

DIGITI



UNIVERSITÀ
DI TRENTO

DIGITI

TEMPI

INDICE

Adriana PAOLINI, È tempo... p. 5

SCRIVERE IN CORSIVO (rubrica)

Paola PISSETTA, Il tempo del corsivo p. 8

LIB(E)RI DI SCRIVERE E DI COSTRUIRE

Andrea ANDREATTA, Festina Lente p. 14

Jialan CHEN, Autobiografia linguistica (in cinese con trad.) p. 20

ESPRESSIONI

Sebastiano VECELLO SALTO, L'arte di contare i tempi - Prospettive sulla presenza p. 37

Martina MUSSOI, Poetica degli affetti e strutture temporali nell'opera italiana p. 43

Giacomo PIRANI, Musica mensurabilis: scrittura e misura del tempo in musica p. 49

Angelo RICCIARDI, Omaggio ad Allen Ginsberg (2022), Altri tempi p. 55

VISIONI E COSCIENZE

Giovanni ALMICI, Quando il tempo divenne denaro p. 60

Anna Rita IRIMIÁS, Economia del tempo e delle attenzioni (in ungherese, trad.) p. 67

Sara MARTINA, Monumenti: tra passato, presente e futuro p. 73

STORIE E CULTURE

- Dafne GRAZIANO, Guerra, futuro, Pleistocene : la fluidità del tempo nella poesia di Anja Kampmann p. 79
- Pietro BOZZATO, Dal metodo a un'idea di tempo in The Waste Land p. 85
- Elisa RUGOLOTTO, Attendere la fine dei tempi : la dottrina della parusia p. 92
- Eugenio DONINI, le lacerazioni nei tempi p. 98
- Irene PARIETTI, le quattro età del mondo: Cirocità del tempo nella concezione indiana dei Purana p. 103
- Lavinia BRAGUGLIA, lo scorrere del tempo : Seneca e la brevità della vita p. 109
- Vanessa PLANCHET, Chi fa tempo ha vita. La percezione del tempo nel tempo p. 114

VOCI (Rubrica)

- Sergio ROLFI, I tempi di una banda. Intervista ad Andrea Lass p. 124

SGUARDI

- Simonetta FRESCHI, I tempi della malattia p. 130
- Teresa FRISCIÀ, La scala dei ricordi (racconto) p. 134

BIOGRAFIE DEGLI AUTORI

p. 141

DIGITI : RIVISTA MANOSCRITTA
NR.2 - giugno 2024 : TEMPI

« Tres digitii scribunt sed totum corpus laboreat »
lavorano le dita col corpo e la mente : la fatica del seminar parole.

La Rivista, pubblicata in edizione digitale sul sito teseo.unith.it, nasce da un progetto didattico dedicato allo sviluppo delle potenzialità della comunicazione mediante la scrittura a mano ed è realizzato da studenti*, dottorandi* e docenti del Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento. DIGITI propone un medium comunicativo alternativo alla prassi quotidiana, recuperando gesti e usi grafici meno utilizzati nella comunicazione verso l'esterno. La varietà di scritture, di lingue e di sistemi di scrittura presente nella rivista intende offrire un ampio panorama di forme di espressione grafica e linguistica.

* Si ringraziano i docenti e il personale tecnico-amministrativo del Dipartimento di Lettere dell'Università di Trento per il sostegno e la collaborazione.

DIRETTRICE RESPONSABILE: Adriana Padini

COMITATO SCIENTIFICO: Serenella Baggio, Elena Franchi, Aldo Gaffi, Andrea Giorgi, Marco Gozzi, Federico Laudisa, Elvira Migliorino, Denis Viva

COMITATO DI REDAZIONE (studenti, dottorandi, alunni)

Alessandro Anesi

Luca Navea

Agnese Bee

Irene Parietti

Rael Garcia Ballerina

Vanessa Panchel

Lavinia Braguglia

Sergio Rolfi

Francesca de Maia

Elisa Rugolotto

Letizia Dini

Gianna Viesi

Teresa Friscia

Andrea Andreatta

Dennis Mantovan

Pubblicata da
Università degli Studi di Trento
via Calepina 14, -38122 Trento
casaeditrice@unitn.it / teseo@unitn.it
www.unitn.it / <https://teseo.unitn.it>

L'edizione digitale è rilasciata con licenza Creative Commons BY-SA
©2024 - Gli autori per i testi

Ideazione, progetto grafico e impaginazione del secondo numero di DIGITI a
cura del Comitato di Redazione;
impaginazione della copertina a cura di Paolo Chistè.
È prevista la distribuzione gratuita di eventuali copie cartacee.

L'immagine di copertina è stata creata con i caratteri in lega tipografica messi
a disposizione dal Laboratorio Fabricarte di Trento (DIGITI: "umbra" corpo 48pt;
nr. 2 giu. 2024: Sponton corpo 16pt, TEMPI: Sponton corpo 24pt), mentre il
motto della Rivista, «I manoscritti non bruciano», è stato dattiloscritto con
una macchina Olivetti Lexikon 80 (1949-1959).

Per le pagine delle copie stampate è stata utilizzata la Carta Favini
"Le Cirque" avorio 80g/m²; mentre per la copertina la carta Fabriano ElleErie
formato 100x70cm 220gsm.

In copertina:

GIOVANNI ALMICI (@walden00_)

Saturnus in fieri
china e matite colorate su carta 200g/m²

In IV:

GIOVANNI ALMICI (@walden00_)

Anche il dio del tempo fatica a ottenere un dobo à la coque
china e matite colorate su carta 200g/m²

È TEMPO...

di Adriana Paolini

È tempo di riportare con decisione l'attenzione sulle parole, di riflettere su ogni gesto (anche grafico) che ci pone in relazione con le persone e ci permetta di essere dentro la realtà, consapevolmente. È tempo di mettersi in gioco, ognuna con le proprie forze e i propri bisogni (i propri buoni). È tempo di dire, di scrivere e di riflettere su ciò che siamo e che vorremmo essere, ed è per questo che ho pensato di scrivere l'editoriale per il secondo numero di *Digitì* utilizzando il femminile sovrasteso: per invitare a una riflessione e per condividere una esperienza forte, di consapevolezza, affatto.

I tempi (i ritmi della quotidianità) ci incalzano, ma il tempo pure ci immobilizza; il tempo, a volte, siamo noi a volerlo fermare. Lo guardiamo su un'agenda, su un lunario e allo specchio, o negli occhi di chi incrociamo per strada. Altre volte lo inganniamo o lo lasciamo libero...

«C'è un tempo per nascere e uno per morire, un tempo per piantare e un tempo per radicare quel che si è piantato» (Qoeler 3,2). Ecco, è questo che interessa le redattrici di *Digitì*: radicare ciò che è stato piantato e che, ormai fermo,

irrimovibile (seco?) e riconosciuto come 'unica' possibilità, non permette ad altro di sbocciare e di crescere. Con questo progetto, noi vorremmo tornare a conoscere e a ri-conoscere noi stesse insieme alle altre, creando ('piantando') spazio per la nostra voce e dando forme di scrittura.

Gi' è anche « un tempo per tacere e un tempo per parlare » (Ecclesi 3,7) e per imparare a farlo, come stanno imparando coloro che con coraggio decidono di partecipare ai numerosi di "Digit", fuori e dentro la redazione.

Non solo le autrici si sono preso il tempo di riflettere e poi di scrivere sul tema di questo fascicolo, «Tempi». Lo hanno fatto con una penna in mano (o con chiavi e matite colorate per offrire una copertina sorprendente), toccando la concretezza del tempo, cosfrette a pensare più lentamente per seguire la mano, o a muoversi più lentamente per seguire il pensiero. Il tempo lo studiamo, quando viene discusso da sforniche, filosofi, poeti, da coloro che usano i propri strumenti e la propria sensibilità per affrontarne la comprensione. Sono state in molte ad aver deciso di neofronzere sugli studi con i quali sfanno cosnuendo la propria professionalità ma soprattutto il proprio pensiero critico: la sezione Storie e culture è deuza delle loro curiosità. Ma Espressioni la loro musica esprime i suoi tempi.

In questo numero abbiano deciso di dare spazio ad alcune voci e sferze al Diporto,

mento di lettere e filosofia di Trento e così abbriava l'ouore di 'esporre' una
opera di Angelo Ricciardi, un artista che si interessa al rapporto tra scritture e
figurazioni nelle società contemporanea, di conoscere la propria esperienza di
Simonetra Freschi e la riflessione di Daphne Gepaiana che ci introduce all'opera di
lo poeta Anja kampmann.

Il desiderio di aprirsi al mondo si rivelava anche nelle preziosa di lingue e di
sistemi di scrittura diversi: possiamo, perciò, leggere in ungherese (con traduzione)
grazie all'intervento di Anna Rita Impràs, e in cinese. All'autrice della
«Autobiografia linguistica» è stato di estro un grande lavoro: oltre alle scritture
in cinese del suo paese, Chen fialan ha curato la traslitterazione e la tradu-
zione del contenuto, entrambe scritte con un corrisivo calligrafico di grande elegan-
za.

Ancom una volta, il tempo s'era per la realizzazione di Digitì. Rivista manu,
scritta, riempita delle idee e dell'energia di autrici e redattrici, risultò
profuso e ricco di opportunità di conoscenza, opportunità che dovranno farci
guardare con occhi diversi e aperti al tempo presente e pure a quello futuro,
senza badare troppo all'orologio.

IL TEMPO DEL CORSIVO

Paola Pisetta

Osservare il foglio bianco ed il testo da inserirvi, riuscire già a prevedere lo spazio che ogni parola andrà ad occupare, decidere i margini che faranno da cornice allo scritto, valutare la grandezza più opportuna del carattere e scegliere lo strumento più adatto per arricinarsi a quanto si è immaginato; preparare quegli stessi strumenti, siano essi pennini, penne o calami e trovare l'inchiostro con la miglior resa su quel supporto.

La scrittura nella sua forma più alta, la calligrafia, è un distillato di tecnica e conoscenza impreziosito da un'infinita pazienza, perché ogni momento è perfetto per una distrazione, uno scossone al tavolo, un pennino troppo

carico d'inchiostro ed c'è un attimo dover ricominciare tutto daccapo.

Oggi questo stesso processo è reso semplice, veloce e alla portata di tutti da un qualunque programma di videoscrittura come Word; l'applicativo propone di default un margine, un carattere con una grandezza appropriata ed evidenzia anche gli errori di ortografia. Poi in base alle necessità, una volta terminato il testo è possibile modificare tutti i parametri fino a che anche l'estetica dello scritto non soddisfa il proprio gusto.

Ma questo non fa di nessuno un calligrafo. Solo l'organizzazione dello spazio sul foglio basterebbe a mandare in tilt molte persone, basti pensare alla necessità di avere una griglia di riferimento, sia essa a righe o a quadretti; ma senza andare troppo oltre

basti notare la difficoltà dei più a decifrare un testo scritto a mano.

Saper scrivere e di conseguenza leggere sono attività del tutto artificiali decisive, costruite e perfezionate dall'essere umano, anche se egli stesso è costretto ad apprenderne il funzionamento per poterne beneficiare.

L'inseguimento della scrittura viene portato avanti in maniera attenta per poco più di due anni, quando il cervello dei bambini non è ancora al suo completo sviluppo, cosa che avverrà solo attorno ai 20 anni, così come il loro corpo; fino ai 12 anni il cervello immagazzina tantissime nozioni, ma è solo successivamente che lo sviluppo cerebrale permette che queste procedure vengano perfezionate e velocizzate, dimenticando in parte o del tutto le attività non eseritate.

La scrittura manuale in corsivo è una delle procedure che il cervello può perfezionare, se allenata con costanza, diversamente verrà dimenticata e non si potrà sfruttarne i benefici. In età adulta è tuttavia possibile recuperare questa abilità, il processo risulta più complesso, paragonato all'apprendimento, a causa del movimento ormai automatizzato in maniera errata. Si è di fronte alla necessità di distruggere in parte quella che è ormai una salda abitudine e come tale esige un attento controllo per ottenere un cambiamento. Spendere pochi secondi ogni volta che viene presa la penna in mano per controllare l'impugnatura; dedicare alcuni minuti di riscaldamento per ripassare con attenzione i movimenti che disegnano le singole lettere; esercitarsi nelle legature

più complicate. Tutti gli spunti proposti costringono la persona a porre attenzione dove non ne è mai stata posta, così da concedere la possibilità di correggere quanto è stato appreso in modo non corretto.

A differenza della mente acerba di un bambino o di un ragazzo, la mente matura di un adulto riesce a sostenere questo processo di modifica grazie alla consapevolezza del risultato che sta perseguitando.

Seguendo quanto appreso dalle neuroscienze, sarebbe opportuno che il sistema scolastico rivedesse e aggiornasse l'intero programma della scrittura allo scopo di permettere ad un numero maggiore di beneficiare della scrittura corsiva.

Il tempo è cruciale nell'imparare a gestire la scrittura, sia nell'apprendimento di base

sia nel miglioramento, un investimento per
ottenere uno strumento pratico ed economico
in grado di supportare la persona in ogni
contesto.

FESTINA LENTE. IL TEMPO DELL'ARTIGIANO

Andrea Andreotti

Aldo Manuzio (1448-1515) è considerato il padre dell'editoria moderna. Il suo motto era "FESTINA LENTE", ovvero affrettati lentamente. Un ossimoro rappresentato anche nella sua marca tipografica dal delfino intrecciato ad un ancord. Il delfino rappresenta la velocità, l'ancora la solidità. Sono diverse le interpretazioni e le chiavi di lettura di questo motto. Io vorrei qui provare a declinarlo sui tempi della lavorazione artigianale, nella Legatoria nello specifico.

Ci sono, in Legatoria, tempi precisi da conoscere e rispettare. Essi sono direttamente connessi con quello che è, contrariamente a quanto a' si possa aspettare, l'operazione tecnicamente più difficile: incollare.

Difficile per due motivi: la grande perizia

necessaria, ~~per~~ maturabile solo con la buona pratica, e la comprensione delle caratteristiche tecniche dei materiali. In particolare quando utilizzo dei collanti devo conoscerne bene i tempi: il tempo di lavorazione e il tempo di asciugatura. Questi tempi influiscono sia sulla lavorazione che sul risultato finale.

Nel mio laboratorio utilizzo principalmente due tipologie di colle: l'emulsione di Poli-Vinil Cloruro (PVA, la comune "colle Vinilica" per intenderci) e le paste di amido e glutine. Vediamo i diversi tempi. Il tempo di lavorazione è l'intervallo entro il quale devo stendere il collante e posizionare correttamente i pezzi. Oltre questo tempo non sarà più possibile separare le parti, senza che queste vengano danneggiate. Il tempo di lavorazione della PVA è di circa 15/20 secondi. Per questo viene considerata una colle "rapida". La pasta è invece considerata una colle "lenta", con un tempo di lavorazione di 40/50 secondi.

È necessario quindi scegliere bene il collante in base alla lavorazione da effettuare. Se devo attaccare superfici piccole, se necessito di una presa rapida ~~ma~~ per i pezzi che devono subire rapide successive lavorazioni, sceglierò la PVA. All'opposto, una lavorazione iconica con la pasta d'amido e glutine è il rivestimento di mobili in legno, dove le grandi superfici di carte da spalmare e il tempo necessario a collimare i decori sono totalmente incompatibili con una colle vinilica.

In ogni caso, che si tratti di 15, che si tratti di 45 secondi, il tempo di lavorazione è rappresentato dalla rapidità, un gesto dove è necessaria grande concentrazione e movimenti rapidi e sicuri. FESTINA

Il secondo tempo caratteristico dei collanti è il tempo di asciugatura, il tempo cioè necessario ad eliminare tutta l'umidità presente nel manufatto, dato che i collanti sono a base d'acqua. Il PVA, rapido nella

Lavorazione, e' lento ad asciugare completamente: sono necessarie 36/48 ore. Ore che il prodotto, come puo' essere un libro o una cartella, deve passare sotto peso, o meglio in pressa. La pasta e' un po' piu' rapido, tra le 12 e le 24 ore, ma e' comunque lungo.

Rispettare questo tempo di attesa determina la buona riusita della lavorazione, dato che solo la completa asciugatura puo' scorgiurare imbarcamenti e altri movimenti negativi. Il tempo di asciugatura e' un tempo di attesa, di pazienza, di qualita' che si compie e realizza ora dopo ora. LENTE

Il tempo dell'artigiano e' un continuo alternarsi di rapidita' e lentezza, di attesa e speditezza. E' il ritmo che cedente le via della qualita'.

Dando un occhio nell'ambito dell'editoria contemporanea, o in una Cestaria industriale, il ritmo, ben diverso, e' quello dei tempi moderni: prema consumo crepa

L'ago della bussola non indica più le qualità ma la quantità. Niente più poetici, romantici ossimori o dicotomici temporali. Tanto e veloce. E se possibile poco costoso.

Anche qui le colle ne sono l'emblema. Vengono impiegate colle e caldo, dette *Hot melt*, che hanno tempi di lavorazione bassissimi e brevi tempi di asciugatura, che non necessitano il passaggio in pressa. Una moderna Cines automatizzata per la produzione in continuo, ovvero delle stampe al volume finito, produce al ritmo di 2400 libri/ora.

«Il tempo è denaro», intonava Benjamin Franklin, e sfruttare al massimo il tempo disponibile per massimizzare la produzione è cosa buona e giusta, secondo il Vangelo Capitalista. Ma forse ci siamo spinti anche oltre.

Secondo il "Report sulla produzione e Cettura di Libri in Italia", pubblicato dall'ISTAT il 14 dicembre 2023, nel 2022 sono stati pubblicati 102.987 titoli.

Ovvero in media 282 titoli pubblicati ogni giorno dell'anno, cioè 12 l'ora, con un rapporto di 1,7 titoli ogni 1000 abitanti.

In totale sono stati prodotti, in un anno, nella sola Italia, 198.012.000 libri. Centonovantottomilioni e dodicimila libri.

Oltre la metà invenduti.

