

Tesina sullo spazio e tempo

Sommario:

ITALIANO: L'Infinito" di Leopardi

LATINO: Seneca e il "De brevitae vitae"

FILOSOFIA: Lo spazio e il tempo in Kant

SCIENZE: Fossili e la stratigrafia

ARTE: La rottura del concetto di spazio e tempo nella pittura

ENGLISH: Space and time in Joyce's "Dubliners" and "Ulysses"

Italiano

"L'Infinito" di Giacomo Leopardi

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
e questa siepe, che da tante 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 queste
immensità s'annega il pensier mio:
e il naufragar m'è dolce in questo mare.

Commento

Composto nel 1819, L'infinito è il primo degli idilli, nonché una delle liriche più note del Leopardi. Le riflessioni del poeta sul rapporto fra il pensiero umano e l'infinità dell'universo sia nello spazio che nel tempo si traducono non in filosofia in versi ma in autentica poesia. Inoltre, in questo componimento prende forma la poetica del vago e dell'indefinito.

Questa breve poesia può essere divisa in questo modo:

vv. 1-3: Indicazione, ma non descrizione, di uno spazio concreto (l'area delimitata dalla siepe) e di un'abitudine personale (consuetudine di salire sul colle e stato d'animo).

vv. 4-8: Astrazione e visione mentale dello spazio. Non è un'azione definita, ma una durata evidenziata dai gerundi "sedendo e mirando".

vv. 8-13: Il minimo evento dello "stormir tra queste piante" segna il passaggio dall'immaginazione spaziale a quella temporale. Il poeta instaura una contrapposizione tra concreto e presente, e spazio e tempo immaginati dal pensiero.

vv. 13-15: Il pensiero si smarrisce generando piacere.

In questi quindici densissimi versi Leopardi concentra una profonda esperienza interiore, trasportandoci in un viaggio tra ciò che è delimitato, "finito", umanamente sperimentabile, e ciò che va oltre le possibilità dei nostri sensi ed è raggiungibile solo nell'immaginazione. Noi uomini, infatti, siamo una piccolissima cosa rispetto all'Universo, la nostra vita occupa una frazione infinitesimale del suo tempo, e solo con un grande sforzo di immaginazione possiamo figurarci uno spazio e un tempo senza fine. Nello Zibaldone troviamo questa riflessione del 12 agosto 1823 sulla dignità dell'uomo:

Quando egli, considerando la pluralità de' mondi, si sente essere infinitesima parte di un globo ch'è minima parte d'uno degli infiniti sistemi che compongono il mondo, e in questa considerazione stupisce della sua piccolezza, e profondamente sentendola e intentamente riguardandola, si confonde quasi col nulla, e perde quasi se stesso nel pensiero dell'immensità delle cose, e si trova come smarrito nella vastità incomprendibile dell'esistenza; allora con questo atto e con questo pensiero egli dà la maggior prova possibile della sua nobiltà, della forza e della immensa capacità della sua mente, la quale, rinchiusa in sì piccolo e mènomo essere, è potuta pervenire a conoscere e intendere cose tanto superiori alla natura di lui, e può abbracciare e contener col pensiero questa immensità medesima della esistenza e delle cose.

Nell'Infinito, il poeta dice (o immagina) di trovarsi in un luogo preciso, che ama e frequenta abitualmente: un colle solitario, tradizionalmente identificato nel monte Tabor, che domina sulle campagne sopra Recanati. Solo, in cima al colle, in uno spazio circoscritto e delimitato da una siepe, il poeta siede e guarda, ma non riesce a vedere: proprio questo fa scattare il meccanismo immaginativo. Si tratta di un'esperienza paradossale: non è la possibilità di vedere dall'alto ampi spazi, ma l'ostacolo alla vista, l'esperienza dei limiti umani, a suggerire l'idea dell'infinito. Annota infatti Leopardi nello Zibaldone (28 luglio 1820): L'anima immagina quello che non vede, che quell'albero, quella siepe, quella torre gli nasconde, e va errando in uno spazio immaginario, e si figura cose che non potrebbe, se la sua vista si estendesse da per tutto, perché il reale escluderebbe l'immaginario.

Agli spazi senza fine si associano immediatamente sovrumani silenzi e profondissima quiete, che producono un sentimento di paura, di sgomento. Leopardi ama il silenzio e la quiete di quel luogo, che gli permettono di meditare e fantasticare. Ma, proiettati in uno spazio sterminato, il silenzio e la quiete diventano quasi insopportabili, poiché si oppongono implicitamente all'idea di vita, che è fatta di suoni, di rumori, di movimento.

Poi, qualcosa strappa il poeta alle sue immaginazioni: una realtà concreta ma effimera come il vento interrompe i suoi pensieri, ma contemporaneamente li rilancia in direzione di un approfondimento del problema. Il poeta viene riportato al qui e ora, ma la voce del vento tra le piante suggerisce immediatamente un confronto con quello infinito silenzio, e la mente si tuffa negli abissi del tempo, quasi cercando di misurare le inconcepibili dimensioni dell'eterno attraverso il confronto tra l'interminabile fila delle stagioni passate (morte) e quella presente (viva), di cui si sente il suono.

L'immaginazione permette di collocare l'io che vive qui e ora nell'infinità del tempo e dello spazio. Ne deriva una sensazione di annegare, di naufragare nel mare dell'immensità. Ma allo sgomento ora si sostituisce, o si aggiunge, paradossalmente, un sentimento di dolcezza, che non viene spiegato, ma comunicato, attraverso le parole vaghe e indeterminate del testo e i loro suoni.

Tra reale e immaginario, spazio e tempo, finito e infinito ci sono relazioni complesse, che risultano particolarmente evidenti sul piano lessicale. Notiamo come la poesia si apra e si chiude con parole di apprezzamento, di piacere (sempre caro - m'è dolce) e con riferimenti a luoghi, concreti (il colle, la siepe) oppure astratti o metaforici (l'immensità, il mare), accompagnati da aggettivi dimostrativi (questo, questa) che sottolineano la vicinanza fisica o psicologica.

