confronti del dio Dioniso. La madre Agave invasata come le altre baccanti si accanisce contro di lui in un impeto di ira tragica. L'ironia tragica del discorso di dell'erede al trono accentua il patos della vicenda. La presa di coscienza di Agave nel finale è un monito per tutti gli uomini: sfidare una divinità è sempre una sciagura per sé stessi e per i propri cari.

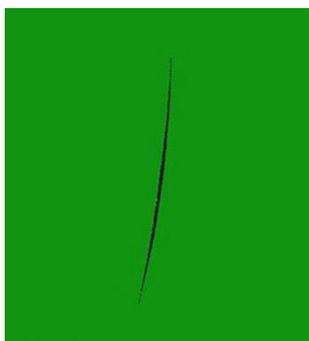
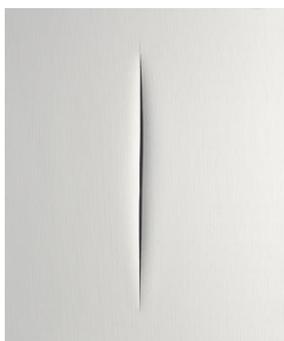
In quest'ottica si spiega tutta la vicenda. La pazzia negativa di Penteo nei confronti della divinità si risolve con una follia positiva delle baccanti.

Lucio Fontana: quando l'arte supera sé stessa

Nel nostro percorso sul limite non si può non citare l'opera di un grande artista come **Lucio Fontana** (1899 – 1968).

Nato in America, e tornato a Milano solo negli anni trenta, è l'unico artista italiano del '900 ad aver conseguito notorietà internazionale in grado di rivaleggiare sul mercato dell'arte internazionale.

Fontana è stato pittore, scultore e autore di installazioni. Nella prima metà del novecento gli artisti non hanno fatto scelte su una tecnica o l'altra, ma si cercano opere che siano sia pittura sia scultura, dando luogo a installazioni che sono opere pensate per un luogo particolare, caratterizzate da interventi che vedono l'artista impegnato su più fronti. Nasce l'idea di *arte totale*.



Fontana è oggi l'artista italiano del novecento più conosciuto e apprezzato.

È considerato “il pittore dei tagli” grazie a una serie di tele monocrome sulle quali interviene effettuando dei tagli verticali e diagonali che lacerano in maniera netta la tela. Si tratta del risultato di una intuizione nata da una considerazione che Fontana aveva fatto relativamente alla funzione che nei secoli ha avuto la pittura: da sempre il pittore aveva avuto come fine quello di riprodurre in modo realistico, o in modo più libero e soggettivo, la realtà. Quindi l'osservatore dei dipinti era sempre stato messo nella condizione di osservare la realtà non in modo diretto, ma attraverso la finzione (la pittura inganna la percezione della realtà). Quello che vediamo in un quadro anche se la percezione ci dà un effetto reale, non lo è.

Il gesto di tagliare la tela, recuperando la gestualità dell'informale, ha lo scopo di farci aprire gli occhi sulla finzione della pittura, cosicché attraverso la tela tagliata possiamo capire la realtà vera e non quella costruita dall'artista. Il gesto con cui Fontana taglia le sue tele, che può sembrare dissacratorio nei confronti dell'arte, vuole essere un richiamo rivolto all'osservatore, a considerare nel modo giusto, quanto noi vediamo in un dipinto. Allo stesso modo Fontana non interpreta più un determinato soggetto, non è più l'arte in sé a essere il soggetto, ma l'espressione artistica assurge a una funzione di guida o, per meglio dire, di monito verso le finzioni che la realtà ci presenta. L'osservatore non è più un ente passivo che subisce l'azione dell'opera, ma diviene egli stesso parte del processo artistico.

Non siamo di fronte a una scienza esatta, ma le peculiarità e le distinzioni tra un oggetto e un altro vengo enfatizzate, i confini della scienza vengono superati dall'immaginazione: ecco perché in un semplice taglio si può vedere un pezzo di stoffa da buttare o lo squarcio di un'esistenza che si osserva dal di fuori sulla spinta di uno slancio vitale esasperato.

Bibliografia:

Dodero-Badoncini-Manfredi, *Lineamenti di matematica*, Ghisetti e Corvi Editori, 2003

Giorgio T.Bagni, *Limiti e Serie nella storia della matematica*, Dipartimento di Matematica Università di Roma "La Sapienza".

