

» OTT - DIC 2018

» numero 03

# Digressioni

ARTE - LETTERATURA - POESIA - CINEMA - FILOSOFIA  
FOTOGRAFIA - MUSICA - SCIENZA - STORIA - TEATRO

## La notte

An illustration on a dark blue background with white stars and constellations. A fox wearing a red shirt and green pants is riding a large constellation that resembles a rabbit or a hare. Behind it, a dog wearing a brown coat and a yellow party hat is riding a smaller constellation that looks like a dog's head.

**Eyes Wide Shut**

**I Notturmi di Chopin**

**Perché il cielo è buio**

**La notte nel Medioevo**

**Poesie di Marko Kravos**

Racconti  
Poesie  
Illustrazioni  
Fotografie



# Digressioni

Editoriale.....	03
Scienza   Perché di notte il cielo è così buio?.....	04
Cinema   Notti, sogni e specchi .....	08
Musica   Tenero è il Notturmo (se è di Chopin) .....	12
Arte   Le vie della persuasione .....	16
Cinema   La notte dei sentimenti .....	21
Videogiochi   In girum imus nocte et consumimur igni .....	24
Videoclip   L'effetto notte di Patrick Daughters .....	27
Fotografie di Marco Pilia .....	30
Filosofia   La luce della notte .....	32
Storia   Visioni e tentazioni .....	37
Filologia   La notte dell'inchiostro .....	41
Storia   Se una notte d'autunno un barile d'acquavite .....	46
Letteratura   Notturmo veneziano .....	50
Natura   Telescopio su di un prato notturno .....	54
Fumetti   Fiasco & Flop .....	58
Racconti   Una rimpatriata .....	60
Racconti   Hyvaa Joulua Thyma! .....	64
Racconti   E la chiamano ispirazione .....	68
Fumetti   Tizza Giorgetti .....	72
Poesie   di Marko Kravos .....	74
Poesie   di Gian Pietro Barbieri .....	86
Poesie   di Fabio Strinati .....	90
Illustrazioni   di Corinne Zanette .....	92



**Digressioni** è una rivista cartacea indipendente a uscita trimestrale.  
 Contiene articoli di cultura, racconti, poesie, fotografie, illustrazioni, fumetti e opere d'arte.

**Hanno scritto:** Carlo Londero, Marko Kravos, Gian Pietro Barbieri, Annarosa Maria Tonin, Fabio Strinati, Enrico Losso, Francesco Zanolla, Alvisè Reiner, Laura Cuzzubbo, Michele Saran, Matteo Zucchi, Massimo Versolatto, Matteo Pernini, Valentina Matilde De Carlo, Davide De Lucca

**All'interno:** fotografie di Marco Pilia - illustrazioni di Corinne Zanette - fumetti di Giovanni Bet e Alberto Dabrilli

**In copertina e sullo sfondo:** illustrazione di Corinne Zanette  
 "Digressioni - trimestrale di cultura" | # 08 - Numero 8 anno 2018  
[www.digressioni.com](http://www.digressioni.com) - [info@digressioni.com](mailto:info@digressioni.com)

Registrazione: Tribunale di Udine n. 19/16  
 Un progetto di Davide De Lucca e Christina Lee  
 Direttore responsabile: Cinzia Agrizzi

Grafica: D.F. & P. & V.  
 Gli articoli pubblicati su "Digressioni" sono soggetti alla licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia (CC BY-NC-ND 3.0 IT)

## Editoriale

### La notte

La parola che lega gli articoli di questo numero è "la notte". Da sempre materia e momento di ispirazione per gli artisti, è stata anche metaforicamente tema di ricerca (il contrasto luce/tenebra) per scienza e religione attraverso i secoli, a partire dai greci (p. 32). Ecco quindi degli esempi del primo e del secondo caso: la composizione musicale del "Notturmo" nelle immortali dita di Chopin (p. 12), la poesia di Diego Valeri (p. 50), il cinema di Antonioni ("La notte" al centro della trilogia dell'incomunicabilità, p. 21) e quello di Kubrick (p. 8) nel suo ultimo capolavoro preso a prestito da Schnitzler - le feste notturne dei due registi sono decisamente differenti, a loro modo inquietanti. Ma il fascino del buio sullo schermo si ritrova anche in altri media, come la serie videoludica di "Dark Souls" (p. 24) e nel videoclip di "Wrong" diretto da P. Daughters (p. 27).