In tutta la lirica è evidente il contrasto tra i termini concreti e molto comuni del finito e i termini più astratti dell'infinito, accompagnati da aggettivi che ne intensificano il significato. Ma sono ancora più significativi i collegamenti e gli intrecci tra questi due campi: dati concreti, come gli ampi spazi nascosti dalla siepe o la quiete e il silenzio del colle, si collegano a interminati spazi, sovrumani silenzi, profondissima quiete dell'infinito immaginato, mentre il suono del vento si oppone a quello infinito silenzio, e al sentimento del presente e della vita che quel suono suscita si contrappongono il sentimento dell'eterno e della lunghezza incommensurabile del tempo trascorso, delle morte stagioni.

Dal punto di vista formale, la poesia ha un'architettura speculare: è divisa in due parti uguali, di sette versi e mezzo, che corrispondono alle due esperienze dell'infinito spaziale e dell'infinito temporale; ai due estremi troviamo gli unici versi sintatticamente conclusi; le due serie di termini riguardanti lo spazio e il tempo sono disposte e graduate in modo opposto.

Ma altri segni indicano la continuità di un percorso, come la frequenza di congiunzioni coordinanti, o la sinalefe al centro del verso 8 (...spaura. E come il vento...), che contrasta la separazione segnata dal punto. Osserviamo inoltre la frequenza degli enjambements:: è come se la sintassi premesse continuamente contro i confini della metrica, spingesse ad andare oltre, come fa il pensiero alla ricerca dell'infinito.

Poetica di Leopardi

I più recenti studi su Leopardi attribuiscono un'importanza fondamentale al suo pensiero e considerano la riflessione filosofica di Leopardi non come un elemento esteriore e aggiuntivo, ma come l'elemento generatore della sua poeticità.

La poetica di Leopardi si fonda su un sistema di idee continuamente meditato che si sviluppa con coerenza e con una grande capacità di penetrazione conoscitiva e riscontrabili nello Zibaldone. Al centro del pensiero si pone subito un motivo pessimistico: l'infelicità dell'uomo. Rifacendosi ad un modello settecentesco, Leopardi identifica la felicità con il piacere sensibile e materiale. L'uomo, però, non desidera un piacere, ma il piacere, infinito per durata ed estensione, e come tale irraggiungibile: perciò, non potendosi soddisfare, sarà sempre infelice.

Nella prima fase della sua vita, Leopardi, vede la natura come una madre benigna e attenta che ha offerto agli uomini le illusioni con le quali essi possono velare gli occhi di fronte alla realtà malvagia. Gli antichi e i bambini, più vicini alla natura erano più capaci di immaginare e perciò più felici, più grandi e più eroici di noi. Il progresso e la ragione hanno allontanato l'uomo da quella condizione privilegiata e lo hanno reso infelice. Questa prima parte del pensiero è detta pessimismo storico: la condizione negativa del presente è frutto di una decadenza e di un allontanamento dalla felicità. In questo periodo Leopardi assume un atteggiamento titanico: il poeta, unico depositario dell'antica virtù, sfida da solo il fato maligno.

Con il passare del tempo il pensiero del poeta cambia e dopo un periodo in cui Leopardi, attraverso una concezione dualistica, contrappone una natura benigna ad un fato maligno rovescia la sua concezione della natura che, più che al bene dei singoli, pensa alla conservazione della specie. Il male non è perciò un semplice accidente, ma rientra nel piano della natura, la quale ha messo nell'uomo il desiderio di una felicità infinita senza dargli i mezzi per raggiungerla. Da una madre benigna e attenta si passa ad un meccanismo cieco ed indifferente alla sorte delle sue creature. La

colpa dell'infelicità non è più l'uomo stesso, ma la natura. Cambia anche la concezione della felicità, che non è più assenza di piacere, ma un male dovuto a fenomeni esterni, ai quali nessuno può sfuggire. Tutti gli uomini, di ogni epoca, di ogni età, sotto ogni forma di governo sono necessariamente infelici. Il pensiero di Leopardi in questa seconda fase della sua vita è detto pessimismo cosmico: l'infelicità non è più legata ad una condizione relativa, ma alla condizione assoluta di uomo. Abbandona per questo la poesia civile e il titanismo, considerando vane la protesta e la lotta. Leopardi vive un periodo di contemplazione lucida, distaccata ed ironica della realtà. Il suo idolo non è più l'eroe antico, ma il saggio stoico.

Teoria del vago e dell'indefinito

La "teoria del piacere" sopra esposta da una parte costituisce il nucleo della filosofia pessimistica e dall'altro il punto d'arrivo della poetica. Se nella realtà il piacere infinito è irraggiungibile, l'uomo può figurarsi infiniti piaceri attraverso l'immaginazione. L'immaginazione è la compensazione di una realtà di infelicità e di noia.

Lo stimolo all'immaginazione a costruire una realtà parallela dove l'uomo ha un illusorio appagamento al suo piacere infinito arriva soprattutto da ciò che è vago indefinito, ignoto. Le due teorie che illustrano questa ricerca sono la teoria della visione e del suono. Nella prima si esprime come piacevole la vista quando è impedita da un ostacolo perché "l'anima si finge ciò che non vede" e dal limite nascono idee vaghe ed indefinite. Nella teoria del suono Leopardi elenca una serie di suoni suggestivi perché vaghi.

Anche nella poetica le immagini sono tanto più belle quanto più riescono a suscitare sensazioni vaghe. Alcune immagini sono belle perché evocano sensazioni che ci hanno affascinati da fanciulli. La poesia non è che il recupero di immagini della fanciullezza effettuato dalla memoria. Gli antichi erano maestri della poesia vaga, perché più vicini alla natura potevano immaginare più facilmente. Ai tempi moderni la possibilità di una poesia d'immaginazione è ormai preclusa e non resta che una poesia sentimentale, nutrita di idee e filosofica. Leopardi, pur consci di appartenere a questo periodo non abbandona la poesia d'immaginazione.

Latino: Seneca

Il tempo come concetto fondamentale del "De Brevitate vitae"

Vita

Lucio Anneo Seneca nasce a Cordova in Spagna alla fine del I secolo d. C. In questo periodo la cultura romana comincia ad aprirsi al contributo di intellettuali provenienti dalle provincie che dimostrano profonda latinizzazione di quelle regioni. Seneca nasce da una ricca famiglia equestre attaccata alle tradizioni repubblicane. Il padre denominato "il retore" per distinguerlo dal figlio Lucio "il filosofo" lo manda a Roma per completare una formazione di prim'ordine. I suoi maestri furono lo stoico Attalo, il neopitagorico Soziona e Fabiano, rigido maestro di retorica che influenzò notevolmente la sua personalità.