Morris Kline, *Storia del pensiero matematico (VOL.I)*, ED.Einaudi, 1972

Immanuel Kant , *Prolegomeni ad ogni futura metafisica* (a cura di P. Carabellese), Laterza, Roma - Bari 1996

John Locke, *Saggio sull'intelletto umano* (a cura di M. e N. Abbagnano), UTET, Torino 1971

Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia* ,ED.Adelphi, 2000

Friedrich Nietzsche, *Verità e menzogna*, a cura di F. Masini, Newton Compton, Roma 1981

N. Abbagnano e G.Fornero, *Itinerari di filosofia*, Paravia, Varese 2003

G. Bàrberi Squarotti e R. Mercuri, *Storia e antologia della letteratura*, Atlas, Bergamo G. 2007

G. Leopardi, *L'infinito*, da *Canti*, a cura di F. Bandini, Garzanti, Milano 1996

G. Leopardi, *A Silvia*, da *Canti*, a cura di F. Bandini, Garzanti, Milano 1996

G. Leopardi, *La Ginestra*, da *Canti*, a cura di F. Bandini, Garzanti, Milano 1996

G. Leopardi, *Operette morali*, a cura di C. Galimberti, Guida, Napoli 1998

Dante Alighieri, *La Divina Commedia (Inferno)*, a cura di Tommaso Di Salvo, Zanichelli, Bologna 1993

J. M. Lotman, *Il viaggio di Ulisse nella "divina commedia" di Dante*, in *Testo e contesto- Semiotica dell'arte e della cultura*, Laterza, Bari 1980

G. Getto, *Aspetti della poesia di Dante*, Sansoni, Firenze 1966 p. 41 e sgg.

M. Fubini, in *Ulisse*, in *Enciclopedia Dantesca*

Elio Gioanola, *La poesia del decadentismo, Pascoli e d'Annunzio*, Sei, Torino 1972

G.Pascoli, *Alexandros, Poemi conviviali*, da *Poesie*, a cura di A.Vacinelli, Mondadori, Milano 1958

Euripide, *Le Baccanti*, a cura di Massimo Cazzulo, Signorelli editore, Milano 1994

Joseph Konrad, *Un avamposto del progresso, Cuore di tenebra, Diario del Congo*, trad. M. A. Saracino, Frassinelli, Città di Castello (Pg) 1996

Joseph Konrad, *The Shadow Line (La Linea D'Ombra)*, trad. di Maria Jesi, Einaudi, Torino 1960

Giorgio Caproni, *Poesie*, Einaudi

Sitografia:

http://www.math.unifi.it/archimede/archimede/mostra_calcolo/prima.html

http://www-groups.dcs.st-and.ac.uk/~history/HistTopics/The_rise_of_calculus.html

<http://www.maths.tcd.ie/pub/HistMath/People/Newton/Principia/Bk2Lem2/>

<http://lgxserver.uniba.it/lei/rassegna/010310c.htm>

<http://www.copernico.bo.it/iperold/aree/Metodo%20di%20esaustione.html>

<http://www.wikipedia.it>

http://www.homolaicus.com/storia/antica/grecia/ulisse/dante_ulisse.htm

http://www.greendayfactory.it/linea_ombra_web.htm

<http://www.emsf.rai.it/grillo/trasmissioni.asp?d=894>

http://www.magnanelli.it/Estratti/ESP_SenecaSulleComete.htm

<http://www2.polito.it/didattica/polymath/htmlS/Studenti/Ricerche/Passarino/Cap1.html>

Filmografia:

2001 odissea nello spazio, regia di Stanley Kubrick, Metro - Goldwyn – Mayer, 1968

The Border, regia di Tony Richardson, Universal Pictures, 1982

Apocalypse Now, regia di Francis Ford Coppola, 1979

Discografia:

Another brick in the wall, album "The Wall", Pink Floyd, 1979

Cuore di tenebra, album "La Malavita", Baustelle, 2005

Also sprach Zarathustra, Richard Strauss, 1897

The Blue Danube (An der schonen blauen Donau), Johann Strauss, 1870

The End, the Doors, 1967

Die Walküre, Richard Wagner, 1870

Jovanotti, *La linea d'ombra*, album Lorenzo 1997- l'albero, Jovanotti, 1997