Parte dall'intuizione di un autore (Edgar Allan Poe, che di oscurità ne sapeva qualcosa) l'articolo di scienza (p. 4) sulle ipotesi del perché il cielo sia buio. La natura stessa cambia volto con le tenebre ed escono dalla tana gli animali notturni (p. 54).

Da un punto di vista storico, la notte ha fatto da sfondo a una delle battaglie più enigmatiche della storia moderna (p. 46), quella di Karanesebes; anche la nostra rubrica d'arte sui ritratti del potere (p. 16) indaga un'altra notte storica, quella di San Bartolomeo, attraverso l'opera di François Clouet nel ritratto di Carlo IX. Scopriamo poi come veniva vissuta la notte nel Medioevo (p. 37) tra amori, tradimenti, violenza, misticismo e scrittura (p. 41): i copisti infatti lavoravano anche a lume di candela e la "Commedia" di Dante è un esempio di come esistano versioni differenti della stessa opera.

Una bella novità: questo numero, oltre a illustrazioni e alle fotografie di Marco Pilia, contiene anche due fumetti (p. 58 e p. 72). I racconti di Francesco Zanolla ed Enrico Losso ci svelano apparizioni surreali suggerite dal buio mentre la sezione delle poesie è impreziosita dai versi di Marko Kravos, Gian Pietro Barbieri e Fabio Strinati.

Arrampicati o aggrappati alle stelle, adagiati sulla luna o sulle nuvole, concludiamo il nostro viaggio al termine delle notte con le illustrazioni di Corinne Zanette.

# Perché di notte il cielo è così buio?

di Matteo Pernini

Il fanciullo che, levati gli occhi a un terso cielo notturno, chiedesse ai genitori delucidazioni sulla natura di quel buio, ignorerebbe forse di ripetere un quesito che non mancò di eccitare l'immaginazione di Johannes Kepler, Edmund Halley ed Edgar Allan Poe. Non è raro, in effetti, che i medesimi interrogativi che turbano i sonni delle menti più eccelse, inquietino pure il nostro giudizio, qualora ci si presentino in un baleno di lucidità; si tratta unicamente di dar forma ai problemi nel modo corretto.

È attualmente in corso, presso l'Ente Spaziale Europeo (ESA), un progetto intitolato *Laser Interferometer Space Antenna* (LISA), che nel 2034 prevede la messa in orbita attorno al Sole di tre satelliti, il cui obiettivo sarà la rilevazione delle onde gravitazionali, così da avvalorare le più recenti tesi di quella branca della Fisica che indaga la Gravità Quantistica a Loop. Pur non trattandosi di un dilemma in grado di affliggere la nostra quotidianità, esso è, in fondo, il precipitato di secoli di ipotesi, fantasie ed esperimenti attorno alla questione: perché gli oggetti cadono verso il basso? Una domanda che non può non aver prima o poi acceso la fantasia di ognuno. Sebbene il nucleo della questione si sia, nel corso del tempo, chiarito nelle sue coordinate fondamentali, sino a prodursi nella forma suddetta di un problema quantistico, è un fatto che non vi sia ancora una risposta certa sui modi e le origini dei fenomeni gravitazionali.