"E' una questione di qualità
o una formolita'

non ricordo più bene. Una formolita,

"Io sto bene"

CCCP-Fedeli alla Linea

向西方——我的语言自传

陈嘉斓

谈论语言，我们就是在谈论文化和历史。

2003年，我生于中国贵州省的一个小城。我虽是少数民族，却不会讲我们的少数民族语言，因为城市里的人已经很少讲民族语言了。我的母语是普通话，也就是标准汉语，它的读者主要以北京方言为基础。我的家乡离北京有2000千米，几乎是特伦托到莱切的两倍。虽然各地的普通话都有差异，但它还是以较为规范的形式传播到了中国的每一寸土地。

随着我的成长，我渐渐在日常生活中学会了贵州方言，主要是跟家里人学的。其中我的外公外婆、爷爷奶奶说得最多。和意大利一样，由于国家提倡使用更“通用”的语言，近几十年来，中国的方言使用率有所下降，讲方言的年轻人和城市居民越来越少。不仅是方言，我们的少数民族语言也是同样的情况。从我的外公到母亲，它的传承就停止了。虽然我的外公有时还会说民族语言，也只是和少数民族亲戚说，

我们家里的其他人已经听不懂民族语言了。然而近年来，国家开始重视对各种方言和民族语言的保护，也许将来会见到成效。

以上这些语言都与欧洲语言相去甚远，因为它们不属于印欧语系，而属于汉藏语系。

我学的第一门外语毫无疑问是英语。在普通城市，学生在九岁或十岁左右开始学英语，我亦是如此。我们还学习不同朝代的文言文：文言文之于相对较近的现代汉语，就相当于拉丁语之于今日的意大利语，通常前者被认为是后者的古老或原始形式，在文化层面上，它们也有着同样的优雅，同样的骄傲。

我对外语的热情是在高中时萌发的。我开始自学德语，只是学着玩。但由于高中功课繁重，我并没有在德语的路上走得很远。但英语、德语与意大利语相比还是有点差距，因为它们属于日耳曼语族，而意大利语属于罗曼语族。

高中毕业后，我怀着对外语的热爱，选择了上海外国语大学的意大利语专业，尽管高中时我学的是理科，而不是文科（这是我们高中生的两个选择）。这是我与罗曼语族的第一

一次直接接触。我还选修了世界语和梵语的课程。尽管只学到了一点皮毛，但我得以对这两种语言的体系有了一定的了解。从使用的角度来看，这两种语言都不实用，其一脱离自然，异想天开，鲜为人用；其二则太晦涩、神秘、古老。我为了乐趣而学习它们，却不只是为了乐趣。我认为，由于其人工性或古老性，它们恰恰更有助于我们理解所有语言共同的底层逻辑。我也尝试上过俄语课，但是俄语难度太高了，所以我上了两节课就放弃了。令人意想不到的是，我的外公懂一些俄语，他年轻时学过俄语，由于历史原因，在我外公的年代，我们与俄罗斯的关系密切（或者说，当时的苏、联）。我对拉丁语，今日之意大利语与其他罗曼语族语言的前身，也同样有学习的兴趣。托意大利语的福，我发现自己偶尔也能听懂一点，法语和西班牙语了。

大三时，我来此地，特伦托大学当交换生，到今天，我已经学了两年半的意大利语。虽然有时我讲意大利语还是磕磕巴巴，但也能明白对话的大意。今后，我还想提高意大利语的水平。我擅长内向的，但

我享受在异国他乡的游历中与各种形状的人闲聊，用意大利语买个意式冰淇淋，点个咖啡。通常景区的工作人员发现我会讲意大利语会有些惊异，我喜欢这样的反应。

虽然基督教徒在中国少有，但圣经《创世纪》中巴别塔的故事仍然总是被我们引用于描绘不同语言之间的鸿沟。从古至今，总有人不懈尝试在不同语言、文化和历史之间架起沟通的桥梁。马可·波罗的事迹我们从小就熟稔于心，如今他与世长辞已整整七个百年。今年的威尼斯狂欢节便取了“向东方”作为主题，以表对他的致敬。世界大同，我们脚下的土地与沧海仍如七百年前他的时代那般广袤，我们的见闻却早已不再囿于马匹与帆帆。通过语言，我得以让自己不止于做一个旅人，而是成为那些跨越文化的探索者中的一员。

XIÀNG XĪFĀNG – Wǒ DE YŪYÁN ZÌZHUÀN

Chén Jiālán

tánlùn yǔyán, wǒmen jiùshì zài tánlùn wénhuà hé
lìshí.

2003 nián, wǒ shēng yú Zhōngguó Guìzhōushěng de
yīgè xiǎo chéng. wǒ suī shì shǎoshùmínzú, què bù huì
jiǎng wǒmen de shǎoshùmínzú yǔyán le. wǒ de mǔyǔ
shì pǔtōnghuà, yě jiùshì biāozhǔn hànnyǔ, tā de dùyīn
zhǔyào yǐ Běijīng fāngyán wéi jīchǔ. wǒ de jiāxiāng
lí Běijīng yǒu 2000 qiānmǐ, jīhū shì tèlúntuō dào
láiqīē de liǎngbèi. suī rán gèdì de pǔtōnghuà dōu yǒu
chāyi, dàn tā háishì yǐ jiàowéi guīfàn de xíngshì
chuánbō dào le Zhōngguó de měiyīcùn tǔdì.

suízhe wǒ de chéngzhǎng, wǒ jiànjiàn zài rìcháng
shēnghuó zhōng xuéhuile Guìzhōu fāngyán, zhǔyào shì gēn
jiālǐ rén xué de. qízhōng wǒ də wàigōng wàipuó. yéye nǎinai
shuōdé zuì duō. hé Yìdàlì yīyàng, yóuyú guójia tíchàng

shǐyòng gèng "tōngyòng" de yǔyán, jìn jǐshínián lái,
Zhōngguó de fāngyán shǐyòng lù yǒu suǒ xiàijiàng, jiǎng
fāngyán de miánqīngrén hé chéngshì jūmín yuèlái yuè shǎo.
bùjǐn shì fāngyán, wǒmen de shǎoshùmínzú yǔyán yě shì
tóngyàng de qíngkuàng. cóng wǒ de wàigōng dào mǔqīn,
tā de chuánchéng jiù tíngzhǐ le. suīrán wǒ de wàigōng
yǒushí hái huì shuō mínzú yǔyán, yě zhǐshì hé shǎoshùmínzú
qīngqi shuō. wǒmen jiā lì de qítā rén yǐjīng tīng bù dǒng mínzú
yǔyán le. rán'ér jìn nián lái, guójia kāishǐ zhòngshì dùì gèzhǒng
fāngyán hé mínzú yǔyán de bǎohù, yěxǔ jiānglái huì jiàndào
chéngxiào.

yǐshàng zhèxiē yǔyán dōu yǔ ōuzhōu yǔyán xiāngqù shènyuǎn,
yīnwèi tāmen bù shùyǔ yìnōu yǔxì, ér shùyǔ hànzhàng yǔxì.

wǒ xué de dìyī mén wàiyu hǎowúyíwèn shì yīngyǔ. zài
pǔtōng chéngshì, xuéshēng zài jiǔ suì huò shí suì zuǒyòu kāishǐ xué
yīngyǔ, wǒ yǐshì rúcǐ. wǒmen hái xuéxí bùtóng chāodài de
wényánwén = wényánwén zhī yú xiāngduì jiào jìn de xiàndài hànnyǔ,
jiù xiāngdāngyú lādīngyǔ zhī yú jīnrì de yìdàlìyǔ, tōngcháng

qiánzhě bìe rènwéi shì hòuzhě de gǔlǎo huò yuánshí xíngshì, zài wénhuà céngmiàn shàng, tāmen yě yóuzhe tóngyàng de yōuyǎ, tóngyàng de jiāo'ào.

wǒ duì wài yǔ de rèqíng shì zài gāozhōng shí méngfā de. wǒ kāishí zìxué déyǔ, zhīshí xuézhe wán. dàn yóuyú gāozhōng gōngkè fánzhòng, wǒ bìng méiyǒu zài déyǔ de lù shàng zǒudé hěn yuǎn. dàn yīngyǔ. déyǔ yǔ yìdàlìyù xiāngbì háishì yǒu diǎn chājù, yīnwèi tāmen shǔyú rìěrmàn yǔzú, ér yìdàlìyù shǔyú luómàn yǔzú.

gāozhōng biyè hòu, wǒ huáizhe duì wài yǔ de rè'ài, xuǎnzhé le Shànghǎi wàiguóyǔ dàxué de yìdàlìyù zhuānyè, jǐngyuān gāozhōng shí wǒ xué de shì lìkē, ér bù shì wénkē (zhè shì wǒmen gāozhōngshēng de liǎnggè xuanzé). zhè shì wǒ yǔ luómàn yǔzú de dìyī cì zhíziē jiēchù. wǒ hái xuǎnxiū le shijièyǔ hé fānyǔ de kèchéng. jǐnguǎn zhī xué dào le yīdiǎn pímáo, dàn wǒ déyǐ duì zhè liǎngzhǒng yǔyán de tǐxì yǒu le yīdīng de liǎojiě. cóng shǐyòng de jiǎodù lái kàn, zhè liǎngzhǒng yǔyán dōu bù shíyòng, qí yī bēilí zirán,

yìxiāngtiānkāi, xiǎn wéi rén yòng, qí èr zé tài huìsè, shénmì, gǔlǎo. wǒ wèile lèqù ér xuéxí tāmen, què bù zhī. shì wèile lèqù. wǒ rènwéi, yóuyú qí réngōngxìng huò gǔlǎoxìng, tāmen qiàqià gèng yǒu zhù yú wǒmen lǐjiě suǒyǒu yǔyán de dǐcéng luójí. wǒ yě chángshì guò shàng éyǔ kè, dànshì éyǔ nándà tài gāo le, suǒyǐ wǒ shàng le liǎngjié kè jiù fàngqì le. lìng rén yìxiāngbùdào de shì, wǒ de wàigōng dǒng yīxiē éyǔ, tā niānqīng shí xué guò éyǔ, yóuyú lìshǐ yuányīn, zài wǒ wàigōng de niāndài, wǒmen yǔ éluósī de guānxì mìqiè (huòzhě shuō, dāngshí de sūlián). wǒ duì lādīngyǔ, jīnrì zhī yìdàliyǔ yǔ qítā luómàn yǔzú yǔyán de qiánshēn, yě tóngyàng yǒu xuéxí de xìngqù, tuō yìdàliyǔ de fú, wǒ fāxiàn zìjǐ ōu'ěr yě néng tīng dōng yīxiē fǎyǔ hé xībānyáyǔ le.

dà sān shí, wǒ lái cǐ dì, tèlúntuō dàxué dāng jiāohuàn shēng, dào jīntiān, wǒ yǐjīng xuéxí le liǎng niānbàn de yìdàliyǔ. suīrán yǒushí wǒ jiǎng yìdàliyǔ hái shì kēkēbābā, dàn yě néng míngbai duihuà de dàiyì. jīnhòu, wǒ xiǎng tígāo yìdàliyǔ

de shuǐpíng. Wǒ tǐng hèxiàng de, dàn wǒ xiāngshòu zài yíguótāxiāng de yóuli zhōng yǔ gèzhǒng xíngzhuàng de rén xiánliáo, yòng yìdàliyǔ mǎi gè yìshì bīngqílín, diǎn gè kāfēi. tōngcháng jǐngqū de gōngzuò rényuán fāxiàn wǒ huì jiǎng yìdàliyǔ huì yǒu xiē jīngyì, wǒ xǐhuān zhèyàng de fǎnyìng.

Suīrán jidūjiàotú zài Zhōngguó shǎo yǒu, dàn shèngjīng «chuàng shì jì» zhōng bābié tā de gǔshì réngrán zǒngshì bēi wǒmen yǐnyòng yú miáohuì bùtóng yǔyán zhījiān de hónggōu. cóng gǔ zhì jīn, zǒng yǒu rén bùxiè chángshì zài bùtóng yǔyán, wénhuà hé lìshǐ zhījiān jià qǐ gōutōng de qiāoliáng. Mǎkě·Bōluó de shìjì wǒmen cóng xiǎo jiù shùrěnyúxīn, rújīn tā yǔshìchángcí yǐ zhěngzhěng qīgè bǎinián. jinnián de wēinísī kuānghuān jiébiàn qǔ le “xiàng dōngfāng” zuòwéi zhǔtí, yǐ biǎo duì tā de jīngyì. shìjiè dà tóng, wǒmen jiǎo xià de tǔdī yǔ cānghǎi réng rú qībǎinián qián tā de shídài nà bān guǎngmào, wǒmen de jiànwén què zǎo yǐ bù zài yòuyú mǎpǐ yǔ fēngfān. tōngguò yǔyán, wǒ dé yǐ ràng zìjǐ bù zhī yú zuò yīgè lǚrén, érshì chéngwéi nàxiē kuàyuè wénhuà de tànsuǒzhě zhōng de yīyuán.

AD OCCIDENTE - LA MIA AUTOBIOGRAFIA LINGUISTICA

Jialan Chen

Quando parliamo della lingua, parliamo di cultura e di storia.

Sono nata nel 2003 a Kaili, una piccola città nella Provincia di Guizhou, in Cina. Essendo di minoranza etnica, non posso parlare la nostra lingua etnica, perché i cittadini moderni la parlano meno. La mia lingua madre è il mandarino, cioè il cinese standard, la cui pronuncia è basata in larga parte sul dialetto di Pechino. La mia città natale dista 2.000 chilometri da Pechino, quasi il doppio della distanza tra Trento e Lecce. Sebbene il mandarino sia parzialmente diverso ovunque, tale paradigma si è diffuso in ogni angolo della Cina in una forma

abbastanza standardizzata.

Crescendo, ho imparato gradualmente il dialetto di Guizhou nella vita quotidiana. Prevalentemente l'ho imparato dalla mia famiglia, di cui i miei nonni lo parlano di più.

Come in Italia, anche in Cina la dialettofonia è diminuita negli ultimi anni, per la promozione nazionale di una lingua più "comune". I giovani e residenti urbani lo parlano meno. Questo è il caso non solo dei dialetti, ma anche delle nostre lingue etniche. L'eredità della lingua si ferma da mio nonno a mia madre. Anche se mio nonno a volte la parla ancora, lo fa solo con i parenti etnici di campagna, il resto della nostra famiglia non la capisce più. Tuttavia, negli ultimi anni il governo ha cominciato a prestare attenzione alla conservazione dei vari dialetti e delle lingue etniche, forse in futuro funzionerà.

Tutte le lingue di cui sopra sono molto diverse da quelle europee, perché non appartengono alla famiglia linguistica indo-europea, ma a quella sino-tibetana. La prima lingua straniera che ho imparato è l'inglese, senza dubbio. Per le città non così avanzate, gli studenti cominciano a studiare l'inglese all'età di nove o dieci anni, e per me è lo stesso. Studiamo anche il cinese classico dalle diverse dinastie: il cinese classico per il cinese moderno è come il latino per l'italiano oggi, di solito il primo è considerato la forma antica o originale del secondo, e anche a livello di cultura hanno la stessa eleganza, lo stesso orgoglio.

La mia passione per le lingue straniere è emersa quando studiavo al liceo. Ho cominciato a studiare il tedesco da sola, solo per divertimento. Però non sono andata così

lontano, a causa dei pesanti compiti del liceo. L'inglese e tedesco, tuttavia, sono ancora un po' lontani dall'italiano, perché sono di lingue germaniche, invece l'italiano è di lingue romane.

Dopo il liceo ho scelto la specializzazione della lingua italiana nell'Università degli Studi Internazionali di Shanghai con la passione delle lingue, anche se al liceo ho studiato scienze, non arti (sono le due scelte per noi al liceo). È stato il mio primo contatto diretto con le lingue romane. Ho anche partecipato ai corsi optionali d'esperanto e sanscrito. Nonostante la superficialità del mio studio, è diventato possibile per me acquisire una certa comprensione dei sistemi di entrambe le lingue. Tutti e due non sono pratici dal punto di vista dell'uso, uno imma-

turale, ideale e meno usato, e l'altro troppo complesso, misterioso ed arcaico. Li studio anche per il motivo di divertirsi, ma non solo per questo. Secondo me sono più utili per capire la logica essenziale comune di tutti i linguaggi in quanto più artificiali o vecchi. Ho anche provato a seguire un corso di russo, però è troppo difficile quindi abbandonato la classe dopo due lezioni. Sorprendentemente mio nonno sa un po' di russo, l'ha imparato quando era giovane, per il motivo di storia, alla sua età avevamo più stretto rapporto con la Russia (o, a quel tempo, l'Unione Sovietica). Mi interessa a studiare anche il latino, da cui è derivato l'italiano e le altre lingue romane. Grazie all'italiano, ho scoperto che a volte riesco a capire un po' del francese e lo spagnolo.

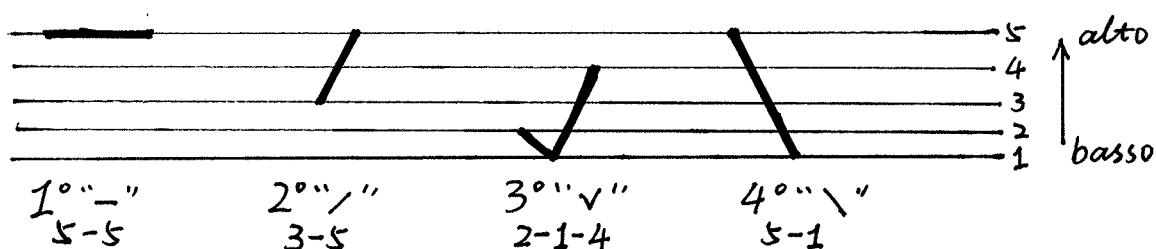
Al terzo anno d'università sono venuta qui all'Università di Trento come una studentessa di scambio. Fino ad oggi ho già studiato la lingua italiana per due anni e sei mesi. Anche se per me fa ancora fatica a parlare correntemente l'italiano, riesco a capirne il senso generale. Nel futuro voglio migliorare il mio italiano. Sono abbastanza introversa, ma mi gode fare due chiacchiere con persone diverse, comprare un gelato o ordinare un caffè in italiano mentre viaggio qui all'estero. Di solito il personale delle attrazioni turistiche sarà un po' sorpreso di accorgersi che parlo italiano, e apprezzerà questa reazione.

Anche se in Cina c'è pochissima cristianità, la storia della Torre di Babele nella Genesi è sempre citata per figurare il

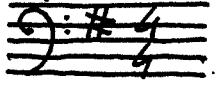
divario ampio tra le lingue diverse. Dall'antichità alla modernità, molti hanno sempre fatto tentativi a costruire il ponte sopra la crepa tra lingue, culture e storie. Noi cinesi conosciamo la gesta di Marco Polo fin dall'infanzia, sono passati ben sette secoli dal suo ultimo addio al mondo. Il Carnevale di quest'anno ha scelto "Ad Oriente" per il tema come omaggio a lui. Il mondo tende all'armonia. La terra e i mari sotto i nostri piedi sono ancora vasti come sette secoli fa alla sua epoca, mentre abbiamo già più mezzi oltre al cavallo e caracca. Con la lingua, posso permettermi di essere più di una semplice viaggiatrice, ma una degli esploratori interculturali.

L'intonazione del cinese

In cinese ci sono quattro toni. Si usa un simbolo per indicare il tono in ogni sillaba: 1° "—" , 2° "—" , 3° "v" , 4° "\". Sillabe senza simboli si pronunciano leggermente. Immaginiamo cinque linee da basso ad alto:



L'ARTE DI CONTARE I TEMPI - PROSPETTIVE SULLA PRESENZA
di Sebastiano Cecellio Salto

« Got a little rhythm, a rhythm, a rhythm / That pit-a-pats through my brain / So darn persistent / The day isn't distant / When it'll drive me insane / Comes in the morning / Without any warning / And hangs around me all day ». Tutto ciò che leggente è già stato espresso dalle parole di Fascinating Rhythm, brano dei fratelli Gershwin che io ricordo con la voce di Ella Fitzgerald. La musica è un evento sempre complesso, tanto emotivo quanto rigidamente normato, come sa chi ne studia la teoria. Qui sarà interpretata come norma del tempo, ma in una prospettiva rithmica irriducibile a una pragmatica notazione su uno spartito, le parole di Fascinating Rhythm esprimono meglio della notazione . La ragione Gardner quando dice che « a semiotics of time in performance [...] is not possible without a means of capturing its temporal signifiers: the signs of the times need to be codified in some type of formal language » (1). Eppure questo limita il rithmo a una chiave di lettura di un brano e lo spartito a uno strumento di lavoro, mentre voglio considerare la capacità di contare i tempi un'attitudine di vita. La musica permea tutta l'arte e la cultura, dalla danza alla matematica, e invade l'intero orizzonte esistenziale umano;

esiste in forma armonica con l'Eddis di ciascuno. Questa familiarità, nota tanto agli antropologi quanto a chiunque conti lavando i piatti o stirpendo i panni, nasconde un nucleo di resistenza all'infinita accelerazione del presente. Il presente dovrebbe essere nostra, invece sfugge. La contemporaneità pretende una costante accelerazione al ritmo assordante delle notifiche: c'è così tanto da esprimere, da la scelta su cosa esprimere assume una durezza elettrica e ascetica, non c'è abbastanza tempo per esprimere, solo per consumare. I ritmi adatti sono quelli dell'attesa di un nuovo post, della passività rispetto a contenuti mediatici senza significanza, dell'anestesia che annulla il senso interno del tempo. Oggi siamo in molti a non saper concretuamente il passare del tempo e a dimenticare cosa si sia fatto oggi, adesso, ora. Restano solo momenti orali che cominciano a prendere il cellulare e si chiudono nell'insonnia del costante scrolling, al cui interno non c'è modo di apprendere i termini di un rapporto sono con l'attesa. Ai ritmi della noia e della brevidazione si sostituiscono quelli dell'ignoranza e della fever of missing out.