Seneca si avviò alla carriera senatoria, ma i frequenti disturbi alle vie respiratorie lo tennero lontano dalla capitale costringendolo ad una permanenza da una zia in Egitto nel 26 d.C. Questi disturbi non gli permisero un'esistenza normale e lo fecero spesso cadere in profonde disperazioni e gli fecero anche meditare il suicidio, dal quale venne trattenuto solo grazie all'affetto del vecchio padre e dal dolore che gli avrebbe provocato.

Ritornato a Roma nel 31 d.C. riprende la vita forense, ma per una brillante arringa rischia di venir ucciso da Caligola dal quale è salvato solo da un'amante dell'imperatore. Viene però accusato di adulterio e esiliato in Corsica. Il vero motivo di questo esilio non fu lo scandalo con Giulia Livilla, ma l'opposizione senatoria nei confronti del principe. Da dopo Tiburrio i principi avevano spesso

tentato di assumere un potere assoluto relegando il senato. Seneca aveva come modello politico l'equilibrio di poteri tra principe e senato come c'era stato sotto Augusto. Verrà richiamato dall'esilio da Agrippina, moglie di Claudio, per provvedere all'educazione del figlio Nerone. Grazie a Seneca e Burro come educatori e consiglieri, Nerone trascorre un primo periodo di buon governo, che però termina nel 59 d.C. con il famoso matricidio.

Educando Nerone Seneca tenta di realizzare l'utopia platonica di uno stato retto dai filosofi o almeno di un principato filosoficamente orientato dalla presenza di un sapiente come gran consigliere. Inizialmente Seneca è favorevole all'idea del pinceps come "primus inter pares", come si può dedurre dal primo discorso di Nerone dove viene promessa maggiore considerazione per il senato, una rivalutazione del ruolo di senatori e migliori rapporti nei confronti delle province. Forse affascinato dal suo ruolo però, più tardi approverà la figura di un monarca investiti di un potere assoluto.

Nerone si trasforma in imperatore pazzo e sanguinario che manda a morte Burro e costringe Seneca a ritirarsi dalla vita pubblica. Di questo periodo sono infatti la maggior parte degli scritti di carattere filosofico. Anche Seneca nel 65 d.C. viene accusato di aver partecipato alla congiura dei Pisone ed è costretto a suicidarsi.

Pensiero

La filosofia di Seneca unisce elementi pitagorici e cinici, provenienti dalla sua prima educazione, dando grande importanza all'esame di coscienza quotidiano e alle scienze naturali.

Anche nelle tragedie vengono rappresentati caratteri estremamente negativi, forse a significare proprio che "senza retta ratio e filosofia non esiste via di scampo".

Per inquadrare il pensiero di Seneca bisogna ricordare che essendo figlio di un importante retore ed era destinato ad una carriera politica di prim'ordine. Furono però i casi della vita (malattia, esilio, ruolo di educatore e di consigliere) che accentuarono nella sua filosofia il carattere etico del quale trattò tutti i temi fondamentali: passioni, rapporto tra uomo e tempo, libertà, incoerenza della schiavitù, felicità, ruolo del sovrano. Dal canto suo Seneca aggiunse uno spiccato interesse per la natura ed i suoi fenomeni. Molte furono le filosofie che ispirarono il pensiero di Seneca nella sua vita, le principali furono quella stoica, epicureista e platonica.

Seguendo la filosofia STOICA Seneca:

- sostiene che ci si possa gradatamente avvicinare alla perfezione del saggio controllando e superando la propria ira
- è convinto che al raggiungimento della felicità non nuocciano le buone condizioni
- ha una visione del saggio libero da ogni condizionamento esterno ed è capace di considerare le difficoltà della vita come puri esercizi alla virtù
- nega la proprietà privata e considera assurda la divisione tra liberi e schiavi utilizzando questi punti: la fortuna è in grado di invertire in ogni momento i ruoli, tutti gli uomini appartengono comunemente allo stesso universo e si può essere liberi giuridicamente, ma schiavi delle proprie passioni.

In comune con l'EPICUREISMO notiamo invece:

- l'invito a non temere la morte
- il tentativo di interiorizzare i problemi esistenziali cercando in se stessi la soluzione
- la concezione del tempo e l'invito a vivere ogni giorno come se fosse l'ultimo

Seneca è però anche influenzato dal PLATONISMO:

- l'elogio della conoscenza pura
- la filosofia come iniziazione che porta l'uomo dalle tenebre dell'ignoranza alla luce della conoscenza distinguendolo dall'animale

- la filosofia come mezzo per raggiungere un distacco dalla quotidianità
- il progetto di un principato filosoficamente orientato

"De brevitae vitae"

Temi principali

Il De brevitae vitae è uno dei 10 trattati in forma dialogica nei quali Seneca espone le sue teorie filosofiche ed in questo caso il rapporto tra uomo e tempo.

E' dedicato a Paolino, del quale abbiamo poche informazioni; forse si tratta di Pompeo Paolino, prefetto dell'Annona e padre di Paolina, moglie di Seneca.

Il dialogo inizia con un paradosso: la vita non è breve, ma siamo noi con le nostre preoccupazioni a renderla tale. Il tempo è l'unico vero possesso dell'uomo, ma non ce ne rendiamo conto e lo sciupiamo in mille occupazioni e passioni. L'errore che compie l'uomo è di non vivere per sé, ma per le ambizioni, gli avversari e il patrimonio, tutte cose che non gli appartengono, cadendo così nel secondo paradosso: quello di una persona avara di tutto ciò che non gli appartiene e invece prodiga del suo vero e unico possesso.

Il problema del tempo era molto sentito dai ceti dominanti di quel tempo e da Seneca, che alternava momenti di intensa attività e di isolamento.

Il tempo è l'unico nostro possesso, ma dato che non ne possiamo conoscere la durata è assurdo ipotizzare il futuro, mentre è molto più utile un saggio ed intenso uso del presente. In una stupenda metafora Seneca avvicina lo scorrere del tempo ad un fiume in piena che se non siamo in grado di seguire intensamente ci travolge.

Seneca attua così una critica corrosiva a tutti gli altri valori che non ci appartengono e dipendono dal caso, ed esalta il saggio, che si preoccupa solo del presente vivendo ogni giorno come se fosse l'ultimo.