Come si vede, è spesso dalle incognite più ingenuie che discendono a cascata gli argomenti più complessi. Senza, per ciò, indulgere in panegirici della stolideità o negare che si diano mai domande ottuse, è pur vero che l'ingenuità rimproverata a taluni quesiti deriva di frequente da una cattiva esposizione degli stessi più che da un cattivo contenuto. Al fanciullo che in *incipit* si domandava perché il cielo notturno sia così scuro a fronte di quello diurno non risponderemo invocando l'assenza del Sole – ché, anzi, gli ingenui saremmo noi – ma racconteremo l'avventura di un paradosso, la cui prima intuizione, seppure indiretta, risale alla *Topografia Cristiana* del mercante e filosofo siriano Costantino di Antiochia, che nel suo trattato di cosmologia, la cui più antica edizione è una copia del IX secolo, scrisse: «La volta cristallina del Cielo sopporta il calore del Sole, della Luna e di un infinito numero di stelle, altrimenti essa sarebbe piena di fuoco e potrebbe sciogliersi o incendiarsi».<sup>1</sup>

Sebbene già nelle parole dell'antico si riscontri una confusa formu-



Edgar Allan Poe

lazione di quello che più avanti sarebbe divenuto un problema scientifico, vorremmo seguire la ricognizione storica operata da Edward Robert Harrison nel suo *Darkness at Night: A Riddle of the Universe* (1987) e assegnare all'astronomo copernicano Thomas Digges, nel XVI secolo, la prima, consapevole enunciazione del dilemma della notte oscura.

Pochi anni più avanti, Keplero, reduce dalla lettura del *Sidereus Nuncius* (1609) di Galileo Galilei, scrisse al matematico pisano la seguente nota: «Voi non esitate ad affermare che esistono, visibili, più di mille stelle. Quante più esse sono, e quanto più ammassate, tanto più forte diventa l'argomento contro un universo infinito, esposto nel mio libro *Astronomia Nova*».<sup>2</sup> Si potrebbe, a una prima lettura, rimanere smarriti; cosa mai avrebbe a che fare l'infinitezza dell'universo col numero delle sue stelle, ed entrambi col problema della notte oscura? Per comprenderlo, guardiamo alla formulazione del problema, che diede, nel XIX, secolo un medico tedesco: Heinrich Wilhelm Olbers. Un universo che rispetti il Principio Cosmologico – che sia, cioè, omogeneo e in cui non si diano posizioni privilegiate – mostrerebbe infinite stelle ugualmente distribuite in uno spazio infinito e dovrebbe, dunque, in ogni sua parte risplendere di luce.

Un facile esercizio matematico può convincerci di questa conclusione. Scegliamo un punto qualsiasi nel cosmo e ivi poniamoci come osservatori, facendone il centro di una serie di immaginari gusci sferici di spessore pari a 1 *al* (anno luce) e tali da toccare le regioni più remote dello spazio. Prendiamo, ora, un guscio a distanza *x* dal nostro punto di osservazione; esso conterrà un certo numero *N* di stelle, omogeneamente ripartite. Avendo premesso il Principio Cosmologico,

la densità di stelle dovrà essere la stessa in ogni parte dell'universo; essendo, inoltre, la superficie di una sfera proporzionale al quadrato del suo raggio, in un guscio a distanza doppia ( $2x$ ) rispetto al primo avremo quattro volte ( $4N$ ) il numero di stelle originario. Poiché, infine, l'intensità luminosa è inversamente proporzionale al quadrato della distanza, la luminosità di ciascuna stella rispetto al nostro punto di osservazione sarà pari a  $1/4$  della luminosità delle stelle nel primo guscio. Concludiamo, allora, che l'intensità luminosa totale ricevuta dal guscio a distanza  $x$  sia pari a quella proveniente dal guscio a distanza  $2x$  ed estendendo il ragionamento agli infiniti gusci dell'infinito universo postulato, finiremo con l'ammettere una perenne, accecante luminosità. Che ciò non collimi con la nostra esperienza è appunto il nucleo del Paradosso di Olbers.