L'arte ha la capacità di riportare l'essere umano a contatto con la significanza del reale, ma, pur dando eguale dignità a ogni manifestazione artistica, non è sbagliato discutere della loro efficienza contestuale. In una contemporaneità in cui il nostro orizzonte esperienziale è completamente occupato dall'interattimento, sarebbe

inutile pretendere che sia il pubblico a raggiungere l'arte: se oggi l'arte vuole essere d'aiuto per chi viene travolto dal logorio della vita moderna, deve presentarsi in forme abraenti e immediate, e può riuscirci senza snubocarsi affatto.

«In a similar way that the palm of every hand has a unique pattern of lines and creases, a work of art contains an independent logic of time and space» (2). L'estetica ha dato compi grazie alle diverse ontologie sulla natura del tempo della musica, ma ricorre un nucleo fondamentale che legge la musica grazie ai concetti del tempo. Nel lessico musicale tempo è una parola polisemica che parla di durata, ritmi, velocità, pause, il substrato fondamentale della sezione ritmica. Il legame tra tempo e musica è così stretto che è possibile leggere l'una con le parole dell'altra. L'abitudine alla musica può insegnare qualcosa sul tempo, può offrire prospettive sulla presenza alternative al consumo passivo. Esposi alla musica implica esporsi a un gioco col tempo, la costruzione e distruzione di schemi ritmici. È un gioco che l'uomo non deve imparare, quanto più ricordare, in quest'abitudine diffusa che chiamiamo contare i tempi: de sia tenere conto delle altezze, battere per terra col piede, sdraioccare le dita, muovere le mani nell'aria, le persone rispondono alla musica allineandosi ai suoi ritmi. Ecco che la musica cambia la fenomenologia del soggetto, abituato a esserci e a scandire il tempo della sua presenza, consapevole dei motus che occupano il suo pensiero e abituato a sovrapporre quella griglia

ritmica della quotidianità, piuttosto che a subire la catchiness di un jingle nel contesto del tempo senza istanti del consumo. Oggi gli auricolari ci permettono di nascondere dal rumore creando una colonna sonora della quotidianità che si fonda su gusto, genere, parole, ma anche per i bpm. Qui dove manca una legislazione esterna dei tempi appropriati per la vita, la musica mette in moto una scansione temporale con cui capire il presente. È pur vero che la musica pone un mezzo di supporto, più che uno strumento di formazione. Inoltre il ritmo è presto in prestito, non può essere considerato un'attitudine.

La danza ha una profonda relazione con la musica, indissolubile anche nel rifiuto che si può trovare negli esperimenti di danza contemporanea a ritmo del silenzio e alla presenza della musica negata. La danza ha natura ritmica, come ben sanno i ballerini, abituati a regalarsi sul conteggio del coreografo: cinque, sei, sette, otto. Un ballerino ha, però, un'expertise particolare, da non ridursi a una forma impratica di quella del musicista. Come esiste una idea tra spettato e teatro, c'è un maggiorate tra una coreografia messa in scena e un'tentativo di riportarla su carta. Oggi non esiste un sistema condizionato di notazione teatrale, e la storia ha visto esperimenti con «abstract signs, boxes, graphs, charts, frame-by-frame film analysis and drawing» (3). Si sviluppa un lessico estetico con cui coreografo e ballerini vocalizzano il ritmo dei gesti stereotipi della coreografia, traducendoli in una coerenza lineare d'intensità, spostamenti di peso, relazione del corpo con altri corpi e

con l'esplosio: «Beats are pockets of energy which are moved through space» (<). Il tentativo descrittivo lascia posto a una crisi di termini tecnici, parziali: descrizioni dei passi, respiri, richiami al testo musicale e oramalopee. Si tratta di una grammatica impossibile, che cambia a seconda di: canzone, coreografia, performers. Ecco che una ritmica può essere descritta da sequenze come: sette - otto - e pa - pa - pà - scatti in quarta - wave - pop dal busto e - (espirazione) - (espirazione). Questo significante è puramente contestuale, ma ogni forma e respiro ha la stessa carica descrittiva dei nomi accademici: dei passi. Come per il riconoscimento progettuale tra musica e tempo, questo lessico assurbo e inefficiente sviluppa l'abitudine all'uso di varie modalità per contare i tempi, diverse prospettive con cui scomolare la propria presenza nel mondo. Il ballerino fa suo un lessico che trasforma corpo, voce e pensiero in strumenti di misura, ripetendo consapevolezza dei propri strumenti di esistenza e resistenza ai ritmi imposti. La danza è luogo e pratica di realizzazione del legame tra natura umana innata e natura ritmica del tempo musicato. Zinzer disse che «Human Breathing in a relaxed state is the ideal basis for an understanding of the anacrusis (inhaling), metacrusis (holding the breath), and crusis (exhaling) qualities of a Beat»¹⁵; brama, resistenza e preparazione sono categorie di ogni umano vivente, e il Ballerino si riconosce a trasformare i gesti del quotidiano in danza, dando rilevanza a spazio e tempo. La stessa costituzione con cui il Ballerino soglie di

assecondare, contrastare o ignorare ogni aspetto della musica più diventare formatura al rifiuto del costante notificarsi consumista della contemporaneità, poiché l'arte è tempo.

NOTE

- (1) T. GARDNER, *Signs of the Times*, 2012, p. 52.
- (2) IVI, p. 48.
- (3) J. GOODRIDGE, *Rhythm and Timing of Movement in Performance*, 1999, p. 101.
- (4) D. TUNGER, *In Music Education, In the Context of measuring Beats*, 2015, p. 2404.
- (5) IVI, p. 2405.

BIBLIOGRAFIA

- P. ALPERSON, "Musical Time" and Music as an "Art of Time," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 38, n. 4, 1980, pp. 407-417.
- T. GARDNER, *Signs of the Times. Structures and signatures*, *Performance Research* 17/5, p. 47-53.
- J. GOODRIDGE, *Rhythm and Timing of Movement in Performance. Drama, Dance and Ceremony*, Jessica Kingsley Publishers, London, 1999.
- D. TUNGER, *In Music Education, In the Context of Measuring Beats, Anacusic Examples*, *Procedia - Social and Behavioral Sciences* 197, 2015, pp. 2403-2406.

POETICA DEGLI AFFETTI E STRUTTURE TEMPORALI NELL'OPERA ITALIANA - di Martina Mussoi

Quando per la prima volta ci si avvicina al genere operistico e si sperimentano i primi ascolti, l'elemento della temporalità risalta sin da subito come potenzialmente problematico. E così, è del tutto legittimo chiedersi come affrontare l'ascolto e la visione di uno spettacolo che contiene magari oltre due ore di musica; oppure di un lungo e articolato pezzo d'assieme in cui voci e strumenti si intrecciano in un vorticoso concertato; o ancora, come porsi di fronte ad un ampio pezzo solistico in cui il personaggio, sul punto di morire o di togliersi la vita, occupa la scena con buoni dieci minuti di canto nei quali lamenta insistentemente la propria condizione di solitudine e dolore.

Cerchiamo dunque di capire in che modo interpretare il concetto di tempo nell'attività di ascolto e comprensione dell'opera lirica. Non senza specificare che tutte le considerazioni che seguiranno faranno riferimento in particolare alla tradizione operistica italiana, ossia a quella grande e floridissima stagione spettacolare che si sviluppò all'incirca fra gli anni '30/'40 del Seicento e gli anni '20 del Novecento, irradiandosi poi anche oltre i confini geografici e culturali dell'Italia.

La prima osservazione da cui vogliamo muovere è quella per cui la musica è un'arte temporale: ciò significa che per comprendere e analizzare un brano musicale c'è bisogno almeno del tempo dell'ascolto. E per quanto questa affermazione possa sembrare banale, si tratta a tutti gli effetti di una peculiarità che distingue la musica da altre forme d'arte, ad esempio dalle arti visive. Venendo poi al caso specifico del teatro musicale, qui la musica non si limita ad avere una funzione puramente decorativa e accessoria. Assume invece il ruolo di dispositivo codificatore della scena e, in quanto tale, svolge diverse funzioni drammaturgiche: in particolare, una funzione temporalizzante in grado di creare o modificare specifiche situazioni drammatiche.

Questo significa che non sempre, nell'opera, è possibile registrare una piena corrispondenza fra la durata 'd'orologio' di un numero musicale e la sua effettiva rilevanza sul piano drammaturgico. Anzi, capita spesso che l'azione drammatica (per intendersi, il plot) progreddisca molto di più in soli due minuti di musica che non in un brano della durata di dieci minuti! E quest'ultimo, a fronte di una apparentemente maggiore ampiezza, potrà invece contenere meno azione propriamente detta per concentrarsi invece su altri aspetti, per esempio la caratterizzazione psicologica del personaggio in questione e l'espressione del suo sentire.

Ma proprio nel momento in cui la musica diventa il fattore costitutivo determinante

di un dramma, la sua natura di arte temporale non può che entrare in relazione - e talvolta scontrarsi - con altre strutture temporali. In particolare, il dramma operistico è costruito su almeno tre piani temporali diversi, su almeno tre differenti livelli di temporalità che ora prenderemo in considerazione singolarmente.

In primo luogo bisogna considerare il tempo rappresentato: si tratta dell'articolazione temporale entro la quale si immagina lo svolgimento dell'intera vicenda. A tal proposito, se una buona parte del teatro d'opera tiene conto delle prescrizioni pseudo-aristoteliche relative all'unità di tempo - ossia dell'opportunità di condensare l'azione entro il limite di una sola giornata -, altrettanto numerosi sono i casi in cui la norma viene consapevolmente violata dagli autori dei libretti. Volendo citare soltanto un paio di esempi significativi, «Le nozze di Figaro» (1786) e «Così fan tutte» (1790) sono due celebri titoli mozartiani che rispettano alla perfezione la convenzionale unità di tempo. Mentre invece «La traviata» (1853) e «La forza del destino» (1862) sono due melodrammi verdiani in cui lo svolgersi della vicenda occupa rispettivamente svariati mesi e addirittura oltre un decennio.

In secondo luogo va poi considerata la categoria del tempo della rappresentazione, che corrisponde alla durata complessiva dello spettacolo operistico (data a sua volta dalla somma di recitativi, arie, pezzi d'insieme, concertati, momenti strumenta-

li, etc.) e quindi della permanenza dello spettatore in teatro.

Se la mancata coincidenza fra tempo rappresentato e tempo della rappresentazione è caratteristica di qualsiasi forma teatrale, per comprendere perché essa sia particolarmente marcata nel teatro d'opera è però necessario definire il terzo ed ultimo piano temporale in gioco, che è forse quello che meglio consente di cogliere le peculiarità del teatro lirico e della sua estetica: il tempo degli affetti. Il dramma per musica, infatti, è statutariamente legato – sin dalle sue origini con le prime prove del 'recitar cantando' seicentesco – a una poetica incentrata sull'espressione degli affetti. In particolare, nel gergo teatrale del Seicento e del Settecento il termine 'affetto' traduceva il latino adfectus, designando quindi «una 'affezione dell'animo', una commozione o perturbazione provocata da uno stimolo (esterno o interno) di marca positiva o negativa: in altre parole, una 'passione', vuoi mesta vuoi gioconda, subita dal soggetto» (1).

A partire dall'assoluta centralità di questo concetto, il linguaggio operistico iniziò dunque a sperimentare diverse soluzioni formali che consentissero da un lato di far fluire l'azione scenico-musicale, dall'altro di porre in rilievo l'espressione dei vari affetti (amore, sofferenza, gioia, ira, etc.) che, scuotendo l'animo dei personaggi, li portano poi nuovamente ad agire. Questo processo diede quindi origine

alla sempre più netta distinzione fra i due istituti formali del recitativo e dell'aria: il primo, musicalmente più scarno e deputato alla progressione dell'azione drammatica, del plot; il secondo, momento di stasi dell'azione ma allo stesso tempo di elaborato dispiegamento lirico e di virtuosismo vocale e interpretativo, fulcro - appunto - dell'espressione degli affetti.

Ecco quindi perchè una prima introduzione teorica al genere operistico non può prescindere da una pur breve riflessione sul tempo, sui tempi dell'opera: infatti, proprio l'intersezione dei tre piani temporali che abbiamo qui sinteticamente descritto è in grado di generare una vasta pluralità di effetti a livello drammaturgico. E in questo complesso rapporto fra tempo della parola e tempo della musica, «al netto del rallentamento che canto e musica inevitabilmente comportano» (2), è proprio il tempo degli affetti a imporsi e a produrre continue amplificazioni e contrazioni del tempo rappresentato, a seconda che il dipanarsi della materia psicologica ed emotiva espressa nelle arie sia reso musicalmente in maniera più concitata e stringente oppure, al contrario, attraverso un momento di sospensione lirica e di conseguente dilatazione temporale.

In conclusione, possiamo dire quindi che l'opera pare vivere e collocarsi all'interno di un tempo del tutto peculiare: un tempo dato in realtà dalla sovrapposizione

zione di più tempi, per un effetto complessivo che - pur nell'inverosimiglianza della recitazione cantata e spiccatamente lirica - è ancora in grado di affascinare, emozionare e commuovere.

NOTE

(1) L. BIANCONI e G. PAGANNONE, Piccolo glossario di drammaturgia musicale, p. 203.

In G. PAGANNONE (a cura di), Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche, Pensa MultiMedia, Lecce - Iseo 2010, pp. 201-263.

(2) Ivi, p. 255.

BIBLIOGRAFIA

L. BIANCONI e G. PAGANNONE, Piccolo glossario di drammaturgia musicale,

in G. PAGANNONE (a cura di), Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche, Pensa MultiMedia, Lecce - Iseo 2010, pp. 201-263.

V. COLETTI, Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana, Einaudi, Torino 2003.

C. DAHLHAUS, Drammaturgia dell'opera italiana, EDT, Torino 2005.

G. DE VAN, L'opera italiana. La produzione, l'estetica, i capolavori, Carocci, Roma 2002.

P. FABBRI, Metro e canto nell'opera italiana, EDT, Torino 2007.

MUSICA MENSURABILIS: SCRITTURA E MISURA DEL TEMPO IN MUSICA.

Giacomo Pirani

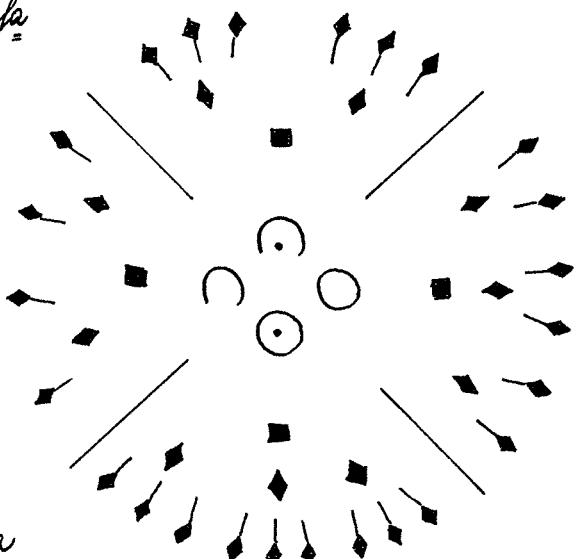
Un noto esempio di Henri Bouyon contrapponeva due modi di concepire i ritmi: tocchi di una campana lontana: qualitativo, se si organizzano i suoni musicali in una melodia o in un ritmo consonanti; ovvero quantitativo, se, contandoli, «spogliati delle loro qualità», vuotati in qualche modo, lasciano tracce idenitiche del loro passaggio. Insensibile ai problemi della durée bergoniana, la teoria musicale mediavale e rinascimentale ha inseguito a lungo le «tracce idenitiche» dei suoni, per aggiungere il tempo musicale con norme generali e stringenti, e ridurlo a un 'sistema del ritmo' (1).

A Franco da Colonia (XIII se.) si attribuisce l'intuizione di far dipendere la durata misurabile delle note da una forma grafica convenzionale, la 'figura'; si fissa in seguito una gerarchia delle figure, l'ordo mensuralis, che dispone in ordine di durata i valori/simboli di longa ♩, brevis ■, semibrevis ♦, minima ♠, etc., fondamento del sistema notazionale attuale. Accompagnano questo passo i trattati di Petrus de Cruce, Marchetto da Padova, Johannes de Muris (XIII-XIV se.), costituendosi così, in parallelo tra teoria e prassi, la tra-

digione della musica mensurabilis.

Forme più familiarietà con i sistemi di calcolo monetario, l'ordo si articola in rapporti ternari o binari di 'durazione' tra valori prossimi (una semibreve si divide in due o tre minime, una breve in due o tre semibrevi, etc.). In forma elementare, l'ordo assume quattro modalità di durazione dei valori di breve e semibreve, chiamate mensurae e rappresentate dai simboli C, C, O, O; in sintesi: in C 1 breve = 2 semibrevi = 4 minime; in C 1 breve = 2 semibrevi = 6 minime; in O 1 breve = 3 semibrevi = 6 minime; in O 1 breve = 3 semibrevi = 9 minime. Gli stessi criteri si applicano anche alle pause, figurate e soggette a mensurae. Ecco una rappresentazione dell'ordo tratta dal ms. Bruxelles, Bibl. Royale du Belgique, II 785, f. 142 (fig. 1).

La mensura definisce, come si può facilmente constatare, rapporti tra durate e non durate assolute; dice infatti soltanto quanti note di valore inferiore stanno sulla durata di una nota di valore superiore. Per stabilire la durata assoluta è necessario collocare il tactus o battuta, corrispondente alla frequenza del



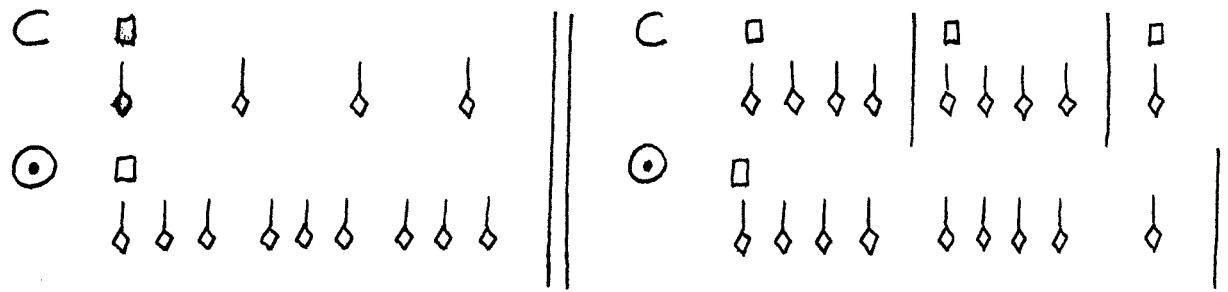
polso artiasso, su un preciso livello misurabile, normalmente quello della semitona; da questo riferimento è poi possibile inferire le durate absolute di tutte le altre figure.