Il passato se ben vissuto può essere recuperato dalla memoria e con esso le esperienze di vita e le gesta dei grandi. Il futuro può essere inglobato nella previsione e il saggio ha la possibilità di amare il proprio destino ricongiungendo nel presente anche passato e futuro e raggiungendo così una dimensione divina.

Lo stile del De brevitae vitae è semplice, chiaro ed incisivo, con figure retoriche elementari, perché secondo Seneca un linguaggio troppo ricercato nasconde un animo meschino.

I dialoghi non sono né di modello platonico (dibattito serrato) né aristotelico (diverse opinioni esposte a turno), ma sono più simili alle diatribe dove i cinici o gli stoici parlavano ad una folla per convincerla delle proprie idee.

CRITICA di a A. Traina

Seneca recupera passato e futuro come dimensioni psichiche:

- il PASSATO, ben vissuto e libero dal rimorso, è recuperato dalla memoria e può estendersi anche oltre i confini della vita;
- il FUTURO, libero dall'ansia e dalla speranza che il saggio ha bandito dall'animo, è recuperato dalla previsione.

Il presente può così inglobare in se stesso anche passato e futuro.

La filosofia stoica si può riassumere in un principio: "Ama il tuo destino". E' questo il più difficile dei comandamenti, come si vede anche dal fatto che il saggio stoico è rimasto un'utopia, mentre il santo cristiano si è affermato nella realtà.

Filosofia: Kant

Spazio e tempo come forme a priori della sensibilità

Nella prima parte della Critica della ragion pura, detta Estetica trascendentale, Kant studia i principi a priori della sensibilità cioè lo spazio e il tempo. Questo problema è uno dei più rilevanti che incontra nel periodo pre-critico. In quel periodo Newton aveva supposto l'esistenza di uno spazio e di un tempo assoluti, mentre Leibniz aveva negato che spazio e tempo avessero una realtà in se stessi e aveva proposto di considerarli come semplici relazioni tra corpi. Kant affronta questo problema tentando di conciliare le due ipotesi e giunge alla soluzione che spazio e tempo non sono né una realtà oggettiva in se stessa, né semplici relazioni tra oggetti, ma piuttosto forme a priori della sensibilità umana. Esse condizionano ogni nostra esperienza sensibile in quanto le cose ci sono presentate sempre situate all'interno di uno spazio e di un tempo. Da un lato questi dunque operano solo in presenza dei dati dell'esperienza, ma dall'altro sono ricavati per astrazione dalla sensazione.

L'estetica trascendentale è in Kant "l'apprensione immediata dei dati sensibili e ordinati nelle relative forme a priori". Questa intuizione è la sintesi del contenuto extrasoggettivo che deriva dalle impressioni sensibili, e della forma, propria del soggetto che colloca i dati nello spazio e nel tempo. Nell'intuizione si costituisce dunque un mondo dell'esperienza organizzato nelle forme dello spazio e del tempo: noi sintetizziamo i dati che ci provengono dalla sensibilità e con le forme a priori che strutturano tali dati. Fondandosi sui dati delle intuizioni, le operazioni conoscitive sono formulate attraverso giudizi sintetico a priori.

Il problema viene affrontato partendo dall'analisi della nostra capacità di conoscere con i sensi: la sensibilità, che ha come caratteristiche fondamentali la passività e la recettività. Noi conosciamo perché siamo modificati dagli oggetti che agiscono sulla nostra capacità di rappresentazione producendo una sensazione. Attraverso questa sensazione però non conosciamo direttamente gli oggetti come sono in se stessi, ma solo come ci appaiono dalle modificazioni che provocano su noi stessi cioè attraverso il fenomeno.

Nella conoscenza sensibile che Kant chiama intuizione empirica vengono distinti due elementi: la materia, cioè il contenuto della modificazione sensibile che sta alla base della nostra conoscenza, e la forma, che ordina il contenuto secondo determinati rapporti. La materia è fornita a posteriori dall'esperienza, mentre la forma viene a priori dalla sensibilità. Perciò le forme a priori dalla sensibilità non derivano dall'esperienza e per questo Kant le chiama intuizioni pure.

Spazio

Lo spazio non è né una realtà oggettiva in se stessa, né semplici relazioni fra oggetti. Lo spazio è la forma a priori del senso esterno. Ciò significa che noi disponiamo nello spazio, secondo rapporti e relazioni nostri, le cose che sono esterne a noi. Lo spazio come forma a priori perciò non può essere ricavato dall'esperienza: infatti, osservando due oggetti e la loro distanza, si presuppone già la loro collocazione in un ordinamento spaziale. Kant perciò lo definisce come "la forma di tutti i fenomeni dei sensi esterni, cioè la condizione soggettiva della sensibilità, sotto la quale soltanto ci è possibile l'intuizione esterna".

Esposizione metafisica

(Kant, Critica della ragion pura, 77-88)

Nell'esposizione metafisica, Kant si chiede che cosa sia lo spazio e cerca di dimostrare che è una rappresentazione a priori e una rappresentazione intuitiva pura

Noi ci rappresentiamo gli oggetti come fuori di noi, tutti ordinati in uno spazio nel quale è possibile determinare la loro grandezza e i loro rapporti specifici. Lo spazio per questo:

non è un concetto empirico che può essere tratto da esperienze esterne; per riferirmi a ciò che è esterno a me devo poterlo rappresentare in uno spazio che deve già essere presente.

la stessa esperienza esterna è possibile solo se esiste la rappresentazione a priori di spazio. Quindi lo spazio è una necessaria rappresentazione a priori che sta alla base di tutte le rappresentazioni esterne

Lo spazio non è un concetto discorsivo, ma un' intuizione pura. Ci si può rappresentare solo uno spazio unico e i molti luoghi di cui si può parlare non sono altro che parti di un unico e medesimo spazio

Esposizione trascendentale

(Kant, Critica della ragion pura, 77-88)

Nell'esposizione trascendentale, Kant indaga le condizioni a priori della nostra conoscenza spaziale per dimostrare che solo la rappresentazione di spazio in quanto forma a priori e intuizione pura rende possibili le conoscenze sintetiche a priori proprie della geometria. Infatti la geometria è una scienza che determina le proprietà dello spazio sinteticamente, quindi, perché sia possibile una conoscenza di esso lo spazio dev'essere originariamente un'intuizione

Solo se lo spazio è un'intuizione pura, che cioè ha sede solo nel soggetto e costituisce la disposizione di esso a lasciarsi modificare da oggetti è possibile conoscere le proposizioni geometriche, che sono apodittiche, cioè connesse con la coscienza della loro necessità

Tempo

Nello stesso modo il TEMPO non è altro che la forma del senso del senso interno, cioè dell'intuizione di noi stessi e del nostro stato interno. Ciò significa che noi ordiniamo nel tempo tutti i dati della nostra sensibilità, disponendoli unitariamente e stabilmente secondo l'ordine della coesistenza o della successione. Il tempo perciò non viene ricavato astraendo da una successione di fenomeni, ma, al contrario, è ciò che rende possibile che noi ci rappresentiamo determinati fenomeni in coesistenza o successione.