Risulterà, ora, più chiara l'obiezione di Keplero, che, volendo difendere la propria intuizione di un universo finito, non esita a concludere che l'unica soluzione evidente al paradosso di un'abbagliante luminescenza sia un muro di oscurità a serrare le periferie dello spazio.

Curiosamente il primo a cogliere le ricadute dell'ipotesi di finitezza sul Paradosso di Olbers fu non un cosmologo, ma un poeta, il medesimo che svelò in un lungo articolo il mistero di Marie Roget, che illuminò con lucido razicinio l'incubo della Rue Morgue, che ci ammise, tra gatti neri e cuori rivelatori, alle ossessioni di mille psichi alterate: Edgar Allan Poe. Rielaborando in un *prose poem* dal titolo *Eureka* (1848) il testo discusso in una conferenza di cosmologia a New York, Poe scrisse:

Se la successione delle stelle fosse infinita, lo sfondo del cielo ci presenterebbe una luminosità uniforme come quella esposta dalla Galassia, poiché non ci sarebbe assolutamente alcun punto, in tutto questo sfondo, privo di stelle. L'unico modo per comprendere, in una tale condizione, i vuoti che il nostro telescopio individua in ogni direzione, è quello di supporre che la distanza dello sfondo invisibile sia così immensa che mai nessun raggio abbia finora potuto giungere sino a noi.<sup>3</sup>

L'intuizione è sorprendente: propagandosi, la radiazione luminosa, con velocità altissima, ma finita, ed essendo, altresì, l'universo smisurato, pur anch'esso finito, gran parte dei raggi luminosi scagliati dalle stelle nel vuoto cosmico non ha ancora avuto il tempo di raggiungerci; a ciò sarebbe dovuto il buio che ci stringe.

Per quanto ammirevole, questo risultato è tutt'altro che definitivo. Dalla metà del XIX secolo, la nostra nozione del cosmo è andata progredendo in un modo che nessun astronomo avrebbe potuto sognare: Albert Einstein ha concepito uno spazio flesso per effetto delle masse, Georges Lemaître ha costruito il modello di un cosmo finito e in continua espansione, Edwin

Hubble ha legato, in proporzione diretta, la velocità di detta dilatazione alle distanze dei corpi celesti. In questa rivoluzione concettuale l'ipotesi di Keplero e Poe appare, oggi, più incerta di quanto non fosse a inizio secolo, sopravanzata dalle considerazioni di Hermann Bondi, che lega l'oscurità del cielo al suddetto moto di espansione; di Edward Harrison, che la attribuisce all'insufficiente energia prodotta dalle stelle; di Carl Charlier, per il quale la distanza tra gruppi di stelle cresce con l'aumentare del loro numero d'ordine.

Quale sia l'argomentazione principe è difficile a dirsi; non stentiamo a credere che più d'una concorra alla risoluzione di un paradosso, la cui natura era tale solo per effetto di errate premesse. Diversi secoli son dovuti trascorrere prima che potessimo porci la domanda in forma corretta.

[1] Wanda Wolska-Conus, *La topographie chrétienne de Cosmas Indicopleustes: théologie et sciences au VI<sup>e</sup> siècle Vol. 3*, Presses Universitaires de France, Parigi, 1962

[2] Johannes Kepler, *Disertatio cum Nuncio Sidereo*, Praga, 1610

[3] Edgar Allan Poe, *Eureka, A Prose Poem*, Prometheus Books, 1997 (TdA)



# Notti, sogni e specchi

di Francesco Zanolla

## EYES WIDE SHUT

*Tutto quel che vediamo,  
tutto quel che sembriamo  
non è che un sogno  
dentro a un sogno?*  
Edgar Allan Poe

*Eyes Wide Shut* (1999) è un film diviso in due.