La corretta interpretazione della musica mensurabilis dipende da una varietà di fattori che supera la semplice comprensione dell'ordo e della mensura, coinvolgendo anche le regole di interazione reciproca tra le figure, i simboli di proporzione, i canoni enigmatici, etc. Nonndimeno, l'ordo e la mensura celano difficoltà teoriche e pratiche rilevanti; ne prospettiamo una.

Tra XV e XVI se. in Italia, si affrontano due diverse concezioni dell'ordo, che affondano le proprie radici nella frattura occorsa nel Trecento tra il sistema notazionale italiano, fondato sul principio di 'equivalenza alla breve', e quello 'francese', che si richiama invece al principio di 'equivalenza alla minima'. Nel primo caso, il valore di riferimento è la figura maggiore, la breve, che 'contiene in sì' tutte le figure minori; queste ultime si intendono di conseguenza come frazioni di un intero divisibile e dalla durata inalterabile. Ciò implica, come explicitato dal bolognese Giovanni Spataro nel suo «Trattato di musica» (1531), che tra mensure diverse si stabiliscono rapporti di «proportionale convenientia» (2); e dunque, se la dura-

ta della breve in misure diverse è la modulima, quelle di semibreve e minima, frazioni diverse dello stesso intero, sono invece variabili.

Il modello opposto indica sul valore inferiore, la minima, l'unità di tempo indivisibile e incomprensibile. Johannus Trictoris (+1511) e Tomachius Gafurio (+1522), fattori di tale sistema, guardano all'ordo come a una somma di unità e deducono, conseguentemente, che è la durata della breve ad essere variabile a seconda della minima: maggiore in quelle minime che presentano un maggior numero di minime, inferiore in quelle che ne presentano un numero inferiore.



(Eq. alla brue) (Eq. alla minima)

Le due teorie poggiano su modelli filosofico-matematici pitagorici, dunque in ultima istanza dall'«Arithmetica» di Boazio (I, I); qui l'intero o la quantità divisibile è definito magnitudo, in opposizione alla multitudo, il numero accessibile. Principi in origine riferiti alla dimensione geometrica e aritmetica sono dunque applicati dalla teoria della musica alla musica.

zione di un tempo pensato come spazio quantificabile e oggettivo. La differenza tra le due teorie risiede invece sulla 'forma' di questo tempo spazializzato.

Un modulo considera lo spazio di una battuta — la breve — quale durata inalterabile, che conchiude il tempo musicale costringendolo in sé. La rappresentazione del tempo di fig. 1 è sotto questo aspetto rivelatrice: l'allievo di un certo maestro Antonio de Luca, ai principi del XV se., descrive qui le memure sui quadranti di un tempo circolare, che riavvolgendo su se stesse si perpetua in circhi. Nell'altro modulo, invece, la durata è intesa come somma di valori indivisibili, le minimi, e il tempo musicale, pur alterabile in sede compositiva ed encantiva con infinite astuzie retuniche, ha in ultimo un moto uniforme, un passo uguale che si sviluppa linearmente.

Ma quale destino per la guariglia che oppose i horie italiani? Il segnale della vittoria dell'equivalenza alla minima si nasconde, nella notazione musicale moderna, nel disotto puntino che accompagna, ad esempio, la breve ternaria in una battuta di $\frac{3}{4}$, in opposizione alla soglia breve binaria di un $\frac{2}{4}$. Un puntino che una breve intesa

invece come valore inalterabile, misura e confine del tempo musicale, non avrebbe tollerato.

NOTE

- (1) H. Bergson, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, trad. a cura di V. Mathieu, Paravia, Torino 1951, p. 73.
- (2) Cf. Spataro, *Tractato di musica*, in *Venigia per Bernardino de' Vitali*, 1531, c. d1v.

BIBLIOGRAFIA

- A. M. Burn Berger, *Notation and proportion signs. Origins and evolution*, Clarendon Press, Oxford 1993.
- R. T. De Ford, *Tactus, mensuration, and rhythm in Renaissance music*, Cambridge University Press, Cambridge 2015.

OMAGGIO AD ALLEN GINSBERG (1)

di Angelo Ricciardi

~~pegorini~~
Ho visto le ~~migliori~~ menti
della mia generazione
esaltate ~~normalità~~
~~distrette dalla pazzia~~
~~obese griffate indifferenti~~
~~affamate nude i steriche~~
~~affettarsi case bianchi~~
~~Trascinarsi per shade di negri~~
~~in pieno giorno~~
~~all'alba~~
~~me nulla Tranquillizante~~
~~in cerca di una dose zabbiosa~~

borghesucci zassato
hipsters dal capo d'angelo
gelidi sul recente distacco
bruciati per l'antico contatto celeste
dall'audacia oscura dell'animale
colta la divinità stellata nel macchione della volte
nello sfarzo in ghigni conversi
che in miseria e strecci e occhi infossati
andavano feroci suffocare
straziano su imbottiti a fumare
nei nevi artificiali mawarde una condizione
nel buio sopravvivere di soft ilte acqua fredda
feroci zanne
galleggiando sulle cime delle città
riungendo zinne
contemplando jazz,

le zucche Mondo
che si squarciano i cervelli al cielo
dento "EL"
sotto la Elevated
Tenevano buddisti
e vedevano angeli maschietti
impermeabili nelle case le prestatieri
illuminati bancalibri su tetti di casermette
ignoravano
che passavano per le Università
oscuri fulvi
con freddi occhi radiosi allucinati di Akunes
farso televisive
e Tragedia alle luce di Blake
analfabeti pace
fra gli eruditi della Guerra,

acclamati nei corsi oy line
che venivano espulsi dalle accademie
geli
come pazzi

e per aver pubblicato
versi, meteusi
odi oscele sulle finestre del Teschio
specchiavano smoking
che si accucciano in mutande
suite a cinque stelle
in stazze voli sborbate
acculando nei beauty-case
bruciando devano nella spazzatura
ignorando la vita
e ascoltando il Tenore attraverso il muro,

~~libri guance rosate
che erano anestetici nelle loro borse pubbliche
Mi aveva
ritrovando da laredo~~

~~pitone~~ ~~Aspen~~
con una ciutte di marijuana per New York

~~ma anche à la page
che mangiavano fuoco in alberghi verme~~

Golden Cadillac Fifty Avenue
o beviamo tranquillamente la Paradise Alley

~~Sopravviveva giorno giorno contaminando cervello
morte, o notte dopo notte si pungastizzavano il torso~~

~~meravigli, coca, da social
cole soggi, droghe, incubi di rincoglio~~

alcool

pono da caserme
e c. e strazze a uol finire,

NOTE

(1) gioco per un improbabile lettore interessato a continuare

BIBLIOGRAFIA

Allen Ginsberg, Jukebox all'idrogeno, a cura di
Fernanda Pivano, Mondadori, Milano, 1971

QUANDO IL TEMPO DIVENTÒ DENARO

di Giovanni Almici

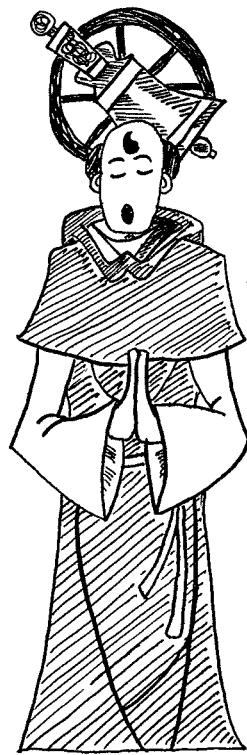
Nel 2005 su "Topolino", numero 2598, usciva una storia intitolata "Zio Paperone e la Creditempo P. d. P.". Nella storia il vecchio paperone miliardario, su suggerimento della propria segretaria oberata di impegni, immette sul mercato un sistema di credito sul tempo: grazie ad appositi sportelli automatici gli abitanti di Paperopoli possono depositare ore libere della loro giornata in cui si mettono a disposizione per svolgere commissioni che altri loro concittadini non possono svolgere per mancanza di tempo.

Un'idea geniale, che ha trovato applicazione anche nella realtà tramite la creazione di iniziative come l'Associazione Nazionale Banche del Tempo (1); un'idea che però, se da un lato offre un pratico aiuto alle nostre vite, dall'altro nasconde una verità straniante: il tempo, qualcosa di astratto, difficile da definire anche per la fisica, ha acquisito una concretezza ed un valore materiale che progressivamente lo hanno accostato al denaro. Che sia su carta stampata in quadricromia o nella realtà, il nostro tempo è già una merce di scambio. A questo punto mi è

venuto naturale riflettere su quanto io e i miei conoscenti siamo pieni di impegni, incombenze, arretrati, sempre di corsa, con la sensazione di non aver fatto abbastanza per meritare il riposo; in una parola, stressati, perché non siamo padroni del nostro tempo, perché condividiamo questa concezione del tempo profondamente quantitativa, potremmo aggiungere. Ma quando abbiamo iniziato, come società occidentale, a considerare il tempo come merce di scambio? E c'è una correlazione tra ciò e lo stress?

Tenteremo di tracciare una linea evolutiva analizzando il pensiero di alcuni autori, per poi lanciare, sul finale, in alcune considerazioni riguardo il secondo punto.

Il giro di boa potrebbe essere la Rivoluzione Industriale. Prima dell'età del carbone e dell'acciaio, infatti, la misurazione del tempo era più approssimativa ed era legata strettamente al potere: era stato un Papa, Gregorio XIII, a dare al calendario la sua forma attuale, con un anno bisestile ogni quattro anni di 365 giorni, perché una serie di calcoli imprecisi avevano reso scomodo il computo della pasqua. Fu una bella fatica, per il potere, alla visione qualitativa del tempo, fino ad allora diffusa e condivisa, sostituire una concezione quantitativa, basata cioè sul conteggio di ore e giorni; uno sforzo che prendendo a prestito la molotivazione della



MONACO

giornata operata dai Romani tempo addietro in horae e vigiliae passava dalla diffusa liturgia delle ore, attestata da tempi antichi, che scandiva la quotidianità dell'uomo e della donna medievale tramite preghiere e orazioni da recitare in determinati momenti del giorno, diviso in otto ore liturgiche (2) - La liturgia delle ore era pensata per i laici, ma non nasceva da loro: come ha dimostrato il sociologo e storico teologico Max Weber, nel medioevo coloro che misuravano il tempo in maniera più precisa, contando le ore, erano i MONACI, le cui giornate erano scandite rigidamente dagli imperativi ora et labora (3) -

Tuttavia, per un monaco il tempo non era certamente denaro, era un dono di Dio, se si abbracciava alle cinque in un freddo giorno d'inverno non lo faceva certo per guadagnare di più -

La classe sociale che aveva fretta, in particolare fretta di guadagnare, era di più recente formazione: parliamo della BORGHESI A. Weber, nel tanto discusso saggio sullo spirito del capitalismo, sostiene che sia stata la Riforma Protestante (e soprattutto le sette religiose nate da essa)



BORGHESE



a fornire una struttura ideologica a questa classe ancora senza volto, unendo al rispetto verso l'ozio già rintaccabile qua e là nei testi biblici (II Epistola ai Tessalonicieni, ad esempio) l'idea che per dimostrare di essere benvoluti dalla divinità bisognasse lavorare incessantemente ed avere successo professionale (4). Simili posizioni possono essere rintracciate nella trattistica morale settecentesca, in particolare nei lavori di uno degli uomini più ricchi mai vissuti negli Stati Uniti d'America, Benjamin Franklin, SVAGO il primo ad utilizzare l'espressione "time is money" nel suo "Advice to a young tradesmen" del 1748 (5). La prima rivoluzione industriale, con l'introduzione dei tempi di fabbrica, si unisce qui con una certa letteratura moralistica per cui un uomo impegnato è un uomo buono. Non si conoscevano ancora le conseguenze psicologiche a lungo termine di questo stile di vita, ma qualche generazione dopo quella di Franklin i proventi dell'industria erano crescenti e avevano in parte sconfitto quest'etica così rigorosa: a cavallo dei secoli XIX e XX ritroviamo quindi uomini e donne che si dedicano agli svaghi e agli sport, ora resi più accessibili dalle tecnologie della Seconda Rivoluzione Industriale (anni 1850-1914) e rigidamente separati dalle ore di lavoro.



OPERAIO

In ultima analisi il novecento si apriva con una nuova cultura del tempo libero che però non toccava tutti allo stesso modo: per chi chi richesse non ne aveva, per gli OPERAI, due rivoluzioni industriali significarono solo una comportimentazione più stringente del tempo. Con l'invenzione della catena di montaggio le fabbriche di Henry Ford a Detroit cominciarono a suddividerne anche le ore della notte per assegnarle al lavoro, ora che l'illuminazione elettrica consentiva la produzione continua: anche il ritmo circadiano dell'operaio era asservito alle richieste del mercato.

Concludendo, mi sento di affermare che nel momento in cui scrivo il problema si è strutturato ulteriormente. Lo stress dell'operaio nel senso "di classe" descritto da Karl Marx (alienazione) non è della stessa natura di quello della segretaria di Paperone, che non divide questo sentimento con altri colleghi, per giunta. Esiste, ed è sempre più diffuso, un lavoro che implica un tipo diverso di sforzo, che magari si può fare da seduti, ma che comporta più frustrazione e carico di responsabilità del lavoro in fabbrica: il lavoro indipendente, quello di FREELANCE e



FREELANCE

liberi professionisti, liberati dall'imposizione di tempi lavorativi dall'alto ma concetti dei sensi di colpa quando non riusciva a rispettare le scadenze antiproibite. Per non parlare della mancanza totale o parziale della garanzia che la controparte rispetti gli impegni fatti (6).

Viene quindi da chiedersi se, dopo essersi lamentati per recisi di non essere in possesso del nostro tempo, saremmo capaci di amministrarlo qualora tornassimo dal averne il controllo. Non è forse in qualche modo liberatorio, dal punto di vista della responsabilità, dover seguire orari dettati da altri? Se il successo della nostra vita dipendesse totalmente da noi, sapremmo gestire questo peso?

Forse riconoscere la nostra impotenza di fronte allo scorrere del tempo a volte è l'unico rimedio allo stress ed alla sensazione di non averne.

NOTE

(1) Sito dell'associazione: <https://www.associazionenazionalebdt.it>, consultato il 24 aprile 2024 alle ore 11:37.

(2) La liturgia, dopo varie riforme papali e concistori, è ora in rete: <https://www.maranatha.it/Liturgie/Liturgia201.htm>, consultato il 24 aprile alle 11:56.

(3) M. Weber, Etica protestante, nota 209.

- (4) [biogram, Parte II, cap. I.]
- (5) B. Franklin, Advice to a young tradesman, pp. 2-3.
- (6) Per maggiori approfondimenti al riguardo rimando all'articolo "La dura vita del freelance digitale", di V. Martino, "Il Post", <https://www.ilpost.it/2013/03/09/la-dura-vita-del-freelance-digitale/>, visitato il 16/02/2024 alle 17:34.

BIBLIOGRAFIA

Max Weber, *Eтика protestante e spirito del capitalismo*, Rizzoli, Milano 2011 (1901).

B. Franklin, B. Vaughan, R. Price, Works of the late Doctor Benjamin Franklin, G. G. J. and J. Robinson, London 1793, pp. 55 - 57.

M. Mazzarello, M. Bosco, *Zio Paperone e la Credittempo* P.d.P., "Topolino", 2598 (2005).

Figyelem és idő gazdaság

Anna Rita Inimică

"Amikor a turistikai ajánlatot kommunikáljuk, nem szabad megfeledkezni arról, hogy mi magunk is az egyre tehetetlennebb figyelemgazdaság szereplői vagyunk, ebben vissza menő küzdelem zajlik a fogasztók néhány másodperces figyelmeért!" Inohi tatta ezekkel a szavakkal beszédet Magyarország turizmusmarketing-jéért felelős szakember. Egy-egy másodperc alatt képesek vagyunk ítéletet alkotni egy weboldal tartalmáról, viszánnyal és mindebből és amennyiben az nem ragadta meg az érdeklődőtünk, már báthintunk is tovább. Valóban a figyelem-gazdaság időszakát éljük, amely szinte már telítődött a naponta, több forrásból ránk záruló információ mennyiségi hatására.

De rajon mennyi időt töltünk az okostelefonos képernyőjén bámulásával és az hogyan hat az utazás elmenyezések emelkedére megérzésére?

Ezekkel a kérdésekkel fogalkoztunk hárrom kutatásban, amelyeket a fiatal (21-28 év) utazók körében végzettünk el.

Az első kísérlet során (1) arra kerítünk 52 egyetemi hallgatót, hogy válasszanak ki bék hetközüi és egy hetvégi napot, és dánakikt naplózzák, hogy mivel töltötték az idejüket

a munkát, tanulást vagy az alvára szánt időt nem kellett naplózni. A második kísérlet során egy Erasmuson tanuló magyar diákokat kértem meg, hogy naplózza a Firenzei érkezést követő első hetet, írja le hogy hogyan, miként járta be a várost, mit csalta az öt körülbelül könyeszettől, majd ismételje meg a naplózást - ehhez önreflexiott - az utolsó hónap végén (2). A harmadik kísérletben azt vizsgáltuk, hogy rajta mennyire rögtönnek az utazási eredmények akkor, ha a turisták nem használhatják az okostelefonjukat.

A kísérletben három 21-22 éves diákok vett részt, akik Dániával utartak visszatérésre és nyolc órán keresztül nem használhatták az okostelefont.

Az első kísérlet megritotta, hogy az okostelefon a nap minden óráját, sőt percert ismétlje. Felkészítől lefelevezig, sőt még a pihenés során is testközelben marad a telefon. Az egik résztvevő 19 óra folyamatos készpényszövegét regisztrált, azaz minden tevékenysége során - fogmosás, ingázás, bártti beszélgetések, bátyasítások, főzés - minden a telefonra (is) figyelt.

A második kísérlet eredményeit az alábbi táblázat összegzi; amelyet a résztvevők beszéztettek:

| Séta okostelefonnal | Séta okostelefon nélkül |
|-----------------------------|---|
| google maps tövethése | írások, szavak, hangok, rajzok |
| chat an ottani barátokkal | elvileg nézőlőről |
| zenekallgatás | emberek, épületek megfigyelése |
| fotózás | gondolkodás, fantáziai |
| folyamatos készpényszámulás | apró pénzamatok rögzítése az emberek között |

A harmadik kísérlet során a résztvevők feljegyezték, hogy az utáns, a rámosnésés során hiányzott az orosz telefonuk, főként amikor a tréfekorábbal báboldak, de a fizetések során is hiányoltak: a pénztárcá előből a résztől idővesztésük tünt a számukra. Ugyanakkor azt is feljegyezték, hogy a beszélgetések során jólvanodtak a tanításkor, és szóltak a másik reakcióit, érmezeit, és az utáns emlékeik is mélyebben rögzítettek.