Esposizione metafisica

(Kant, Critica della ragion pura, 77-88)

Il tempo non è un concetto empirico tratto da una qualche esperienza. La simultaneità o la successione delle esperienze non si presenterebbe neppure se come fondamento a priori non vi fosse la rappresentazione del tempo.

Il tempo a differenza dello spazio ha una sola dimensione: tempi differenti non sono simultanei, ma successivi (mentre spazi differenti non sono successivi, ma simultanei). Queste leggi fondamentali non sono tratte dall'esperienza perché senza di queste non sarebbe possibile un'esperienza, ma sono anteriori a tali esperienze.

Il tempo è una rappresentazione necessaria, che sta a fondamento di tutte le intuizioni.

Il tempo non è un concetto discorsivo, ma una forma pura dell'intuizione sensibile. Così come per lo spazio, anche tempi differenti sono solo parti di un solo medesimo tempo.

ESPOSIZIONE TRASCENDENTALE

(Kant, Critica della ragion pura, 77-88)

Anche il tempo come intuizione pura rende possibili le conoscenze sintetiche a priori; altrove Kant sosterrà che le conoscenze sintetiche a priori che il tempo rende possibili sono quelle dell'aritmetica e della meccanica pura, o teoria generale del movimento. Il concetto di tempo però ha una portata più ampia rispetto a quello di spazio perché è un'intuizione a priori che sta alla base di tutte le intuizioni empiriche, come dimostrato al terzo punto dell'esposizione metafisica.

Infatti, se in modo diretto esso è la forma a priori del senso interno, in modo indiretto lo è anche del senso esterno, in quanto anche i dati del senso esterno ci giungono solo tramite le modificazioni del senso interno.

Disciplina	Facoltà	Forme a priori
estetica trascendentale	sensibilità	spazio e tempo
analitica trascendentale	intelletto	categorie
dialettica trascendentale	ragione	idee

Scienze: I fossili

Fossili

Lo spazio e il tempo come elementi chiave per la stratigrafia e lo studio dei fossili in generale. Gli oceani, i continenti, le montagne ed ogni singolo frammento roccioso ha una storia ed è compito della ricerca scientifica studiarla, ricostruirla e descriverla. Per fare questo ha bisogno di documenti e testimonianze che possono essere trovati osservando e studiando le rocce. Queste però sono povere di informazioni anche perché circolando in continuazione attraverso il ciclo litogenico sono scomparse o trasformate.

A volte però può capitare di trovare rocce che contengono impronte di animali o piante. I resti di un organismo conservato nella roccia in modo più o meno completo, o qualunque altra traccia della sua attività costituiscono un fossile. Difficilmente il fossile contiene tutta la materia dell'organismo, nella maggior parte dei casi si conservano solo parti più resistenti come lo scheletro, il guscio o le parti legnose. Altri fossili possono contenere solo impronte o tracce delle attività come orme o tane dette tracce fossili o tracce organiche come i coproliti, cioè gli escrementi fossile.

La fossilizzazione è un fenomeno che avviene assai raramente ed in condizioni particolari. I fossili sono rari perché la loro formazione e il loro affioramento richiede il contemporaneo verificarsi di una serie di fenomeni chimici fisici e biologici. E' necessario infatti che l'organismo trovi le condizioni ideali per fossilizzarsi e che poi questo fossile affiori tramite un sollevamento orogenico. Una di queste condizioni necessarie affinché un fossile possa formarsi è il rapido isolamento dei resti o delle tracce dell'organismo, sottraendoli agli agenti decompositori e alle sostanze ossidanti come acqua o ossigeno. A seconda dell'ambiente in cui vivono i fossili hanno diverse possibilità di fossilizzarsi.

Gli ambienti acquatici, con acque tranquille e sede di intense sedimentazioni sono gli ambienti dove la fossilizzazione avviene più spesso perché i resti possono venir rapidamente sepolti sotto una spessa coltre di sedimenti rallentando o arrestando del tutto i processi di decomposizione. Se le acque sono molto profonde però gli organismi si possono dissolvere prima di raggiungere il fondo. Gli organismi terrestri hanno minori possibilità di conservarsi perché negli ambienti subaerei l'erosione spesso prevale sulla sedimentazione. La fossilizzazione è perciò molto rara e avviene solo in casi rarissimi come un'eruzione esplosiva con caduta di materiale piroclastico (per esempio

quella del Vesuvio del 79 d.C. che ci ha lasciato numerosi fossili dei cittadini di Pompei) o a causa dell'accumulo di sedimenti durante un'alluvione.

L'eccezionalità della fossilizzazione è data perciò dalla rapidità del processo di decomposizione in confronto alla lentezza di quello di sedimentazione e dal fatto che le rocce più antiche più trasformate è probabile abbiano subito cancellando le prove che contenevano.

I processi di fossilizzazione

I processi chimici e fisici che permettono la fossilizzazione, nonostante avvengano molto di rado sono piuttosto vari.

Attraverso la pietrificazione è possibile ritrovare rocce raffiguranti fossili di resti organici come ossa, gusci e legni. La pietrificazione può avvenire tramite due processi distinti: per mineralizzazione o per sostituzione.

La mineralizzazione avviene nei mari quando un guscio vuoto o uno scheletro dopo la decomposizione rapida delle parti molli rimangono sepolti nel sedimento. Qui le acque che circolano impregnano il sedimento con silicio o carbonato di calcio o ferro. Queste sostanze precipitando in piccole cavità occupate una volta da nervi, vasi sanguigni o tessuti mineralizzano la conchiglia in modo permanente e rendendo il fossile più duro e resistente.