Con una prima parte, dal folgorante attacco sulla silhouette nuda di Nicole Kidman al ritorno a casa di Tom Cruise dopo la sua odissea sessuale notturna, all'altezza della leggenda di Stanley Kubrick: una *summa* delle sue ossessioni visive e tematiche e della sua idea di cinema che veicola una visione dell'uomo, del mondo e del suo (non) senso attraverso il fluire intrecciato, complesso e accuratissimo di immagini e suoni.

Poi è come se il film si azzerasse e ripartisse. La tensione subliminale, che vibrava dell'energia kubrickiana più pura, lascia il posto alla stanca *quest* del dottor Bill Hartford, il quale tenta alla luce del giorno di ricomporre i tasselli della propria discesa nell'abisso del desiderio.

Confrontato con l'intensità visionaria del blocco precedente, il ritmo è volutamente rilassato, il piglio della messa in scena ordinario, la concatenazione dei fatti meccanica, la suspense debole.

Bill non riesce a ricostruire i tre atti della notte precedente, e riguardo all'episodio più enigmatico, quello dell'orgia nella villa, non riesce a ottenere che scampoli di informazione contraddittoria, senza chiarire affatto ciò che è realmente avvenuto.

La constatazione del fatto di trovarsi di fronte alla replica di un segmento è il punto di avvio per la ricerca di alcune chiavi di lettura dell'ultima opera di Kubrick.

La parte diurna è quindi una duplicazione, consapevolmente pensata e realizzata come tale, perché quello che abbiamo di fronte è in effetti un teorema modulato sul ricorso ossessivo del "doppio". Il "doppio" è cioè assunto a principio informatore dell'intero complesso dell'opera, a livello narrativo, a livello iconico-visuale e di significati.

In questo senso *Eyes Wide Shut* può essere davvero letto come l'apoteosi dei processi di "geminazione" che fin dagli albori hanno presieduto allo svolgimento delle singole opere di Kubrick.<sup>1</sup>

Già nel titolo italiano della novella di Schnitzler che ispira la sceneggiatura, vale a dire *Doppio sogno* (*Traumnovelle*, 1925), è insito un richiamo alla particolare consistenza di ciò che sarà narrato. Non è infatti il sogno una sorta di "doppio" fantasmatico della realtà? I sogni qui sono addirittura due, intrecciati in un gioco di relazioni speculari e simmetriche alle rispettive realtà.

Doppi, simmetrie, specularità di cui il film in effetti abbonda.

Come abbiamo già visto, la notte di Bill Hartford trova il suo corrispettivo simmetrico nella spenta *quest* del giorno seguente.

Inoltre il prologo, il party notturno nel palazzo di Ziegler, configura una prima scissione, presentandoci in versione ridotta e concentrata, gli

snodi drammatici e simbolici fondamentali che saranno ripresi nel resto della vicenda.

È come se il prologo fosse una vera e propria "cellula frattale", una matrice (un doppio, appunto) del resto dell'opera. In essa si manifestano tutti i personaggi principali del plot destinati a ricomparire in altre vesti nel corso della trama: i due protagonisti, lo sfuggente *deus ex machina* Ziegler, il pianista Nick, la "salvata-salvatrice" Mandy, ma anche i temi portanti (la dicotomia tra Natura e Cultura, Ordine e Caos, Desiderio e Ragione) e le costanti linguistiche (la scansione delle prospettive, dei movimenti di macchina rettilinei e circolari, gli scavalcamenti di campo, le soggettive senza soggetto), tipiche di Kubrick.

I primi due episodi della lunga notte di Bill (la confessione della figlia del vecchio Nathanson; l'adescamento da parte della prostituta Domino), che preludono ad altrettante possibilità di trasgressione, sono interrotti sul nascere dai rispettivi partner (il fidanzato della signorina Nathanson; Alice che telefona a Bill proprio quando sta per giungere al dunque) in una sorta di speculare chiasmo narrativo.