Összegzett megállapítható, hogy az idő szélelésére mintegy teljesen megrünzt az okostelefonok használata során. Ennek szemben a "felszabadított" időt, amelyet az okostelefon nélkül töltötték figyelmük céltájére, összpontosításra tudtak használni.

A kinekletet követően az alanyak arról számoltak be, hogy körül látták ezt a minél többet elpusztított időt, amelyet a digitális eszköz elvész tőük, mégsem tudnak visszatéríteni szenvedésük során.

A másodperc töredékelben elkapott figyelmen, amelyet egyszerű információ feldolgozásra szánnak.

- (1) Inmias A, Coordas T, Kiss K, Michalko G. (2022) Aggregated roles of smartphones in young adults leisure & well-being: a diary study. *Sustainability* 13, 4133.
- (2) Inmias A. (2023) The Youth Tourist. Motives, Experiences and Travel Behavior. Emerald Publishing, London.
- (3) Kiss L. (2024) Utáns okostelefon nélkül. Bakalízsnat. Budapesti Corvinus Egyetem. kezirat

ECONOMIA DEL TEMPO E DELL'ATTENZIONE

Anna Rita In'mis, Univ. di Trento, Gestione delle Imprese

«Quando comuniciamo l'offerta turistica non dobbiamo dimenticare che noi stessi siamo attori di un'economia dell'attenzione sempre più satura, e per pochi secondi è in atto una lotta sanguinosa per conquistare l'attenzione dei consumatori!» Inizia con queste parole l'esperto di marketing turistico e responsabile per la comunicazione turistica dell'Alghero il suo discorso. In un nanosecondo siamo capaci di formulare un'opinione su un sito web, sugli elementi visivi e se questi non catturano la nostra attenzione lo chiudiamo ed apriamo un altro sito. Indubbiamente viviamo nell'epoca dell'economia dell'attenzione che vede il flusso di una quantità inimmaginabile di informazioni che dobbiamo elaborare quotidianamente.

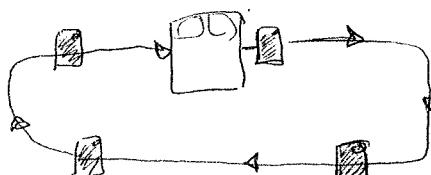
La domanda sorge spontanea: quanto tempo passiamo a fissare lo schermo dello smartphone e in che modo questo nostro comportamento influenza su come viviamo le nostre esperienze turistiche?

Per rispondere a queste domande abbiamo volto tre diversi esperimenti con la partecipazione dei giovani (21-28) turisti.

Il primo esperimento (1) chiedeva a 52 studenti universitari di scegliere due giorni festivi ed un giorno festivo quando, in un diario strutturato per la ricerca, avrebbero

annotato le attività svolte nel proprio tempo libero (le ore dedicate allo studio, al lavoro e al riposo non dovevano essere registrate). Per il secondo esperimento (2) ho chiesto una giovane studentessa ungherese in Erasmus a Firenze di annotare il modo con il quale esplora la città durante la prima settimana: cosa cattura la sua attenzione e come passa il suo tempo. La registrazione delle attività è stata ripetuta 3 mesi dopo, alla fine del Erasmus. Durante il terzo esperimento (3) abbiamo cercato di capire se l'esperienza turistica viene vissuta diversamente se i nostri turisti giovani viaggiano senza lo smartphone. Hanno partecipato tre ragazze (21-22 anni) che hanno visitato la capitale danese e per otto ore non potevano usare il loro telefono.

Il primo esperimento ha rilevato che lo smartphone domina ogni ora, ogni ogni minuto del tempo libero. Ha accompagnato i nostri partecipanti dal momento che hanno aperto i propri occhi la mattina ed è rimasto accanto a loro anche durante le ore di riposo. Un giorno, una delle studentesse ha registrato 49 ore di screentime, vuol dire che ogni sua attività - lavarsi i denti, prendere l'autobus per andare all'univ, chiacchierare con gli amici, portare il cane a passe etc. - è stata accompagnata da un device digitale che richiedeva la sua attenzione. Questo risultato ha sorpreso anche lei.



I risultati del secondo esperimento sono riportati nella seguente tabella:

| <u>Passeggiata con smartphone</u> | <u>Passeggiata senza smartphone</u> |
|-----------------------------------|-------------------------------------|
| seguire Google Maps | percezione di profumi, odori |
| chat con gli amici di casa | guardare i passanti, gli edifici |
| ascoltare musica | pensare, fantasticare |
| scattare foto | memorizzare i piccoli dettagli |
| non stanchare gli occhi | accadimenti nella mente |
| dallo schermo | |

Nei diari del terzo esperimento i turisti hanno annotato la mancanza dello smartphone specialmente nei momenti pratici o di necessità: seguire una mappa finca per esempio, o dover cercare i portafogli per pagare qualcosa. Non poter utilizzare lo smartphone per il pagamento è stato percepito come perdita di tempo. Dall'altro lato hanno notato che sono state più attente l'una all'altra durante le conversazioni, sono riuscite a captare meglio le impressioni delle altre compagne di viaggio e hanno prestato più attenzione al momento che stavano vivendo.

Per concludere, possiamo affermare che la percezione del tempo s'è sparsa quando l'attenzione dei partecipanti era catturata dallo smartphone. Mentre il "tempo liberato" dallo smartphone le permetteva di potersi concentrare.

- (1) Inuich A; Cerdas T, Kiss, H. Michalko G. (2022) Aggregated roles of smartphones in young adults leisure & well-being: an diary study.
- (2) Inuich A. (2023) the Youth Tourist. Motives, Experiences and Travel Behaviors. Emerald.
- (3) Kiss, L (2024) Viaggiare senza il cellulare. Tesi di laurea. Corvinus University of Budapest.

MONUMENTI : FRA PASSATO, PRESENTE E FUTURO

di sara Martina

I monumenti sono simboli eretti per fissare nella memoria collettiva una materiazione storica e politica che è espressione del gruppo dominante all'interno della società. Essi costituiscono un punto nevralgico di ~~contro~~ contrasto tra il passato, di cui portano il ricordo, il presente e il futuro, verso il quale si intende trasmettere un messaggio valoriale. Ne consegue che nei monumenti di crisi politica o cambio di regime si assiste ad una gamma di fenomeni che coinvolgono i monumenti, ma in realtà mettono in luce la conflittualità del rapporto tra ciò che essi rappresentano e la società. Ogni caso ha la propria umiltà, derivata sia dalle caratteristiche del monumento, che può essere una targa commemorativa come un edificio, sia da quelle della società che ci si riferiscono e del momento storico in cui ciò avviene. Inoltre i monumenti possono avere un

valore artistico o storico-culturale che prescinde dall'ideologia politica che li ha prodotti.

Nei momenti di violenta crisi politica si assiste all'abbattimento dei monumenti da parte della popolazione.

Ciò accadde, ad esempio, dopo la caduta dell'Urss. La distruzione delle statue dei leader comunisti, cioè dei simboli del comunismo, corrispondeva al desiderio di eliminazione del regime stesso. Questi atti corrispondono al seminamento di liberazione e riappropriazione del controllo dello spazio pubblico e ad un tentativo di ripristino di ciò che è percepito "giusto". A volte l'abbattimento o la vandallizzazione dei monumenti costituisce una riconfigurazione di quest'ultimo. Nel caso dei monumenti confederati ripercorsi di verme rossa, a rappresentare il sangue degli oppressi, da parte dei manifestanti del movimento "Black Lives Matter", diffusosi nel 2020 negli USA, le statue assumono nuovi significati: attraverso questi atti di protesta.

In alcuni casi però la distruzione dei monumenti può significare una perdita del patrimonio artistico. Si pensi alla Rivoluzione francese, durante la quale la popolazione demolì molti dei monumenti dell'Antico regime, di cui facevano parte anche opere d'arte monarchiche ed ecclesiastiche. In quel caso fu proprio la neonata repubblica ad istituire una commissione incaricata di preservare e musealizzare i monumenti con valore artistico.

Quando si conservano i monumenti è necessario però non depolarizzarli, poiché, in assenza di una adeguata risignificazione e ricontestualizzazione dei monumenti, la loro presenza nello spazio pubblico costituisce una legittimizzazione dei valori che essi rappresentano, desensibilizzando al tempo stesso l'opinione pubblica. Questo è il caso dell'Italia, dove molti dei monumenti fascisti sono ancora presenti, in parte a causa delle direttive degli Alleati che, preoccupati per la crescita del Partito comunista italiano, dopo la seconda guerra mondiale raccomandarono la rime-

zione sede dei monumenti maggiormente ambigui, segnando un precedente legislativo. Un esempio di depolitizzazione è il Palazzo della civiltà Italiana, fatto edificare a Roma da Mussolini per celebrare la grandezza dell'Italia e che sulla facciata reca una citazione tratta dal discorso con cui fu annunciata la Guerra d'Etiopia. Il palazzo è riconosciuto come bene culturale da tutelare dal 2004 e attualmente è sede della casa di moda Fendi. Se da un lato la permanenza di monumenti fascisti desensibilizza la coscienza collettiva verso di essi, dall'altro ciò contribuisce indirettamente al rafforzamento dei partiti di estrema destra. Il caso della Germania, dove i monumenti fascisti sono stati sistematicamente rimossi, dimostra però che nemmeno quest'ultimo appuro costituisce un deterrente sufficiente a prevenire il riemergere di partiti neonazi, che, in mancanza dei monumenti intorno ai quali creare reti di contatti, hanno costruito altre occasioni d'incontro, tra cui i concerti 'right-rock'.

Un approccio migliore è quello della risignificazione dei monumenti, attraverso la ricontestualizzazione o musealizzazione di essi. Ciò permette di mantenere memoria del nostro passato indagandolo con nuovo critico e allo stesso tempo di sovrapporre nuovi significati e valori al monumento. Un esempio è il Memento Park, inaugurato nel 1993 nell'area metropolitana di Budapest, dove sono state raccolte le statue di Marx, Engels e Lenin rimosse dalla città. Analogamente a Mosca è stato creato il Muzeon Park of Arts, nel parco in cui erano state abbandonate le statue dei leader comunisti dopo essere state divelte dalle strade cittadine. In questo modo i monumenti che furono simboli della grandezza del comunismo, ne rappresentano ora la caduta. La risignificazione è possibile anche per i monumenti di grande scala. Nel 2014, per esempio, la città di Bolzano ha sovrapposto una citazione della filosofa ebraica Hannah Arendt che recita

"Kein Mensch hat das Recht zu gehorchen" è al fregio del 'Duce a cavallo' sulla facciata del Palazzo degli uffici finanziari, corredata di tavola esplicativa. Ove possibile, è importante sfruttare le testimonianze del passato per apprendere e per educare a nuovi valori da trasmettere alle generazioni future, piuttosto che temere di rimuovere il ricordo dei capitoli più bui del nostro passato.

BIBLIOGRAFIA

R. BEN-AGHIA, Why Are So Many Fascist Monuments Still Standing in Italy?, in «The New Yorker», 05/10/2017.

F. GIANNINI, Non dobbiamo giustificare l'abbattimento dei monumenti controversi, ci sono altre soluzioni, in «Finestre sull'Arte», 12/06/2020.

L. PAROLA, Ciò i monumenti?, Einaudi, Torino, 2022.

K. SAVAGE, The question of Monuments, in «Lapham's Quarterly», 13/04/2020.

FUTURO E PLEISTOCENE: LA FLUIDITÀ DEL TEMPO NELLA POESIA DI ANJA KAMPMANN

di Dafne Graziano

1348, Palazzo papale di Avignone. Papa Clemente VI si siede da solo tra due fuochi, per scongiurare il contagio delle peste nera che sta devastando l'Europa. Eppure questo morbo che striscia sulla terra non sembra così diverso da un altro virus, molto più recente, che dall'oggi al domani ha costretto il mondo a fermarsi. La distanza tra l'anno della peste e quello del Covid si annulla, i secoli si contraggono per convergere nel presente. È con questo parallelismo che si apre «Der Hund ist immer hungrig», la seconda saggistica poetica della scrittrice tedesca Anja Kampmann. La raccolta, pubblicata in Grecia da Le Nave di Teseo con il titolo «Il cane ha sempre fame», ci accompagna in un viaggio nella storia e nell'anima umana fatto di continui salti temporali, dal secondo Dopoguerra agli anni Novanta, dal Pleistocene ai nostri giorni, tracciando una rotta di cui non è dato vedere la destinazione finale. Nelle linee di Kampmann, il tempo diviene fluido e molleabile: i confini tra passato, presente e futuro

Sfumano allo svelare dei versi, così che diventa impossibile individuare dei punti fermi a cui appoggiarsi. Chi legge è costretto a farsi trasportare da questo flusso costante, non potendo fare a meno di interrogarsi sul ~~presente~~ e le sue molteplici contraddizioni, su chi siamo stati e chi saremo un domani. È proprio la fluidità che Kammann fa assumere alla dimensione temporale e uno degli elementi che ho avvertito maggiormente nel corso della traduzione dell'opera. In ciò, le scelte della forma poetica risultano particolarmente arredate: la brevità del verso spinge da una parte a una scelta minima di parole, dall'altra consente un'incisività e un'immediatezza che le poesie non riesce a evocare.

Tra gli oltre settanta componimenti inclusi nelle raccolte, ce ne sono alcuni nei quali, a mio avviso, l'operazione appena descritta emerge con maggiore evidenza. La poesia di apertura, "correva l'anno", e quella di chiusura, "una poesia d'amore", creano una cornice senza configurarsi come punti di partenza e di arrivo rigidi, quanto piuttosto come due diversi momenti di consapevolezza. Se nelle prime l'autrice sfrutta l'acostamento pesto/Covid per far luce

sul nostro presente attraverso la rievocazione di un passato oscuro, nelle seconde propone un riassunto delle tappe più significative del viaggio appena illustrato e lancia uno sguardo nel futuro. Un futuro indefinito ma inevitabile, che sarà in gran parte condizionato da ciò che decideremo di essere oggi.

Sono molte le questioni che fanno temere il peggio per il destino dell'umanità, una fra tutte quelle legate alla crisi climatica. Ma, forse, riusciremo a preservare il nostro futuro se attingeremo alle risorse del passato. Nella poesia "il sigillo blu (parco del pleistocene)", Kumpmann descrive un interessante esperimento ecologico condotto in Siberia, il quale si propone di rallentare il processo di sverniscimento globale. Ciò sarebbe possibile clonando in laboratorio degli esemplari di mammut, i quali, grazie all'attività di smottamento del suolo provocata dai loro movimenti e del loro peso, permetterebbero la conservazione dello strato di permafrost presente nel sottosuolo. Il componimento traccia poi un bellissimo parallelismo tra il maestoso mammut evocato dall'autrice e la poesia, le quale assume le caratteristiche fisiche dell'animale e come lui viaggia

mei secoli per giungere fino a noi e offrirci, se non vere e proprie soluzio-

ni, almeno le sperante: « e la poesia come ultime / delle sue
specie dovrebbe scavare il suolo / le terreni su cui tu ti trovi » (1).

L'intervento dell'uomo sulla natura per alterarne i meccanismi nell'otti-

ce delle salvaguardia delle specie e' un tema ricorrente nell'opere di

Kampmann, e non e' esente da controversie: esiste un limite che non

dovrebbe essere mai superato? E se si, qual e'? Cose diranno di noi le

generazioni future? La poesia "tutto di bianco" non sembra lasciare

molte dubbia tel proposito: « e qui cessa l'applauso / per me potete

giare un'altra volta / ogni singolo petto bianco - non anche meglio? » (2).

Il tema qui e' quello delle clonazione di esseri umani, con riferimen-

to all'esperimento del biofisico cinese He Jiankui che ha portato, nel

2018, alla clonazione di due neonate gemelle. Il progresso scientifico

ha permesso all'umanita' di debellere malattie e prolungare l'aspet-

tativa di vite, ma fino a che punto ci e' concesso Springer? Una doman-

de che a oggi rimane senza risposta, ma che la poesia fa riecheggiare

in modo quasi simistico: « cose diranno / se ci chiederanno chi/

eravamo un tempo » (3).

Come accennato in precedente, le scelte delle forme poetiche consentono di veicolare le immagini evocate dall'autrice in modo incisivo e di renderle particolarmente persistenti. In alcuni momenti, le sue voci si trasformano in un comito in grado di "pudorci" in questo lungo viaggio fatto non solo di riflessioni critiche, ma anche di nostalgia e ricordi. Un esempio rilevante in tal senso, è uno dei compimenti in cui la poesia di Kempmann tocca a mio avviso vette altissime, è dato da "Ovide". Qui l'esperienza personale si fa universale, trascendendo tempo e spazio: « le cose che abbiamo lasciato lungo le strade qui non ci sono più / [...] qualcuno è stato qui, ha dato sul questo globo terrestre / come moi ha avuto paura » (4). In pochi versi, l'autrice dipinge un affresco straordinario delle condizioni della vita umana: il nostro non è che un passaggio effimero sulle tempe, non siamo che minuscoli frammenti nel flusso urtoso delle storie, e quest'ultima è un treno che continuerà a viaggiare con o senza di noi.

Giunti alla fine di questo viaggio in versi, la sensazione sarà quella di aver assistito a qualcosa di meraviglioso e inquietante al tempo

stesso, qualcosa che la frenesia del quotidiano sommerge me che
può riemergere grazie alla potenza delle poesie: le conseguenze che
i tempi in cui ci ritroviamo a vivere, in tutte le loro complessità,
non sono altro che il frutto di ciò che abbiamo scelto di essere in
passato, e che il vissuto di oggi sta già trasformando in uno
dei tanti terreni di cui è composto il nostro futuro.

NOTE:

- (1) A. KAMPMANN, *Se come ha sempre fame, le mave di Teseo*, Milano, 2024,
p. 95.
- (2) *Ivi*, p. 115.
- (3) *Ivi*, p. 117.
- (4) *Ivi*, p. 169.

DAL METODO A UN'IDEA DI TEMPO IN "THE WASTE LAND"

di Pietro Bozzato

The Waste Land, scritto da T. S. Eliot nel 1922, è un'opera stilisticamente e strutturalmente complessa, da comprendersi proprio nel suo articolarsi su più livelli narrativi e testuali. Per questo motivo, come molta della produzione letteraria di Eliot, è suscettibile di essere analizzata sotto diverse prospettive. Nel presente articolo si tenterà di far emergere una certa idea di temporalità che si ritiene essere trasmessa dal metodo compositivo adottato nel poema. Ci si concentrerà dunque sul piano metodologico, trascurando largamente il suo contenuto esplicito.

Approcciandosi al testo, cercando di ricavare una concezione del tempo per quanto questo venga messo a tema, si osserva che in più occasioni viene descritta una forte angoscia nei confronti del futuro. In varie passi l'alienazione e l'aridità del presente vengono proiettate indefinitamente nell'avvenire, e si percepiscono le rassegnazione e la mancanza di speranza per una nuova nascita.

Un altro tema ricorrente è il confronto tra la volgarità del mondo contemporaneo e la grandezza, perlomeno presunta, del mondo antico, tema che si collega strettamente alla percezione di un inarrestabile declino (1).

Cioè che qui si intende considerare, però, è il modo in cui queste idee e questi motivi emergono dal testo. Si può dire che il poemetto sia costruito su un'impalcatura di ordigni testuali, e in generale la sua composizione ricorda quella del collage.