Quando si attua uno scambio di tipo molecolare della sostanza originale che viene sostituita molecola per molecola da minerali di differente composizione si parla di sostituzione e questo porta alla creazione di un fossile con composizione chimica completamente diversa dall'originale

La carbonizzazione è un processo di fossilizzazione che però riguarda esclusivamente i tessuti a composizione completamente organica. Questi, una volta sepolti nel sedimento sono sottoposti ad una lenta distillazione distruttiva che libera CO₂ e H₂O lasciando come residuo carbonio libero che lascia nella roccia un'impronta di carbonio

Gli organismi del passato passato ci hanno lasciato anche modelli o impronte.

Se il sedimento si consolida attorno ad un resto organico che poi verrà distrutto si parla di modello esterno, se invece il consolidamento avviene dentro il guscio di un mollusco si forma un modello interno. Le impronte sono invece i modelli esterni di sottili parti di un organismo

La stratigrafia

Osservando una successione di rocce possiamo renderci conto che ogni livello contiene un certo numero di fossili di specie differenti. Studiando differenti campioni di roccia si può identificare l'esatto livello stratigrafico e perciò creare una scala cronostatigrafica dove gli organismi delle epoche passate sono ordinati dal più antico al più recente. Nella stratigrafia infatti spazio e tempo coincidono, o meglio con l'aumentare della profondità, aumenta anche l'età dei ritrovamenti.

L'intervallo tra la prima e l'ultima apparizione si chiama zona di distribuzione stratigrafica. La presenza di fossili tipici di una certa era consente di creare un'analogia tra i differenti strati di roccia, in qualsiasi parte del mondo esse si trovino attraverso la correlazione stratigrafica. Operando in questo modo è stato possibile ricostruire la scala cronostatigrafica. Questa è divisa in ere, lunghi intervalli di tempo che comprendono sequenze di eventi biologici e geologici caratteristici, che sono divise a loro volta in periodi ed epoche, determinati tenendo conto di importanti avvenimenti.

Fossili di facies, fossili guida e il tempo in geologia

Quei particolari organismi che hanno vissuto per un lunghissimo periodo di tempo, ma occupando un habitat geograficamente ristretto. Questi organismi sono detti fossili di facies e sono molto utili per definire l'ambiente presente in un certo luogo in una certa era. generalmente si tratta di organismo sessili, cioè organismi che vivevano fissati al fondo di un bacino.

Altri organismi molto importanti per la stratigrafia sono quelli vissuti per un breve lasso di tempo, ma in un gran numero di ambienti differenti. Questi, detti fossili guida sono utilissimi per determinare il periodo geologico di un certo strato di roccia. In questo modo è possibile effettuare datazioni tra differenti tipi di terreno. I migliori fossili guida sono invertebrati marini e specialmente planctonici, come graptoliti o trilobiti per il paleozoico, ammoniti per il Mesozoico, foraminiferi e nannoplacton per il tardo Mesozoico e tutto il Cenozoico.

Il tempo in geologia si può considerare in due modi diversi: può essere relativo se ci dice quale avvenimento si verificò prima, o assoluto se invece misura quanto tempo fa ebbe luogo un dato evento. Il criterio che permette la datazione delle rocce e con esse dei fossili che vi si trovano è il principio di sovrapposizione stratigrafica, per il quale ogni strato è più vecchio di quello che gli sta sopra e più giovane di quello che gli sta sotto.

Per ottenere una datazione assoluta occorre possedere un attendibile segnatempo per misurare il tempo trascorso. Uno di questi possono essere gli effetti stagionali che rimando fissi negli organismi e nei sedimenti ci permettono di contare il numero delle estati e degli inverni.

Noto a tutti è il metodo di misurare l'età di un albero contando i cerchi concentrici del suo tronco. Questa scienza, la dendrocronologia, ci ha permesso di datare con precisione siti archeologici di 4'000 anni fa. L'organismo più vecchio del mondo è una sequoia di 4'800 anni.

Oltre questa data è necessario ricorrere al metodo delle varve, depositi a ciclo annuale associate ai ghiacciai, che sciogliendosi d'estate trasportano verso una grande quantità di sedimenti che formano uno straterello sedimentario di colore chiaro. D'inverno invece si deposita un piccolo strato di materiale organico che forma una linea di colore scuro. Anche le varve però ci permettono di risalire alla data di rocce fino a 20'000 anni fa.

Grazie al metodo radiometrico invece si può arrivare a datare rocce anche di 47 miliardi di anni fa. Questo metodo si basa sul concetto che attraverso la disintegrazione radioattiva, isotopi di un elemento si trasformano in un altro elemento, seguendo una velocità di decadimento. Questa velocità è data dal numero di atomi che decadono per un'unità di tempo e non solo è diversa per ogni isotopo, ma varia anche per lo stesso isotopo. Infatti la velocità di decadimento è proporzionale al numero di atomi dell'isotopo ed è maggiore, maggiore è il numero degli atomi. per ogni isotopo esiste una grandezza costante utile a definire la velocità di decadimento: è il tempo di dimezzamento che si indica con $t_{1/2}$. Gli isotopi più utilizzati attualmente sono :

Elemento progenitore	Tempo di dimezzamento in anni	Elemento figlio	Materiali datati
Carbonio-14	5'730	Azoto-14	Materiali organici
Uranio235	713 milioni	Piombo-207	Zircone, Uraninite
Potassio-40	1'300 milioni	Argon-40	Rocce vulcaniche, biotite, muscovite, feldspato potassico
Uranio 238	4'510 milioni	Piombo-206	Zircone, Uraninite
Rubidio-87	47 miliardi	Stronzio-87	Miche, feldspati potassici, rocce metamorfiche

Arte: Spazio e tempo nella pittura contemporanea

Fino all'Ottocento la pittura ha cercato di tradurre sulle due dimensioni della tela una realtà a tre dimensioni: ha utilizzato la prospettiva e il chiaroscuro per dare l'illusione della profondità e della distanza degli oggetti nello spazio. Non pretendeva di rappresentare lo scorrere del tempo, il movimento se non fissando l'attimo di un gesto o di un'azione.

Tra fine Ottocento e inizio Novecento la rappresentazione esatta della realtà viene sentita come una limitazione alla creatività artistica. Nascono nuovi modi di rappresentare la realtà esterna ed interiore, cambiano i criteri di rappresentazione dello spazio e delle cose nello spazio, si cerca di rendere sulla tela il mutare e lo scorrere del tempo, il movimento il ritmo della vita moderna.