E ancora: l'orgia nella lussuosa villa di Somerton non è altro che la versione radical-libertina del party di apertura, dove invece la trasgressione (a base di sesso extraconiugale e droghe) era borghesemente celata dietro le conversazioni salottiere o le porte di una lussuosa toilette.<sup>2</sup>

Doppi, sogni, simmetrie e specchi, dunque.

Specchi che riproducono il reale, ma, per qualche imperscrutabile motivo, ne danno una resa "altra", distorta e fantasmagorica.

Dicotomie che scindono l'intreccio e la fabula e li scompongono in un vertiginoso gioco di relazioni analogiche e oppositive.

Il sogno sessuale che Alice racconta al marito in un crescendo di angoscia e sgomento è il "doppio" della notte brava che Bill ha appena vissuto.

Ma se la fuga nel desiderio di Alice giunge a coronamento a livello subconscio e onirico, al di là di ogni intenzionalità volontaria, quella di Bill si dipana nel mondo reale, pur assumendo sempre più la consistenza di un sogno spettrale, ed è apparentemente sorretta dalla conscia volontà del soggetto, ma, o forse proprio per questo, non si concretizza mai.

Questo complesso schema di rifrazioni e raddoppiamenti, entro cui si smarriscono progressivamente i personaggi, incapaci di ritrovare la strada verso una comprensione unitaria, consapevole e "ordinata" dei propri sentimenti e del proprio substrato emotivo, trova la sua icastica resa filmica nella breve sequenza che vede Bill e Alice amareggiare di fronte allo specchio sulle note di *Baby did a bad bad thing* di Chris Isaak.

C'è uno stacco a nero e poi Alice nuda a mezza figura. È inquadrata da dietro, sicché possiamo vederne il volto e le forme soltanto concentrando la nostra attenzione sulla porzione di inquadratura occupata dallo *specchio*. La macchina da presa stringe delicatamente il campo senza mutare angolazione e posizione. A questo punto entra in campo Bill, da

destra. Noi però cogliamo il suo ingresso in maniera un po' particolare: la prima sua immagine che vediamo è infatti quella riflessa nello *specchio*. Poi la macchina da presa stringe ulteriormente sullo specchio, fino a che sono proprio i suoi riflessi l'unica immagine che viene offerta alla visione.

Abbiamo uno stacco, e ricordato sulla posizione un campo più stretto, che si stabilizza in un quasi primo piano dei due intenti a scambiarsi un bacio.

Ma si tratta proprio di un bacio reale, o quello che vediamo è il bacio di due *simulacri* intrappolati nell'universo *simmetrico* dello specchio a sancire l'impossibile copula di due fantasmi?

Ed ecco che Alice lancia un'occhiata fugace alla superficie riflettente, prima della dissolvenza in nero.

Sono frazioni di secondo, sufficienti però a mandare in corto le strutture della narrazione e del significato. È come se, guardandosi allo specchio nel momento di massimo coinvolgimento, Alice si astraesse (consciamente o inconsciamente?) dal contesto. Il trasporto, la passione, la complicità sono annullati da quel "contemplarsi" dal di fuori, segnando un'ulteriore scissione che, paradossalmente, rafforza l'identificazione con lo spettatore.

Perché guardando se stessa, Alice interpella direttamente noi spettatori, dato che l'occhio interposto della cinepresa sta riprendendo proprio la superficie dello specchio.

La fugacità di questa strana forma di "camera look" celebra la pluralità, la molteplicità delle dimensioni dell'agire e del pensare dell'essere umano e la perturbante angoscia che l'eterno inseguirsi di Ragione e Passione, *Paura (Fear)* e *Desiderio (Desire)* portano nella nostra sfera psicologica ed emozionale.

È la dichiarazione compiuta e fulminante di un principio, che è al tempo stesso estetico e gnoseologico, sotteso a tutto il film.

Ed è anche forse il testamento spirituale di un grande scettico visionario che della vertigine immanente allo sguardo ha fatto il paradigma (po)etico della propria idea di cinema.