Varie citazioni vengono accostate le une alle altre senza alcuna linea narrativa, e così il senso trasmesso da ogni quadratello si accumula a quello del precedente in maniera caotica. Questo processo di fermentazione testuale, pensato per descrivere una società alienata e dissociata, si riflette anche nella scelta di servirsi di numerose citazioni letterarie.

Tale fitto citazionismo, lungi dall'essere un gioco intellettuale, deriva in ultima analisi dall'intento di generare un tessuto di senso non solo a livello superficiale, ma anche strutturalmente, nello spazio intertestuale che va generandosi nel poemetto. Ogni

richiamo più o meno esplicito ad altre opere attive tutta la mole di significato che veicolano, e lo fa al di là di ciò che può comunicare la sola sezione citata. Per esempio, quando al v. 76 viene ripresa la chiusura di Un Lecteur di Baudelaire, "Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère!" (2), non solo si vuole trasmettere l'idea di una comunanza tra scrittore e lettore, e dunque dell'universalità di una certa condizione, ma in qualche modo si vuole portare il lettore a confrontarsi con gli interi Fleurs du Mal, o perlomeno con l'idea che quest'ultimo ne ha (3).

Questo istiggo massiccio dello spazio interstiziale, e cioè il continuo ritornare in questa dimensione sotterranea in cui ogni citazione attiva una vasta rete di significati e la implementa nell'opera, è strettamente intrecciato a quello che Eliot definisce "metodo mitico". Per metodo mitico, infatti, si intende la rinuncia ad una struttura narrativa tradizionale e sequenziale in favore di una relazionale e per così dire dialogico, in cui invece che limitarsi a descrivere una certa situazione o condizione si creano trame di rimandi e di confronti con il passato.

Questi metodi o approssimi compositivi si possono infine intendere essi stessi come veicoli di senso, cioè come portatori di una certa concezione della storia, o almeno della storia della cultura. L'idea che un confronto tra presente e passato non solo sia possibile, ma che anzi sia il modo migliore per dare ordine al presente, induce una certa fiducia nel fatto che i modelli culturali, simbolici ed emozionali del passato siano validi al di là del contesto storico, e cioè validi in quanto umani.

Si prenda a questo punto in considerazione quello che c'è l'impianto simbolico su cui si articola *The Waste Land*. Il riferimento in questo senso, annota lo stesso Eliot, va cercato in From Ritual to Romance (1920), saggio dell'antropologo Jessie Weston in cui la leggenda del Graal viene ricon siderata come una derivazione degli antichi miti e riti della fertilità. Cio' che interessa Eliot, al di là appunto delle simbologie relative a fertilità e ardore, c'è l'idea che esistano dei paradigmi umani e culturali che permancano nel corso della storia. Due culture differenti come quelle cristiana del ciclo del Graal e quella precurtana

dei roti della fertilità appaiono in questo senso simili, entrambe in parte figlie di uno stesso retroscena simbolico - e così anche le due epoche risultano più simili, e la distanza temporale contratta. Con questo, ciò che si vuole mettere in luce è che risulta ricorrente nel pensare di Eliot l'intuizione di una certa ciclicità della storia, o meglio ancora di una compresenza della storia, intesa qui come compresenza di modelli. La formulazione di concetti simili può essere trovata anche in Tradition and the Individual Talent (1919), breve saggio di critica letteraria in cui Eliot tratta, tra le altre cose, di quelli che chiama "senso storico". Fondamentale per ogni scrittore, il senso storico viene definito così: "a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer [...] has a simultaneous existence and composes a simultaneous order" (4). Così come a livello antropologico, dunque, anche nella letteratura lo scarto temporale risulta poco rilevante, e l'ordine che le opere assumono nella tradizione si costituisce per altre vie. Tornando infine al contenuto del poemetto, tenendo conto di quanto detto finora, si possono reconsiderare l'angoscia verso il futuro e la mancanza di speranza che vi sono descritte come parte di un processo di morte e

rimasta comune a tutte le epoche, e dunque mai definitiva. La cosa che risulta rilevante, però, c'è che quest'idea venga trasmessa senza che le sia data propriamente voce. La sperimenta in un cambiamento futuro si lascia intravedere nel poemetto solo attraverso lo stile, il metodo compositivo. Per concludere, si vuole richiamare l'attenzione sul fatto che esiste una comunicazione circolare tra metodo compositivo e contenuto poetico, in cui entrambe le parti si influenzano e si accrescono reciprocamente. Concentrarsi su un aspetto, si crede, pone luce e chiarezza anche sull'altro. In questo caso è proprio analogando l'uso del metodo mitico, così come dei continui richiami intertestuali, che si intravedono i primi germi dell'idea eliotiana di compresenza della storia. Idea che diventerà rilevante a livello poetico, teologico e filosofico nei Four Quartets (1943), dove si legge già in incipit: "Time present and time past / Are both perhaps present in time future, / And time future contained in time past" (5).

NOTE

(1) cfr. vv. 1-7, 111-138, 215-248, epigrafe.

- (2) "Iprocota lettore, - mio simile, - mio fratello!"
- (3) Per esempi analoghi v. v. 31-42, 62-64, 77-80, 170-172, 423-433.
- (4) "il sentire che l'intera letteratura europea a partire da Omero
abbia un'estenza simultanea e compone un ordine simultaneo".
- (5) "Il tempo presente e il tempo passato / sono entrambi forse
presenti nel tempo futuro, / E il tempo futuro contenuto nel tempo
passato".

BIBLIOGRAFIA

T.S. ELIOT, *La Terra Desolata*, in Alessandro Scipioni (a cura di), BUR,
Milano, 2006.

T.S. ELIOT, *Quattro Quartetti*, in Audrey Toschini (a cura di), Bompiani,
Milano, 2022.

T.S. ELIOT, *Tradition and the Individual Talent*, in *The Sacred Wood*,
Rethuen, Londra, 1920.

ATTENDERE LA FINE DEI TEMPI: LA DOTTIRINA DELLA PARUSIA

di Elisa Rugolotto

La filosofia della storia è una branca della filosofia morale che ricerca i fondamenti di ragione della storia. Il concetto di filosofia della storia è in realtà di formulazione recente e le riflessioni filosofiche di cui si fa carico erano in origine oggetto di ricerca delle teologie. In particolare, la teologia della storia legge la storia del mondo come qualcosa che ha un inizio e una fine, e tale fine è intesa come il rivelamento del progetto e dell'ordine che l'ente sommo, Dio, ha prospettato all'inizio. In particolare, nella visione cristiana della teologia della storia, la storia è una successione cronologica di un prima e di un poi (o di un dopo) che ha a che fare con il volere di essere principio ordinativo degli eventi del mondo. Uno dei modelli utilizzati sia dalla teologia sia dalla filosofia della storia per tentare di dare ordine

alle cose, è quello dell' "apocatarsi". Questo termine significa restituzione, reintegrazione, re-costituzione, e deriva dalla parola greca stasis in combinazione con due prefissi: apo e cata. Apó significa "da", cata significa "contro" e stasis è l'equilibrio, la staticità. I due prefissi conferiscono l'idea di dinamismo alla stasi e, in un certo senso, anche una sorta di ciclicità, nel senso che il dinamismo della staticità porta un corpo a ritornare alla condizione originale di partenza, che però è ora anche di arrivo. Nella teologia cristiana, e in particolare in Origene (un intellettuale e pensatore alessandrino del II sec.), la storia è destinata alla redenzione e alla salvezza: la storia dell'umanità giungerà ad un punto di conflagrazione, in greco ekpirosis, dovuta al progressivo allontanamento dell'uomo dalla legge divina e da Dio, dal suo principio originario; alla distruzione portata dall'ekpirosis corrisponde però un nuovo

inizio e una nuova nascita, che porterà alla sconfitta della morte. Questo nuovo inizio, che riavvicina l'uomo a Dio, è la venuta di Cristo. Origene sottolinea poi come Dio, stando al di là di ogni categorizzazione ed essendo il principio di essere, sia quel Logos che sta al di là di tutto e in cui ogni cosa si riacapola. Il Logos è il Verbo, l'incarnazione di Dio nel mondo tramite la prima venuta di Cristo. Questo Logos in cui inizio e fine dei tempi coincidono, però, è la seconda delle tre ipostasi della Trinità. Nella trinità immanente, cioè la trinità studiata in un rapporto circolare delle tre ipostasi che la componete (Padre, Figlio e Spirito Santo), la manifestazione del Logos è l'incarnarsi di Dio nel Figlio, il Cristo, e il Logos si incarna per permettere all'umanità di ritornare a Dio e salvarsi dalla dannazione eterna dovuta al peccato originale. Tale economia della salvezza è riacapolata nella trinità economica.

La prima incarnazione e venuta di Cristo ha lascia-
to all'umanità la promessa del Regno dei Cieli,
che è il pieno ricongiungimento nell'unità con Dio, ed
esso avverrà con la seconda venuta di Cristo, indicata
col termine greco parusia. Parusia è la pienezza dei
tempi e compimento finale di tutte le cose tramite il
secondo ritorno di Cristo; deriva dal termine greco
ousia, traducibile come "sostanza", proprio quella
sostanza da cui tutto ha inizio: Dio. L'ousia da
inverare nel tempo della storia del mondo è la parusia,
e in questo tempo storico attendiamo il compiersi
del Regno dei Cieli, del tempo escatologico della salvez-
za e del ricongiungimento con Dio. Ma per quale motivo
attendiamo l'arrivo di un regno che ci è stato promesso?
Nel corso delle storie, dato che la promessa non si
verifica, il tempo si sedimenta nell'attesa di qualco-
sa che non arriva. Il sostituto simbolico di una
storia che procede e va giustificata è la dimensione

comunitaria: la Chiesa è la modalità organizzativa di un tempo che prosegue. Se la parusia è la sostanza da inverire, per contro l'exousia (termine anch'esso derivato da ousia) è qualcosa che proviene dalla sostanza ed è la dimensione di spazializzazione del tempo in attesa della parusia. Il vero compimento dell'esistenza viene proiettato in una dimensione che trascende la vita terrena. Lo spiega chiaramente M. Eliade quando dice che «il calendario sacro riprende all'infinito gli eventi di esistenza del Cristo, ma questi eventi hanno avuto il loro svolgimento nella storia. [...] La Storia è la nuova dimensione della presenza di Dio nel mondo» (1). Il tempo storico in cui viviamo, pur essendo lineare, è dunque destinato (secondo la dottrina dell'apocalistico) a diventare tempo exotologico e, in questa sorta di circolarità, a prendere come punto di arrivo Dio, ciò che è stato il punto di inizio del mondo stesso.

NOTE

(1) M. Eliade, Il sacro e il profano, Bollati Boringhieri, 2013.

BIBLIOGRAFIA

M. ELIADE, Il sacro e il profano, Bollati Boringhieri, p. 73.

F. GHIA, Principio Apocatastasi: la vita restituita come postulato di filosofie morale, Morcelliana, Brescia 2023.

LE LACERAZIONI NEI TEMPI

di Eugenio Donini

Lo studio della filosofia porta ad affermare come ogni autore abbia affrontato problemi e temi filosofici che riscontrava nell'esercizio del proprio pensiero nel periodo a lui coevo. Nonostante i differenti sistemi filosofici a cui i pensatori si sono riferiti nel tempo, i problemi affrontati appaiano ricorrenti, e a questi ogni filosofo ha cercato di dare una propria risposta.

Dato le molteplici, e talvolta divergenti, risposte, sarebbe opportuno chiedersi quanto effettivamente la filosofia sia in grado di fornire gli strumenti adeguati a risolvere questi interrogativi. A tal proposito, diventa rilevante tenere presente un paraggetto dell'argomentazione di Hegel che si ritrova nei «Lineamenti di filosofia del diritto»: «La filosofia è il proprio tempo colto in pensiero»(1). Hegel vuole, quindi, farci comprendere

come attraverso la filosofia sia possibile far emergere la realtà razionale del proprio tempo.

In questa prospettiva, non possiamo pensare un filosofo al di fuori del proprio momento storico, l'ente immerso nel proprio tempo condiziona il modo di determinare il proprio pensiero. Ogni filosofo ha, quindi, il compito di riflettere sul periodo storico a lui coevo per comprenderne la struttura razionale. Se questo è il ruolo che si assegna alla filosofia, sembrerebbe che essa non possa apportare cambiamenti al mondo, ma che sia in grado solo di osservarlo, facendone emergere la struttura.

Essa risulta essere, quindi, pura contemplazione, che finisce con tingere «il suo grigio sul grigio»(2), senza poter apportare modifiche alla realtà. Mi viene, allora, da chiedermi se può la filosofia cambiare il mondo del proprio tempo o se davvero sia destinata ad essere semplice contemplazione, arrovellandosi su problemi

che non hanno una vera soluzione. Una possibile risposta la possiamo trovare nell'opera hegeliana «Differenza tra il sistema filosofico di Fichte e quello di Schelling», opera che precede di vent'anni i «Lineamenti». In questo scritto, Hegel ritiene che la filosofia abbia la capacità di sanare le divergenze filosofiche del proprio tempo. Infatti, la filosofia sembra essere stata costruita nel tempo su molteplici opposti, come, ad esempio, essere - non essere in Parmenide o mando sensibile - mando delle idee in Platone. Questi dovevano essere unificati dal sapere filosofico: «l'unico interesse della ragione è togliere queste opposizioni che si sono consolidate»(3). Tuttavia, con lo scorrere del tempo venanno generate sempre nuove scissioni ed opposizioni, che dovranno essere risolte dalla ragione. Infatti, «Quando la potenza dell'unificazione scampare [...] allora sorge il bisogno della filosofia»(4). La filosofia, quindi, risulta essere

lo strumento attraverso cui le lacerazioni del proprio tempo possono essere sanate.

È importante, però, sottolineare come Hegel, in due opere appartenenti a periodi differenti della sua vita, enfatizzi comunque la necessità di riflettere sulle funzioni e sul ruolo della filosofia e del pensiero. Abbiamo, quindi, di fronte due modi differenti di concepire la filosofia: come semplice contemplazione o come strumento per risolvere le lacerazioni del proprio tempo. Da un lato si ha una filosofia che apre a nuove prospettive, che ha come obiettivo la cooperazione dei singoli elementi; dall'altro una filosofia riflessiva, che non permette spazio all'azione. Sembra, allora, opportuno chiedersi fino a che punto una tolga spazio all'altra, e non si abbia, piuttosto, la necessità di una filosofia che includa questi due aspetti, quello più riflessivo e quello più attivo. Trovo, infatti, necessario che la

contemplazione filosofica sul proprio tempo trovi il suo completamento attraverso l'azione. In questo modo, oltre alla comprensione del presente, è possibile rinficare le opposizioni che lacerano il nostro tempo.

NOTE

(1) G.W.F. Hegel, *Lineamenti di filosofia del Diritto*, Bompiani, Milano 2006, p. 61.

(2) *Ivi*, p. 65.

(3) G.W.F. Hegel, *Differenza tra il sistema filosofico di Fichte e quello di Schelling*, Mursia, Milano 1990, p. 14.

(4) *Ivi*, p. 15.

BIBLIOGRAFIA

G.W.F. Hegel, *Lineamenti di filosofia del Diritto*, Bompiani, Milano 2006.

G.W.F. Hegel, *Primi scritti critici*, Mursia, Milano 1990.

LE QUATTRO ETÀ DEL MONDO - CIRCOLARITÀ DEL TEMPO NEI PURĀNA INDIANI

Irene Rasetti

Quello della temporalità è un tema che da sempre ha destato naturalmente nell'umano grandi riflessioni. Una particolare concezione del tempo è rintracciabile all'interno del pensiero indiano proprio di quell'ampio corpus di testi generalmente databili intorno ai primi secoli C.E. e denominati Purāna. Il termine è traducibile come "storie dell'antico passato": essi consistono infatti in una serie di scritti dalle tematiche molto varie, riguardanti le genealogie di dei e re, la cosmologia, la descrizione di riti e pellegrinaggi, e numerosi altri argomenti. I Purāna sono stati suddivisi in diciotto Purāna maggiori (Mahapurāna) e diciotto minori (Upapurāna), nonostante siano difficilmente classificabili per via della varietà encyclopedica dei temi che trattano. La visione puranica descrive una temporalità ciclica, che torna su se stessa e si ripete, seguendo uno schema ben

preciso. La manifestazione del mondo si suddivide in quattro età, dette "yuga", che procedono da un'età perfetta verso un declino sempre maggiore, dovuto a un progressivo degradarsi dell'ordine cosmico, il "dharma", sul quale tutto il mondo si regge. Le età prendono il proprio nome dai possibili risultati del gioco dei dadi: il primo yuga, l'età perfetta, è il "Krita-yuga", dove "Krita" indica il colpo perfetto nel gioco. Ad esso seguono il "Treta-yuga", il "Dvāpara-yuga" e, infine, il "Kali-yuga" (letteralmente: "età nera"), caratterizzato da una perdita di dharma. Le quattro età sono raffigurate con l'immagine di una vacca: nella prima età, essa poggia sulle quattro zampe; nella seconda poggia su tre zampe, nella terza su due e nell'ultima su una sola zampa, a simboleggiare la completa perdita dell'equilibrio dhamico. La ripetizione di queste quattro fasi si inserisce a sua volta in un ciclo ulteriore. L'insieme dei quattro yuga, infatti, forma un "mahayuga", ovvero un "grande yuga". Un periodo di mille mahayuga corrisponde a un'unità temporale

denominata "Kalpa". Essa equivale a 432000000 anni umani, e coincide con un giorno del dio Brahma, il creatore. Questa concezione temporale prevede infatti l'attività delle tre divinità principali dell'Induismo, considerate i 'tre volti', i tre aspetti della realtà. Brahma è colui che crea il mondo e il dharma. Durante l'arco di tempo di un Kalpa, le quattro età si susseguono ciclicamente: dopo un ciclo di quattro yuga, quando il dharma è decaduto, interviene il dio Śiva, il distruttore. Egli distrugge il mondo, che poi sarà creato nuovamente da Brahma, e avrà inizio un nuovo Kṛta-yuga. Trascorso un Kalpa, Śiva attua una distruzione maggiore e per un altro Kalpa, che corrisponde a una notte di Brahma, ciò che rimane del mondo sono solo i residui, simboleggiati dal serpente Śeṣa, immersi nell'acqua, simbolo del caos primordiale. Dopo la notte, Brahma ricrea il mondo a partire dai residui del precedente. Durante la fase di manifestazione del mondo, nel tentativo di evitare il declino del dharma, un altro dio interviene: Vishnu, colui che con le

sue "dicerse" nel mondo (in sanscrito "avatara") opera per ripristinare l'ordine. Nonostante gli sforzi di Vishnu, però, il dharma è comunque destinato a decadere, e il ciclo temporale a ricominciare. È proprio il tempo a corrodere inesorabilmente e ineritalilmente il dharma, è un tempo concepito negativamente. Il termine stesso lo dice: in sanscrito "tempo" si dice "Kala", e il medesimo termine è spesso utilizzato per indicare anche la morte. La visione puramica del tempo consiste quindi di una complessa concezione di cicli concentrici che si ripetono all'infinito. Il tempo stesso è ciò che consuma il dharma, ma questo porta sempre a una nuova rinascita, un nuovo manifestarsi del mondo.