Analizziamo queste rotture con la tradizione attraverso alcuni esempi:

- Monet e l'impressionismo
- Picasso e il cubismo
- il futurismo di Boccioni e Dottori
- l'astrattismo di Kandinsky

Monet e l'impressionismo

Claude Monet (1840-1926) è il principale esponente dell'impressionismo, corrente che abbandona le regole tradizionali di rappresentazione della realtà: Monet dipinge come se frantumasse lo spazio e lo gettasse a manciate sul quadro. I primi visitatori dell'esposizione degli impressionisti del 1874 rimasero sconcertati e i critici scandalizzati: quei quadri sembravano loro un ammasso confuso di pennellate arbitrarie.

Osservando da vicino *Impression, soleil levant* (1873) di Monet: le immagini sono decomposte in una molteplicità di tratti di colore, stesi a rapide pennellate; le figure sono prive di contorni e di rifiniture. Sembra un abbozzo sommario e approssimativo. Ma proviamo ad allontanare l'immagine: le macchie prendono forma, si riconoscono mentre l'insieme dell'immagine ci provoca impressioni profonde. Percepiamo come cose vive, animate, pulsanti l'atmosfera e la luce nell'aria e nell'acqua. Gli impressionisti hanno capito che all'occhio umano basta dare i suggerimenti giusti perché esso ricostruisca, sulla base della propria conoscenza della realtà le forme.

Lo spazio della pittura impressionista è definito dal gioco dei colori, frazionati in migliaia di tratti accostati e giustapposti. Monet non vuole dipingere il sole che si leva al mattino, ma l'impressione del sole che si leva: per questo non punta ai particolari, ma alla visione d'insieme.

Gli impressionisti dipingono en plain air per cogliere tutte le vibrazioni della luce, mutevole e cangiante. Monet, nel 1894, dipinge una serie di trenta tele che rappresentano *La cattedrale di Rouen* in diversi momenti del giorno e in diverse condizioni atmosferiche. Qui l'oggetto è solo un pretesto per cogliere le infinite variazioni di luci e colori, che mutano nel tempo suscitando impressioni sempre diverse.

Picasso e il cubismo

All'inizio del Novecento fioriscono molti movimenti artistici d'avanguardia tra cui il cubismo. I cubisti cercavano di rappresentare la realtà in una maniera completamente nuova, non semplicemente imitando l'oggetto, ma scomponendolo e indagando la sua struttura.

Un altro esempio di rottura con la tradizione che scandalizzò i critici tradizionalisti (anche quelli che ormai si erano abituati alla pittura impressionista) è *Les demoiselles d'Avignon* (1907) di Pablo Picasso (1881-1973). La superficie del quadro non vuole rappresentare in modo illusionistico lo spazio, ma è uno spazio, in cui si organizza una ricostruzione intellettuale della realtà, con effetti fortemente provocatori per la voluta disarmonia della composizione.

Le cinque donne (di cui due con i volti ridotti a maschere grottesche ispirate all'arte africana) sono rappresentate prevalentemente attraverso linee spezzate, oblique, così come lo sfondo, che non si stacca dalle figure, ma si insinua tra di esse. La deformazione delle figure e dello sfondo è il risultato di un processo di smontaggio e di ricostruzione delle immagini, osservate contemporaneamente da punti di vista diversi.

È questo il principio fondamentale alla base del cubismo vero e proprio. La scomposizione cubista degli oggetti e la loro compenetrazione con lo spazio circostante viene applicata soprattutto a natura morta, come possiamo osservare in *Violino, bicchiere, pipa, calamaio* (1912).

Ma Picasso utilizza questa tecnica anche per ritratti di persone, come nel *Ritratto di Ambroise Vallard* (1910).

Boccioni e il futurismo

Anche i pittori futuristi italiani, che individuano nella velocità una caratteristica del modo moderno, scompongono e ricostruiscono le immagini della realtà per renderne il dinamismo, il movimento. Osserviamo due opere di Umberto Boccioni (1882-1916).

In *Visioni simultanee* (1911) una donna si affaccia al balcone, ricevendo l'impatto della vorticoso attività umana della piazza sottostante: il movimento delle persone e dello sguardo deforma lo spazio, le verticali diventano oblique, gli oggetti si compenetrano, i piani si intersecano, realizzando una composizione il cui obiettivo non sono le cose, ma la loro dinamica.

Per Boccioni il movimento di un corpo nello spazio produce un movimento apparente, in direzione opposta, dello spazio intorno al corpo.

Questo principio viene applicato anche nella scultura, come vediamo in *Forme uniche nella continuità dello spazio* (1913): il corpo in movimento è come una massa elastica, che risulta deformata in modo aerodinamico dal suo rapporto con lo spazio.

Un altro esempio significativo della rappresentazione futuristica della velocità è l'opera di Gerardo Dottori (1884-1977), inventore dell'aeropittura. In *A 300 km sulla città* (1934) l'aereo in movimento è rappresentato non solo attraverso le tre forme angolari bianche che passano dal quasi piatto all'acuto, ma anche attraverso la deformazione dello spazio, che si incurva e prende un andamento a spirale; il moto dell'apparecchio è reso attraverso le differenti disposizioni delle case, corrispondenti alle diverse inclinazioni del raggio visivo nel corso del volo.

Kandinskij e l'astrattismo

La generale tendenza dell'arte del Novecento a superare una rappresentazione "fotografica" della realtà trova uno sviluppo radicale nell'astrattismo, che abbandona ogni intento figurativo e si indirizza verso una pittura di forme pure, che creano nuovi "linguaggi", paragonabili a quello della musica, perché comunicano direttamente un'esperienza interiore, non razionale, non mediata dagli oggetti.

Vasilij Kandinskij (1866-1944) arriva all'astrattismo passando attraverso fasi più figurative, in cui però le forme e i colori hanno già acquistato una certa autonomia dagli oggetti che rappresentano. In *Mosca I* (1916) non c'è un ritratto della città, ma una sua rielaborazione interiore. Riconosciamo edifici, persone, uccelli in volo, elementi paesaggistici, ma la rappresentazione non è realistica: gli oggetti sono deformati, disposti su piani inclinati che si intersecano, ammassati intorno a un centro informe e luminoso; tutto è avvolto in un turbinio di colori caldi e vivaci, che crea un'atmosfera fiabesca e comunica direttamente un senso di felicità e di speranza.