<sup>1</sup> Cfr. A. Costa: "Kubrick, o della geminazione", pp. 141-147 in Brunetta (a cura di) *Stanley Kubrick* Marsilio 1999

<sup>2</sup> Sulla relazione speculare tra i due blocchi narrativi, che hanno la medesima durata, 18 minuti, e sulla loro funzione nella struttura diegetica del film: R. Eugeni: "Eyes Wide Shut o la scuola della differenza", pp. 71-72 in *La valle dell'Eden - Dossier Eyes Wide Shut*, Lindau 2002

# Tenero è il Notturmo (se è di Chopin)

di Michele Saran

Autunno del 1831. Un giovane pianista e compositore proveniente da Varsavia, un ancora sconosciuto Fryderyk Chopin, sta varcando in carrozza la soglia di Parigi. La osserva con uno sguardo sognante, come lunare. Certo non immagina che proprio quella capitale, quell'andazzo frenetico, l'animazione dei boulevard, il grande stile dei luoghi di ritrovo in entusiastica fioritura, così inadatti al suo temperamento schivo, rimarrà la sua patria adottiva, per molti versi la sua vera patria, nonché la spinta cruciale della sua arte a venire. Parigi in quel periodo vanta una scena operistica cosmopolita: si hanno la grand-opéra (il *Robert le Diable* di Meyerbeer), poi l'opéra-comique (Auber massimo rappresentante), e ancor di più il fascino del belcantismo nostrano, dominatore delle notti francesi dapprima con Cherubini, poi con Rossini, Spontini, Bellini e Donizetti, sino al *fin de siècle*.

Di qui lo straordinario interesse di Chopin per l'opera italiana, e di qui uno dei tratti caratteristici dell'arte del pianista, l'appropriarsi del belcanto trasfigurandone la magia nelle intonazioni patetiche e le sue meraviglie negli abbellimenti e nei virtuosismi. Dunque inventando e sublimando lo stile soave al pianoforte, la tenerezza pianistica, uno stile che Chopin porterà all'apogeo proprio nei *Notturmi*. Non c'è dubbio che i gioielli canori di Giuditta Pasta e Maria Malibran, ascoltati con rapimento dal giovane polacco all'Opéra e al Théâtre Italien, risuonino nei suoi componimenti, così come aveva statuito il suo diretto antecedente John Field, pianista irlandese allievo di Muzio Clementi (di nuovo lo stile italiano sullo sfondo), autore della prima raccolta intitolata *Notturmi* (1812-35). L'intuizione di Field, nella prospettiva della moda romantica, era scaltra se non geniale: una composizione-tipo alquanto esteriore, dotata di melodie gradevoli e di difficoltà tutto sommato modesta, che potesse essere eseguita da qualsiasi dilettante (e così far campare didatti e costruttori di pianoforti).

Ci voleva dunque Chopin per volgere questa furbata a levatura artistica, a possente libertà nell'andamento delle melodie, nella trama delle armonie, nel movimento ritmico, dove il capriccio virtuosistico diviene alto lirismo. Dello schema di Field, apparentemente e inizialmente, Chopin tocca quasi nulla: una melodia spiegata della mano destra, appunto ispirata al canto lirico nostrano, accompagnata da un disegno elementare ripetuto dalla sinistra. Quasi per prova, ancora in madrepatria improvvisa e scrive un primissimo *Notturmo* (1827), da affiancare alle prime *Polacche* e *Mazurche* della sua produzione giovanile. Ma la vera ispirazione arriva di lì a poco, nelle nottate francesi. Qui il compositore trasforma la natura del *Notturmo*, un genere subito accarezzato anzitutto per la quasi totale mancanza di tradizione (a differenza della *Sonata* e del *Concerto*), per la sensazione di libertà che vi può respirare. Con i componimenti di Chopin