È interessante notare come lo stesso modello ciclico dello svolgersi del tempo si ritrovi in diverse forme anche nel mondo occidentale. Già in età ellenistica, ad Atene, la scuola stoica proponeva una visione simile. La fisica stoica prevede l'esistenza di un principio originario alla base dell'universo, il fuoco, inteso come fuoco artefice che ha potere generativo. Anche

in questo caso il mondo, una volta generato, non è dato una volta per tutte: periodicamente esso va incontro a una distruzione attuata dal fuoco stesso, una conflagrazione (ekpyrosis). Il mondo torna così allo stato primigenio, e dal fuoco nasce poi un mondo nuovo, uguale al precedente. Anche in questo caso, il ciclo si ripete all'infinito.

Lo stesso paradigma, seppure con molte differenze, si ritrova secoli dopo nella filosofia di Friedrich Nietzsche (1844-1900).

«Tutte le cose diritte mentono. [...] Ogni verità è ricurva, il tempo stesso è un cerchio» (1). «[...] tutte le cose eternamente ritornano, e noi con esse» (2). «Tutto va, tutto torna indietro. Eternamente ruota la ruota dell'essere» (3). Questi sono solo alcuni dei numerosi passi in cui Nietzsche espone la sua dottrina dell'«eterno ritorno» (4). Essa è la massima affermazione della vita, anche del dolore che ne fa parte. L'attimo, l'istante, viene così riconosciuto nella sua pienezza, ha in sé il suo significato, non è considerato solo in vista del futuro. L'eterno ritorno, dunque, si contrappone a quella

visione, soprattutto giudaico-cristiana, di un tempo lineare e di una fine dei tempi da attendere.

NOTE

- (1) F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, Adelphi, Milano 1995, p. 184
- (2) Ivi, p. 259
- (3) Ivi, p. 255
- (4) Ivi, p. 259

BIBLIOGRAFIA

- G. FLOOD, *L'induismo*, Einaudi, Torino 2019
- M. ELIADE, *Dizionario dell'Induismo*, Jaca Book, Milano 2019
- H. ZIMMER, *Myths and symbols in indian art and civilization*, Princeton University Press, Princeton 2017
- P. DONINI, F. FERRARI, *L'esercizio della ragione nel mondo classico*, Einaudi, Torino 2005
- F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, Adelphi, Milano 1995

LO SCORRERE DEL TEMPO: SENECA E LA BREVITÀ DELLA VITA

Lavinia Braguglia

Il «De Brevitate Vitae» di Seneca risale probabilmente al periodo tra le 49 e le 54, anni preparatori al principato nemorense. È un testo che tocca molteplici temi della filosofia stoica e, più precisamente, seneca. Uno dei nodi principali s'ouette qui e nelle «lettere a Lucilio» e più in là nella «Tuta del tempo e del rapporto tra questo e la saggezza». E' infatti, il saggio l'unico a saper trasformare le valenze temporali da quantitativi a qualitativi: il saggio non ha bisogno né del passato né del futuro, ma concentrando sue preseute riesce a mettere quotidianamente in pratica ciò che manca. In questo modo, il saggio, come «dominatore» del tempo, è in contrapposizione alle 'vittime' del tempo, i cosiddetti 'occupati': «come zucchette groni e regolari in mano a un cattivo padrone si volatilizzano in un attimo, ma per quanto modesto, se affidate a un buon amministratore, aumentano con l'impiego, così la durata della nostra vita per chi la gestisce».

è molto estesa (1). Vi è, quindi, una netta distinzione tra chi non sa vivere e chi sa vivere. Gli occupati, infatti, sono un gruppo di affaccendati e preutiempo, che non riescono a trovare una vita realmente vissuta. Al polo opposto è possibile trovare i sapiens, caratterizzati da una sconsueta estenua, che lo poche a saper cogliere i veri valori della vita. L'opera, quindi, può essere letta come una vera e propria esortazione alla saggezza. Tra i negoti che rubano il tempo agli occupati vi sono anche gli affari pubblici: «agli uomini più potenti e più alti occhi vedrai spugne di bocca parole in cui desiderano e lodano il tempo ebbro e io preferiscono a tutti i casi beni» (2). Seneca, infatti, propone un predominio della vita contemplativa su quella attiva, con una netta condanna della vita pubblico e politico. E' inoltre, i sapiens è unico in grado di cogliere la divisione temporale della vita tra passato, presente e futuro. Secondo una visione stoica, infatti, il tempo si presenta all'uomo sotto un'unica realtà, quella del presente, in cui si gioca la nostra libertà di prendere parte al mondo. In realtà, l'obiettivo di Seneca è quello

di for comprendere come nessuna delle tre fasi temporali appartenga agli uomini, se vi troppe occupazioni impediscono di saper cogliere e interrompere le tre fasi. E' infatti, se saggio e' unico capace di recuperare, grazie alla propria astenasia, i valori del tempo: se passato e se futuro vengono recuperati come dimensioni psichiche. Se passato, in quanto ben vissuto, e' liberato dal timore, e' recuperato dalla memoria; se futuro, in quanto e' liberato dall'ansia e dalla speranza, e' recuperato dalla previsione. Così, se prese, colto nella propria otemporaneita', ingloba anche se passato e se futuro. Possiamo, quindi, vedere come se tempo in Seneca non e' mai oggetto di speculazione in se', come s'era' in Agostino, ma e' analitico, invece, se tempo vissuto nell'ansia della sua fugacita'. Se tewa della fuga del tempo e della precocita' delle cose percorre tutto l'opera di Seneca, che prese la tewatica in questo dialogo e nelle "Epistulae morales ad Lucilium" grazie a tre principali metafore: se fiume, se punto e se obbro. Se fiume e' inteso come il fiume del tempo e dei suoi effetti sugli uomini e sulle cose: se le prese e' brevissimo, tempo breve

che ad alcuni sembra inesistente; infatti e' sempre in crisi, scorrere e precipitare» (3). De punto, al contrario, contiene la durata della vita fino a vanificare: la nostra vita, se proposta all'eternità, è uovo di un punto. E così, la nostra vita e' sospesa come su un punto tra due abissi, quello del passato e quello del futuro. Da queste metafore emerge il senso di una realtà instabile, di un'esistente perennemente insidiata e di una vita incerta. Infatti, mentre gli occupati spondono la propria vita indaffarati in molteplici attività e nella convinzione che la vita sia breve; i saggi, occupandosi di filosofia, comprende che l'esistente umano non e' breve, ma e' resa tali da essere incapaci delle persone comuni di fruttare le tempi: «non abbiamo poco tempo, ma ne abbiamo perso tutto» (4).

NOTE

1) Seneca, La brevità della vita, Bur Rizzoli, Padova 2023, p. 68.

2) Ivi, p. 55.

3) Ivi, pp. 75-77.

4) Ivi, p. 47.

BIBLIOGRAFIA:

Seneca, Lettere a Lucio, Garzanti, Milano 1989

Seneca, La brevità della vita, Bur Rizzoli, Padova 2023

CHI HA TEMPO, HA VITA - LA PERCEZIONE DEL TEMPO DEL TEMPO

Giuliana Planchel

Del corso dei secoli, i sapiunti e gli intellettuali delle varie civiltà
 hanno sempre cercato di comprendere che cosa sia il tempo e come poterlo
 misurare. Nonostante questa sia stata una domanda che molti si posero,
 la risposta non fu (e non è tuttora) semplice. Per cercare di fornire una
 idea di quanto sia difficile rispondere a tale quesito poniamo alla defi-
 nizione che viene data da Sant'Agostino di Ippona (354-430) e dal dinio-
 mario Truccoli che, nonostante la differenza temporale, riportiamo la me-
 desima risposta. Secondo Agostino il 'tempo di vita' di ogni individuo
 doveva essere inteso come una lunga ricerca volta alla conoscenza della
 verità dell'universo e della propria esistenza, riconoscendo la presenza
 di un Creatore. Nelle Confessioni Agostino si domanda: "C'è il tempo?
 Se nessuno me lo chiedesse, lo so; ma se volessi darne spiegazione a chi
 me lo chiede, non lo so" (1), ma prosegue sostenendo che "[...] fiducio-
 samente dico che (lo) so, perché, se mi dice passasse non interrebbe il tem-
 po passato; e se mi dice avvenisse, non interrebbe il tempo avvenire; e

ne nulla esistesse, non esisterebbe il tempo presente" (2). Egli quindi sostiene che il conseguirsi degli avvenimenti e il loro accadere sono la dimostrazione che il tempo esiste. Una definizione meno filosofica viene data dal dionisio Tuccomi per cui il tempo è "[...] la rappresentazione della modalitá secondo la quale i singoli eventi si susseguono e sono in rapporto l'uno con l'altro" (3). Attraverso questi esempi si può quindi capire quanto sia complesso riuscire a definire il concetto di tempo.

Nel corso della storia il tempo è stato misurato in vari modi: in principio si basava sull'alternarsi del giorno e della notte che negli anni si ripeteva annualmente e l'inizio e la fine della giornata lavorativa. Con il passare dei secoli e con lo sviluppo della tecnologia, si arrivò alla creazione di strumenti che permettevano di determinare con maggior precisione il passare del tempo. E' esempio di tali strumenti, impiegati già durante il periodo antico e per buona parte di quello medievale, sono la meridiana (orologio solare) che misurava il tempo utilizzando il Sole come riferimento (4), l'orologio a candela che permetteva di determinare il trascorrere delle ore tramite delle candele segnate ad intervalli regolari (5); la clepsidra (o orologio a salaria) che misurava un lasso temporale preciso at-

traverso due recipienti collegati tra di loro nei quali scorreva la sabbia (6).

Un momento significativo per quanto riguarda la misurazione del tempo avverrà con l'invenzione dei primi orologi meccanici, ma in Europa durante il Basso Medioevo.

Per buona parte del Medioevo la giornata veniva scandita dalle campane o dalle torri civiche che, seguendo il movimento delle concette, segnavano il passare del tempo. Con la comparsa degli orologi meccanici "le ore si contano e non si leggono. Così: il nuovo inconfondibile e rassicurante che arriva dai campi, detta i doveri, i riposi e l'alternarsi dei compiti quotidiani" (7). Le ore venivano conteggiate nel medesimo modo odierno: la giornata, infatti, era suddivisa in 24 ore. Il giorno iniziava alle attuali 6 e durava fino alle 18. ha molte somiglianza alle 18 e terminava alle 6 del mattino. "Le ore del giorno sono diurne in quattro parti, di tre ore ciascuna: terza (ore 9); nostra (ore 12); moma (ore 15) e dodicesima (ore 18). Anche le ore della notte sono diurne in quattro parti [...]: prima (dalle ore 18 alle ore 21); seconda (dalle 21 alle 24); terza (dalle ore 24 alle ore 3) e quarta (dalle ore 3 alle ore 6)" (8). L'invenzione dell'orologio permise la misura di "un tempo misurabile, aritmetico composto da unità uguali" (9).

Durante il Medioevo il tempo era percepito in maniera differente a seconda della collocazione dell'individuo all'interno della società: il tempo, infatti, non era vissuto nello stesso modo dai contadini, dai mercanti e dagli uomini di chiesa.

I contadini costituivano la base della società poiché sul lavoro agricolo si basava la sopravvivenza della 'comunità'. Nonostante questo, molti nobili continuavano ad averne una pessima opinione poiché li consideravano 'abruzziti' dalle loro fatiche (10). La vita dei contadini era strettamente legata alla coltivazione della terra nella quale passavano la maggior parte del tempo. Il campo, infatti aveva bisogno di essere curato costantemente e per questo gli agricoltori iniziavano la giornata all'alba e la terminavano al tramonto. L'aiuto delle donne e dei figli era indispensabile per riuscire a far fronte alla quantità di lavoro che vi era: era di fondamentale importanza preparare il terreno, eliminare le erbacce e le pietre, arare, seminare, mietere il campo fino alla maturazione e in fine raccogliere. L'anno successivo il ciclo sarebbe ricominciato. Il lavoro nei campi non costituiva l'unica occupazione dell'agricoltore.

coltore, infatti, egli si prendeva cura degli animali, si occupava della caccia di piccole prede e della pesca, del taglio del legname, di lavori di carpenteria, della conservazione dei raccolti e della loro vendita. Oltre a tutto questo, il contadino era costretto, durante i periodi di conflitto, a combattere sotto le insegne del proprio signore. Un'altra parte della vita dell'agricoltore era costituita dalla frequenza delle cerimonie religiose che avvocava una doppia funzione: religiosa e sociale. La religione al tempo era un pilastro della comunità poiché attorno alla Chiesa ruotavano numerosi centri di interesse politico, sociale, economico e religioso. La chiesa era il luogo dove i contadini cercavano, per esempio, conforto per superare le ammate di 'magia' o aiuto per liberarsi dai pesi che opprimevano la loro coscienza, ma erano anche le istituzioni politiche ed economiche alle quali doveva essere versata la deu-
ma. Infine, la messa e le varie festività religiose costituivano un momento di aggregazione sociale.

In merito alla sfera religiosa, un ruolo importante veniva giocato dai monaci che avvocava uno stile di vita e una gestione del tempo diverso rispetto ai contadini. Il monaco viveva in comunità, controlli-

dendo con i suoi confratelli il lavoro (coltivazione dell'orto oppure la copiatura dei testi), la preghiera e i pasti, anche se questo non escludeva la possibilità per l'ecclesiastico di avere del tempo da solo in cui pregare e studiare.

La giornata all'interno dei monasteri veniva scandita da una commedia che richiamava la comunità a svolgere i compiti o le preghiere specifiche per quell'ora. I momenti più importanti erano: il mattutino, la prima, la terza, la nosta, la messa, il vespro (preghiera recitata verso le 18) e la compieta (chiusura della giornata) (11).

Il passare del tempo ecclesiastico veniva regnato dai compromessi che richiamavano i fedeli e i clERICI alle funzioni religiose e alle attività. La Chiesa, inoltre, aveva una visione particolare del tempo in quanto vedeva che appartenesse solo a Dio e per tale motivo condannava l'attività di prestito fatta dai mercanti e dai banchieri. L'usura veniva assimilata ad un gravissimo peccato anche se tollerato (12).

Infine vi sono i mercanti: il termine venne usato in origine per indicare i banchieri o coloro che prestavano il denaro, poi si estese anche a coloro che esercitavano la mercatura, cioè l'attività di compravend

dita di prodotti venduti al minuto (13). Alla figura del mercante è collegato strettamente il cambiamento della visione del tempo che tipicamente veniva portata avanti dalla Chiesa; il tempo era visto come il modo attraverso il quale il mercante poteva arricchirsi e, per questo, doveva organizzarsi al meglio. Il commerciante aveva una vita molto movimentata in quanto non si limitava solamente a comprare e a vendere le merci, ma doveva anche recarsi al di fuori della propria città per verificare la qualità dei prodotti oppure per intrecciare nuove relazioni commerciali con altri commercianti. La sua funzione non era solamente economica, ma era anche sociale e politica. I mercantini riunivano all'interno della loro corporazione e tramite essa potevano influire notevolmente sulla società diventando dei mecenati delle arti o finanziando la costruzione di edifici pubblici e religioni. Oltre a questo, grazie alla loro ricchezza e influenza, cominciarono ad avere una serie di rapporti con il potere e con il potere del tempo riuscirono a controllare la politica di alcune città: basti pensare alle Repubbliche Marinare e alla Firenze dei Medici che, rispettivamente durante il Medioevo e l'età moderna, esercitavano molta della loro forza sul commercio e sulla loro maestria politica.

Oltre alla sfera prettamente lavorativa e politica, i mercanti avevano anche una vita mondana attiva poiché erano organizzatori di feste attraverso le quali potevano intrecciare delle relazioni politiche e economiche con le élite della società.

In conclusione, momentaneamente l'invenzione dell'orologio meccanico, che costituiva un tentativo riuscito nella 'regolazione del tempo', la vita delle persone continuava (e continua tuttora) ad essere vissuta attraverso ritmi che venivano dettati dalla professione e dagli impegni.

NOTE

- 1). Tiziana Iuorri, Tempo e memoria in Agostino. Dalle "Confessioni" al "De Trinitate", in «Rivista di Storia della Filosofia (1984-1993)», vol. 39, no. 1 (1984), pp. 35-60.
- 2). T. Coronova, Agostino. Che cos'è il tempo?, in «Quomodo», 2014.
- 3). Tempo, in «Encyclopedie Treccani».
- 4). Meridioma, in «Wikipedia».
- 5). Epoch Inspired Staff, Viaggio nel tempo, gli antichi orologi a com-dela' per leggere l'ora, in «Epoch Timus», 2024.

- 6). Clemidra, in « Wikipedia ».
- 7). Virginia Valente, Il tempo medievale, in « Festival del Medioevo », 2015.
- 8). Ivi.
- 9). Tempo della chiesa e tempo del mercante, in « Sguardo sul Medioevo ».
- 10). Viveri da contadini nell'Alto Medioevo, in « Storia e geografia. Il portale dedicato all'apprendimento della storia e della geografia ».
- 11). Virginia Valente, Il tempo medievale, in « Festival del Medioevo », 2015.
- 12). Tempo della chiesa e tempo del mercante, in « Sguardo sul Medioevo ».
- 13). Mercante, in « Encyclopédia Treccani ».

Bibliografia

T. Cananova, Agostino. Che cos'è il tempo?, in « Quomodo ». (consultato il 29 marzo 2024).

Che cos'è il momachessimo: una breve introduzione, in « Iccinitella », 2023. (consultato il 30 marzo 2024).

Clemidra, in « Wikipedia ». (consultato il 31 marzo 2024).

Alessia Comtois, Storia della mentalità e problematica della lunga durata in Tempo della Chiesa e tempo del mercante di Jacques le Goff. (consultato il 31 marzo 2024).

tato il 31 marzo 2024).

Eupoch Inspired Staff, Viaggio nel tempo, gli antichi orologi a cometa' per leggere l'ora, in «Eupoch Times», 20 marzo 2024. (consultato il 31 marzo 2024).

Sara Greffi, le condizioni della vita contadina nel Medioevo, in «Sara Greffe», 2019. (consultato 30 marzo 2024).

Tinioma hiuronii, Tempo e memoria in Agostino. Dalle "Confessioni" al "De Trinitate", in «Rivista di Storia della Filosofia (1984-)» Vol. 33, no. 1 (1984), pp. 35-60. (consultato il 29 marzo 2024).

Mercomte, in «Encyclopædia Treccani». (consultato il 31 marzo 2024).

Meridiana, in «Wikipedia». (consultato il 31 marzo 2024).

Tempo, in «Encyclopædia Treccani». (consultato il 28 marzo 2024).

Tempo della chiesa e tempo del mercomte, in «Sguardo sul Medioevo». (consultato il 23 marzo 2024).

Virginia Valente, Il tempo medievale, in «Festival del Medioevo», 6 dicembre 2015. (consultato il 28 marzo 2024).

Vivere da contadini nell'Alto Medioevo, in «Storia e geografia. Il natale dedicato all'apprendimento della storia e della geografia». (consultato il 30 marzo 2024).