Mosca I è un quadro preastratto, che contiene ancora elementi figurativi, Ma già da qualche anno Kandinskij aveva avviato un percorso di ricerca diverso, come possiamo vedere nel Primo acquerello astratto del 1910.

La superficie del quadro diventa un frammento di spazio virtuale, in cui si agitano cose che non hanno un nome o una forma nota e precisa, come negli scarabocchi infantili, che riflettono una percezione primaria della realtà, istintiva, non razionale; ma le macchie di colore e le linee sottili che le accompagnano si collegano in un sistema dinamico, che crea un universo artificiale di segni che scaturiscono dalle profondità dell'inconscio e trovano eco in quello dell'osservatore.

Nelle opere successive vengono abbandonati gli scarabocchi infantili, le immagini si fanno più complesse, utilizzando anche forme geometriche pure, come il cerchio, il quadrato, il triangolo, e la costruzione diventa più controllata, nella ricerca di linguaggi pittorici nuovi: dal segno allo stato nascente si passa a segni più definiti o formalizzati dalla cultura. Il quadro è un sistema di segni che comunicano direttamente all'osservatore un universo interiore che non è traducibile in parole, in ragionamenti: ci invita soprattutto ad ascoltare gli echi che suscita nel profondo, come la musica. Alcuni esempi: Nel grigio (1919), Composizione VIII (1923), Nel blu (1925).

Inglese: Joyce

The Joyce's vision of space in Dubliners and of time in Ulysses

Life

James Joyce was the first and the most important amongst the great experimentalists of the 20th century. He was born in Dublin from a good family in decline and was educated in his native town. He specialised in languages and graduated in 1902. He took no part in the Irish literary revival, which accompanied Irish political nationalism because, as one can clearly infer from his novels, he felt the Irish environment frustrating, and provincial. He decided to cut himself free from his family, country and religion by escaping from Ireland into permanent self-exile. He lived in Paris, Trieste (where he met Italo Svevo) and Zurich.

He continued to write about Dublin, the town that he recreated and described by using his memory, which remained for him the centre of the world.

In a visit to Ireland he met Nora Barnacle, with whom he spent the rest of his life; they had a son and a daughter. His friendship with Yeats and Pound greatly encouraged Joyce's career and reputation. In 1917 an attack of glaucoma caused him to become totally blind. He was also troubled by his daughter's mental illness.

His famous novel Ulysses was first published in Paris in 1922 and in the UK in the 1936. Soon it became one of the literary scandals of the century. In Paris, Joyce rapidly became one of the most distinguished writers: in the stimulating atmosphere of the intellectual capital of the post-war Europe he felt free to experiment new narrative techniques. The reactions to his works are diverse: ranging from praise to shock.

In the 1939, with the outbreak of World War II, Joyce returned to Zurich, where he died in the 1941.

The importance of Joyce is that he had renewed the literature. His books are very different from the tradition. Joyce uses the technique of the manipulation of time and he doesn't respect the chronological order; he uses the association of ideas and flashback. In his stories there isn't only one point of view, but he expresses the points of view of many characters. He became famous with his neologism and his "exploration" of the language, but he always uses the same theme: the dryness of his time.

Dubliners

Dublin, Joyce's city of birth is represented as the symbol of the entire world, like a dead background. The theme of death is common in his novels: the last is "The dead" and the last word is "dead".

His novels were written between 1903 and 1914, and were published in 1915. They are divided into four parts, like the human life:

- 3 stories about children
- 4 stories about young boys
- 4 stories about adults
- 3 stories about public life

The last story is a sort of summing up of the themes of each story.

Dubliners are chronicles of spiritual, political and social paralysis of a city. The fifteen novels of Dubliners reflect an Ireland disappointed, annoyed and displeased. Captives of boredom, soul and feelings become dry, the characters of these stories apparently banal, try to escape from the immobility of their country.

The common elements of the stories are:

The themes:

- Paralysis;
- Concreteness of reality opposed to the need of spirituality.
- Money like the symbol of a repressed wish.
- The negative Irishman, drunk and violent.
- The hope of escape and the feeling of suffocation; isn't present in the later novels, because the adults have lost any hope.
- The East, connected with the escaping theme. The East is far from reality and from everyday life.

The movement:

The travel, often useless, of the character to find something. All the characters escape or try to escape from Dublin in search of an "Eden", which they can't find.

The epifany:

Is the discovery of reality (from the Magi), the moment of revelation. Joyce is often negative when the main characters discover something new. Many small things contribute to this factor.

The music:

A vital form of art in many parts of the world (for example in Italy), but not in Ireland. It's a way to escape and helps the memory and the stream of consciousness.

The irishness:

Being Irish, oppressed by traditions, morality and customs.

The window:

There are two sorts of people: who looks out of the window and who looks through the window into the house. Outside the life passes; the one who looks out from the windows doesn't live really, but he looks the other people living. It's a symbol of apathy, of the people, who don't take part in social life.

Ulysses

It's the story of Bloom and his friend's Dedalus (Joyce projection, often used in his books) wandering, through Dublin on June 16th, 1904, projected against the background of the journey of Ulysses. Ulysses represents the prototype of the complete man: son, father and husband. Bloom is an anti-hero, like Eliot said, used by Joyce as a constant reminder of the decadence of our modern age. Other people say that Bloom is a hero, with positive qualities, such as sympathy, generosity and faith in human progress. Joyce shows us Bloom's life from many angles, from the interior monologue to a "mini-drama".

Bloom day is projected against the story of Ulysses, and each scene in the book is related to a specific episode of the Odyssey. In the first part of the book Dedalus, come back home from Paris, set off to find his friend and "spiritual father" Bloom, who is in search of a "spiritual son". When the two friends meet, Bloom "adopt" Dedalus and offers to take him home and give him shelter. At home Molly Bloom waits for them, like Penelope, thinking of her past and present life, with a mental, interior monologue. This "river of words" called "stream of consciousness" ends with the words "yes", like a total, non-judgemental, acceptance of life.

Ulysses caused a great scandal when it was published in Paris for his technical innovations and for his explicit language. It was banned for a long time in England and in the U.S. The sexual frankness of Leopold Bloom, an unsuccessful middle-aged married man, and of his wife Molly, is a necessary part in the complete rendering of their mental life.

Joyce has shown all human history in one day, one set of events, past and present, significant and insignificant, trivial and heroic, familiar and exotic; it's just a matter of points of view, and author has none and all of them.