VOCI. I TEMPI DI UNA BANDA
Intervista ad Andrea Loss

di Loris Rolpi

Queste e voci, la rubrica di Oggi che si occupa di portare una testimonianza, sotto forme di intervista, sul tema che stiamo trattando. La rubrica del secondo numero si appresta ad essere una sorta di ponte fra questo e il primo. L'argomento che andiamo ad approfondire, infatti, è già stato oggetto di un interessante articolo sul numero precedente, scritto da Giulio Lecce: perlomeno di brende musicali. L'interlocutore della nostra intervista è un'importante volto del mondo brandistico trentino: si chiama Andrea Loss. Quando gli ho chiesto di presentarsi si è voluto definire un «unile servitore della musica», ma a sentire la modestia ci pensa il curriculum: il suo apprezzio al mondo della musica avviene con il clarinetto, strumento con il quale ha conseguito il diploma nel 1999 presso il Conservatorio "T. Gonordini" di Udine, sotto la guida dei professori Massimo Zenotti e Paolo Beltramini. Ma è nel campo della direzione che si è imposto come uno dei principali attori a livello

internazionale. Nel corso della sua carriera è stato direttore, stabile o ospite, di centinaia di diverse formazioni in Italia, Stati Uniti ed Europa. Attualmente è membro dell' International Board della World Association for Symphonic Bands and Ensemble (WASBE), direttore artistico dell'Istituto Superiore Europeo Bandistico (ISEB) e docente principale di direzione dell' Accademia Pentamusa. Nel 1997 fonda a Rovereto l' Orchestra di fiati del liceo Antonio Rosmini, oggi Rovereto Wind Orchestra, con la quale ha calcolato i pochi più importanti a livello internazionale, come quello del Meglio Musicale Diorantino, e partecipato a ben 12 concorsi internazionali, vincendo 9 premi, tra cui spicca nel 2013 la prestigiosa medaglia d'oro in prima divisione al World Music Contest di Kerkrade, evento che si svolge in Olanda con cadenza quadriennale e che è comunemente noto come il "Moncale per band".

Prima di proseguire con il vissuto dell' interista, mi sono reso conto di stasì parlavo di bande musicali ed un pubblico che, legittimamente, potrebbe non averne mai sentito parlare. Dunque la domanda preliminare è: cos'è una banda musicale? « Complesso

di strumenti a fiato e a percussione che possono essere suonati anche in marcia. È spesso presente nelle feste popolari, ma nella sua lunga storia ha avuto funzioni diverse»¹ recita la Greccani. Forse mi sarei aspettato una risposta simile quando ho rivolto la stessa domanda al maestro Foss. Invece nella sua visione, ricca di risalto personale, a caratterizzare la banda non sono gli strumenti musicali che vengono suonati, ma chi li suona: «La banda è un bellissimo gruppo di persone, trasversale socialmente e culturalmente, che si ritrova per la persecuzione di un fine ultimo, alla ricerca della perfezione. E aggiunge: «Certo, la componente è e deve rimanere importantissima». A questo punto, gli chiedo come si sia avvicinato al mondo delle bande. «In famiglia erano tutti appassionati», mi spiega, e dopo un piccolo sorriso: «Uno dei ricordi più lontani che ho è quello di mio padre che mi tiene le mani mentre seguivamo la banda per le vie della città».

Indentrandosi più nel profondo del tema di questo numero, chiedo ad Andrea se effettivamente esistono diversi "tempi" nella musicca. Mi elenca tre significati principali: innanzitutto con "tempi" si definiscono

le diverse parti che costituiscono un brano. Dopotutto esiste il "tempo", che mi spiega essere sostanzialmente il punto di riferimento per determinare il valore di durata di tutte le figure musicali della notazione: dev'essere addirittura della musica rinascimentale e indica il battito medio del polso umano, oppure, quando si suona in gruppo come in una banda, il gesto del direttore che corrisponde all'unità di tempo. E' invece poi il "tempo" in senso proprio, che Chabot definisce, con una locuzione quasi poetica, come «ordine nel movimento» e aggiunge: «Senza il tempo la musica sarebbe caos!»

Gli chiedo poi se esistono dei "tempi" che non appartengono genericamente alla musica, ma che sono unici per il contesto bandistico. «Per prima cosa la banda marcia», esordisce: qualcosa che può appurare scattata, specie per chi ha già letto l'articolo di Giulio Leccese, ma che in realtà mostra un rispetto e una conoscenza dei tempi, al fine di avere un movimento ordinato e coordinato anche con il suono. «Anche il respiro se fatto in tempi diversi coi suoi ritardi e sfaccimenti», aggiunge. Poi esiste qualcosa di

estremamente legato all'aspetto sociale delle bande, molto caro ad Andrea, che gli definisce come «tempismo»: partecipare puntualmente alle prove e non mancare agli appuntamenti. Gli tutti e tre i casi non si tratta di un solo tempo, della banda nel suo complesso, ma di un tempo per cui è responsabile ogni singolo bandista. Il gruppo nasce dalla rete di perfette relazioni fra questi tempi e, come sottolinea anche Andrea, «non rispettati fa sentire solo in modo a tanti, quando dovrebbe essere il contrario».

Primo di sollecitare, gli chiedo di lasciarmi tre consigli che dovrebbe a qualcuno che, magari incuriosito da quest'intervista, voglia avvicinarsi a questo mondo doroso unico. «Gli suggerirei di ridere, respirare insieme e vivere a tempo questa bellissima esperienza», mi dice. Perde che fanno capire le profondità che Andrea mette in queste persone, delle quali è riuscito a formare un lavoro. E riposa di questo, poco prima di lasciarmi mi svela che porta con sé, fin dai tempi degli studi al conservatorio, una citazione del noto filosofo Friedrich

Mietroniche, delle quali ha fatto come un motto personale: « La vita senza la musica sarebbe un errore ».

NOTE:

1. « Bande musicali », in Encyclopédie Encyclopaedia on-line, consultato il 29-04-2024

I TEMPI DELLA MALATTIA

Sigmometta Freschi

La banalità di una frattura ossea segna una demarcazione temporale ininalcabile nelle mosine esistenze. Da quel giorno tutto è cambiato per te e per moi. Il prima ed il dopo è delimitato dalla vaga inquietudine dello sguardo corruciatò dei medici che dopo le prime analisi di routine, negano le dimissioni e prescrivono altri accertamenti.

E' il tempo dell'attesa di una diagnosi completa e certa: i giorni scorrono fentissimi, nessuno si sbilancia in ipotesi che potrebbero essere sconfessate.

Iniziamo i tuoi silenzi. Inusuali, immaturali per chi ha fatto della sua parola il suo mestiere. Non canticchi più quando arrivi a pranzo. La mente è sempre altrove persa in una marea di pensieri che non condividi. Raziomale come sei, stai valutando tutte le possibilità, ma devi aspettare una sentenza che non dipende dal tuo volere o dalle tue azioni.

E la sentenza arriva, senza appello e decidi di non comunicarla a nessuno. Solo tu sai il tempo che ti rimane e scegli di combattere, di tentare l'impossibile.

E' il tempo in cui ti prepari a partire per una guerra da solo, contro un nemico misterioso e infido

che potrei colpire ovunque.

Ti imponi di continuare a condurre la tua vita di prima ma sei cambiando fisicamente. Negare la malattia agli altri diventa impossibile ma tu minimizzi, dissimuli.

Per cercare di capire effettivamente come stai, inizi a indagare ogni tuo piccolo movimento ed espressione ma solo alla fine violando una tua scelta e, nascondendomi dietro a una poca durezza un colloquio con un medico, comprendo la sofferenza fisica inaudita cui hai scelto di sottoposti per non lasciarti andare alla malattia.

Inizia il tempo sospeso di chi aspetta e giorno per giorno attenuale l'ineluttabile.

Le mosse settimane sono ormai scandite dai ricoveri, dalle cure in day hospital e quando finiscono, dagli esami del giovedì.

Quei giorni della settimana, diventa le mosse spartiacque. In una routine che ormai si ripete: il mercoledì non riusciamo più a parlarci, tratteniamo il respiro. Il giovedì mattina nel più nervosismo, attendiamo i risultati per le 13. Dal risultato dipendono i restanti giorni fino al giovedì successivo. Sollievo, cauto ottimismo, ansia, paura, speranza. Tutto si mescola in quei giorni. La vita è messa tra parentesi. Sopravviviamo assieme, congelati dalla paura. In cerca di una direzione. I medici stabiliscono che puoi sottoporsi ad un trapianto come ultima opzione di cura e sembra funzionare.

Ci dimentichiamo per un breve periodo della malattia. Riprendiamo le colone delle parole. È qualche tipido sorriso.

Poiché da quel braccio rotto non ti sei mai più concesso quella fragorosa risata che per una persona sarcastica come te, era il modo perfetto per cominciare una battuta ben riuscita.

Il cancro si è nutrito delle nostre speranze, ci ha illusi con una breve parentesi che tutto potesse tornare come prima. Poi poi trarre l'ogere tutto e portarci via in poche settimane.

Letteralmente da un giorno all'altro diventi non autonomo, non curabile. I medici ti dicono che devi deporre le armi, è il tempo della resa. Ma non accetti di farlo.

Inizia lo straziante tempo dell'angoscia, della paura più cupa della morte che sappiamo ormai essere vicina. Siamo schiacciati dal dolore, annichiliti, tu sei incollato al letto da una sofferenza fisica che non avevo mai visto.

Non piango davanti a te, mai. Mai una lacrima, sempre un pallido sorriso e quella battuta pronta che ormai ti manca. Quante carezze, tutte quelle mai date prima.

Senza parole.

Decido di lasciarti andare perché il dolore è ormai troppo. La speranza è sconfitta.

Posso scegliere al posto tuo di darci una morte dignitosa dopo anni di mon vita.

E' ie tempo dell' addio, tutto e' cambiato e nulla sarà più come prima.

Dopo di te ie tempo ricomincia a fluire nel suo normale corso.

Ma per me e' fermo a quell'istante quando sul tuo viso ormai sollevato dal male, compare un sorriso. L'ultimo.

ie tempo della nostra malattia e' finito.

LA SCALA DEI RICORDI

Teresa Friscian

C'è un luogo nascosto tra i ricordi, un luogo magico che chiamo casa. Nelle notti d'inverno, quando mi trovo altrove, può accadere che appaia in sogno, come a confortarmi, a ricordarmi che le mie radici me le sono solo immaginate confuse, e fantasia, tante altre si nascondono e rimane solo il loro profumo, un profumo d'infanzia mischiato all'odore acre del passato che mi porto dentro e del futuro talvolta bendato, talvolta lucido. Quell'odore, l'odore di aranci e zagara, attraverso la fantasia, si tramuta in visione quando le notti sono gelide e il sonno è un sogno lucido e caldo.

Sognare ad occhi aperti, il mio modo di vivere, il mio modo di respirare. In me, nella loro solitudine, si tengono per mano



una bambina e una donna: la prima ha voglia di volare, di oltrepassare il mondo per raggiungere l'immaginazione; lei non sa stare con i piedi troppo piantati al suolo. La seconda, invece è costretta a rinunciare al veloce razionalismo dei tempi moderni, a rimanere prigioniera in una gabbia fatta di spazi senza limiti, di tempi brevi e fittizi. Nei momenti di pioggia, la donna chiude gli occhi e si immagina una bambina, ancora protetta dalla lentezza del tempo della sua infanzia, dal profumo di aranci e zagara. Ma il cemento della sua casa, nella realtà, poteva capitare che traballasse un poco, così la bambina e la donna, per farlo resistere, tentavano di sostenerlo all'interno di un sogno, nel profondo dei loro ricordi. Nel profondo dei miei ricordi perduti tra le macerie.

I ricordi. Cosa sono i ricordi? Sono quelle sporgenze sulle quali ci si aggrappa quando si avverte il timore di sprofondare nell'oblio; sono delle costanti, ci dimostrano che viviamo e talvolta ci tormentano. Senza di essi saremmo vuoti fantocci privi di volto, di essenza, milie vaganti in balia di un passato che ci definisce, che ci liberi dal

buco nero della casualità. In alcuni ricordi si rimarrebbe inchiodati per sempre, per paura di perderli, poiché si sa che ciò che si vive una volta non ritornerà mai più! Altri, invece, si vorrebbero solo cancellare con una di quelle gomme scadenti che si trovano sopra le matite. Eppure non possiamo immaginarci un libro, dalla carta ingiallita dal tempo, che sia privo di scritte che ne testimonino il valore, il contenuto. Così sono i ricordi.

In una notte d'inverno, il sonno mi fece sprofondare in un ricordo e divenni nuovamente bambina. Quando ero piccola ero solita cercare posti tutti miei tra il verde ed il profumo di aranci e zapara della casa di campana dove sono cresciuta. A volte sentivo l'esigenza di fermare le lancette dell'orologio, almeno per un istante in più, solo per fissare ciò che stavo vivendo, raccolgerlo e conservarlo all'interno di un barattolo, come si fa con le luciole, per poi nasconderlo in quel rifugio del quale solo io ero a conoscenza. Ero certa, così, che se un giorno li avessi dimenticati, quei piccoli ricordi che mi rendevano chi ero, quei ricordi che scomparivano a ritmi indistinguibili all'interno dei miei giorni, avrei saputo esattamente

dove ritrovarli. C'era, e c'è ancora, una piccola casetta tutta bianca immersa nel profumo di aranci e zapara. È costeggiata da un cancello verde in ferro battuto, varcato il suo limite ci si trova di fronte ad un enorme giardino sovrastato da menta, rose, rosmarino e spezie di ogni tipo, lì ti riesce a percepire persino l'odore del tempo. In quel luogo si trova una scala a chiocciola, un po' scricchiolante, che porta sul tetto del casuppiato. La conosco bene quella scala che quasi respira, perché quella, nel profondo delle mie radici, è sempre stata il mio posto segreto, è lì che torno nei miei sogni!

Dopo l'ennesima caduta su quella maledetta bici, alla quale mio padre aveva tolto le rotelle, mi ritrovai colma di lividi, con le ginocchia sbucciata e le guance color ciliegia per via del caldo e del sudore. Per riprendere fiato e cercare una zona d'ombra, mi recai verso quel cancello riparato dal sole, oltrepassai il suo limite e in un  istante, fui di fronte la scala. Parea che quella sussurrasse il mio nome, così ne fui incantata, come un magnete mi teneva incollata a se', ed io ero rimasta in ipnosi. Ad un tratto

avvertii una presenza rovente intorno, era luminosissima, sembrava una luciola , ma come poteva una luciola emanare una così forte energia in pieno giorno? la presi tra le mani e fu buio in un istante, subito fu silenzio. Il cielo era scuro e la luna era alta all'orizzonte, a poco a poco la notte si colorò di una miriade di luci simili a quella che tenevo tra le mani, queste volavano verso l'alto non avvertendo la pesantezza.

Quando ero piccina, per farmi addormentare, mia Zia mi raccontava delle storie sui sogni, sogni che si trasformavano in ricordi e perdevano il peso del corpo ai quali appartenevano per volare alti alti a far sentire meno sola l'oscurità e vegliare su ognuno di noi attraverso la luce, come le luciole. Una voce familiare mi chiamava da sopra il tetto, era delicata e amichevole, io attraversai in fretta la scala per raccapriccerla, quasi sul precipizio ebbi il tempo di vedere un telescopio.  Quando una ondata di vento caldo mi attraversò il viso, con tenerezza, come una carezza dolce e premurosa, strizzai gli occhi e mi ritrovai di nuovo lì, in pieno giorno. Una lacrima fredda mi corrupava il volto,

provai fastidio all' iride, un ciglio era cascato sulla membrana, lo colsi con il polpastrello per placare quell'irritazione. In quel momento pensai di esprimere un desiderio, ma quando il mio sguardo oltrepassò il palmo della mano, pensai che tutto ciò che volevo era di fronte ai miei occhi, risiedeva in quella vista, nel profumo di aranci e zagara. Lo stesso sciame di puntini luminosi che si era fatto presente pochi istanti prima del buio, si ripresentò accanto a me. Teni la mano per accogliere quelle luci familiari e mi vidi così, seduta nello stesso luogo a tredici anni mentre ascoltavo una canzone dei Metallica, a nove mentre su quel tetto sgombro provavo con determinazione Mariati passi di danza, a diciotto mentre fumavo la mia prima sigaretta e a venti mentre dipingeva la sagoma di un albero e poi a ventidue, mentre sull'orlo della scala, sorridevo pianpendo. Aprii gli occhi, non mi ricordo quando li avevo chiusi, ma mi ritrovai nuovamente lì, nel mio sonno lucido, tra le mani tenevo un barattolo, al suo interno stavano entrando tutte quelle strane luci che mi circondavano. Non avevo idea di come



mi fosse finito tra le mani, forse c'era sempre stato ed ero io ad essere rimasta incatenata al suo interno. Non ero più bambina, non avevo le pinocchia sbucciate, né i lividi, né le guance color ciliegia. Il mio volto era quello di una donna, e d'un tratto capii. In quel sogno mi dimenticai di pedalare, ma a cosa sarebbe servito saper andare in bici se, tra i ricordi, avevo imparato a volare?

Aprii gli occhi e ritrovai la realtà, ma i tempi della mia vita che avevo raccolto, adesso erano conservati in quel barattolo, lo avevo nascosto per sempre all'interno del mio posto segreto. Lì dove si trova *las scalar* dei ricordi.

LE AUTRICI E GLI AUTORI

Una breve presentazione

Giovanni Almici

studente LM Scienze storiche (Dipartimento di Lettere e Filosofia, Unitn)

Andrea Andreatta

artigiano rilegatore

Pietro Bozzato

studente LT Filosofia (Dipartimento di Lettere e Filosofia, Unitn)

Lavinia Braguglia

studentessa LT Filosofia (Dipartimento di Lettere e Filosofia, Unitn)

Chen Jialan

studentessa dell'Università degli studi internazionali di Shanghai

Eugenio Donini

studente LT Filosofia (Dipartimento di Lettere e Filosofia, Unitn)

SimoneTTA Freschi

archivista d'Impresa presso l'Archivio Storico Modiano di Trieste

Teresa Friscia

LT Studi storici e filologico-letterari (Dipartimento di Lettere e Filosofia, Unitn)

DaFne Graziano

traduttrice editoriale DE-EN > IT

Anna R. Iriniàs

docente Gestione delle imprese (Dipartimento di Lettere e Filosofia, Unitn)

Andrea Loss

direttore di orchestra di fiati e insegnante di direzione

Sara Martina

studentessa LT Studi storici e filologico-letterari (Dipartimento di Lettere e Filosofia, Unitn)

Hartina MuSSO1

studentessa LM Italianistica (Dipartimento di filologia classica e Italianistica, UmibO)

ADRIANA PAOLINI

docente di Paleografia (Dipartimento di lettere e Filosofia, Unitn)

IRENE PARIETTI

studentessa LT Filosofia (Dipartimento di lettere e Filosofia, Unitn)

GIACOMO PIRANI

assegnista di ricerca ERC AdG LAUDARE (Dipartimento di lettere e Filosofia, Unitn)

PAOLA PISSETTA

docente metodo corsivo associazione S.M.E.D.

VANESSA PLANCHET

studentessa LM Scienze storiche (Dipartimento di lettere e Filosofia, Unitn)

SERGIO ROLFI

studente LM Scienze storiche (Dipartimento di lettere e Filosofia, Unitn)

ELISA RUGOLOTTO

studentessa LT Filosofia (Dipartimento di lettere e Filosofia, Unitn)

ANGELO RICCIARDI

arbista

SEBASTIANO VECELLO SALTO

studente LM Filosofia e linguaggi della modernità (Dipartimento di lettere e Filosofia, Unitn)

I manoscritti non bruciano

(Michail Bulgàkov, Il Maestro e Margherita)

