

DIGITI



TEMPS

nr. 2 - giu. 2024



UNIVERSITÀ
DI TRENTO

DIGITI

TEMPI

INDICE

Adriana PAOLINI, È tempo... p. 5

SCRIVERE IN CORSIVO (rubrica)

Paola PISETTA, 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 VECELLIO SALTO, L'arte di contare i tempi - Prospettive
sulla presenza p. 37

Martina MUSSOI, Poetica degli affetti e strutture temporali
nelle opere italiane 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 diventò denaro p. 60

Anna Rita IRIMIÁS, Economia del tempo e dell'attenzione (in
ungherese, con 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 RUGOLOTTI, 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 : Circolarità del tempo nella concezione indiana dei Purana p. 103
- Lavinia BRAGUGLIA, Lo scorrere del tempo : Seneca e la brevità della vita p. 109
- Vanessa PLANCHEL, Chi ha tempo ha vita. La percezione del tempo nel tempo p. 114

VOCI (Rubrica)

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

SGUARDI

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

- BIOGRAFIE DEGLI AUTORI p. 141

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

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

La Rivista, pubblicata in edizione digitale sul sito teseo.univr.it, nasce da un progetto didattico dedicato allo sviluppo delle potenzialità della comunicazione mediante la scrittura a mano ed è realizzato da student*, dottorand* 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 Galli, Andrea Giorgi,
Marco Gozzi, Federico Landisa, Evira Migeriano, Denis Vija

COMITATO DI REDAZIONE (studenti, dottorandi, alumni)

Alessandro Anesi

Luca Naveola

Agnese Bee

Irene Parietti

Raúl García Balestena

Vanessa Panchel

Lavinia Braguglia

Sergio Rolfi

Francesca de Mola

Elisa Rugolotto

Letizia Dini

Arianna 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

Ideaione, progetto grafico e impaginazione del secondo numero di DIGITI a
cura del Comitato di Redazione;
impaginazione della copertina a cura di Paolo Cristè.
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 Fabbricaarte di Trento (DIGITI: "umbra" corpo 48pt;
nr. 2 giu. 2024: Spontan corpo 16pt, TEMPI: Spontan 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 Elettro
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 cubo à la coque
china e matite colorate su carta 200g/m²

È TEMPO...

di Adriana Paolini

È tempo di ritornare con decisione e attenzione sulle parole, di riflettere su ogni gesto (anche grafico) che ci ponga 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 tempi). 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 *Digiti* utilizzando il femminile sovraespresso: per invitare a una riflessione e per condividere una esperienza forte, di consapevolezza, appunto.

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 sradicare quel che si è piantato» (Gocler 3,2). Ecco, è questo che interessa le redattrici di *Digiti*: sradicare ciò che è stato piantato e che, ormai fermo,

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

C'è anche « un tempo per tacere e un tempo per parlare » (Azelet 3, 7) e per imparare
a farlo, come stanno imparando coloro che con coraggio decidono di partecipare ai
nomini di DigiTi, fuori e dentro lo schermo.

Non solo le autrici si sono prese il tempo di riflettere e poi di scrivere sul tema di
questo fascicolo, « Tempi ». Lo hanno fatto con una penna in mano (o con china
e matite colorate per offrire una calligrafia sorprendente), toccando la concretezza
del tempo, costrette a pensare più lentamente per seguire la mano, o a muoversi più
lentamente per seguire il pensiero. Il tempo lo studiamo, quando viene discus-
so da storici, 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 riflettere sugli studi con i quali stanno costruendo la propria professionalità ma
soprattutto il proprio pensiero critico: la sezione Storie e culture è dovuta alla loro
curiosità. In Espressioni la loro musica esprime i suoi tempi.

In questo numero abbiamo deciso di dare spazio ad alcune voci esterne al Diparti-;

mento di Lettere e Filosofia di Trento e così abbiamo l'onore di 'esporre' una
opera di Angelo Ricciardi, un artista che si interessa al rapporto tra sculture e
figurazione nelle società contemporanea, di conoscere la profonda esperienza di
Simonetta Freschi e la riflessione di Daria Episcopo che ci introduce all'opera del
la poeta Anja Kampmann.

Il desiderio di aprirsi al mondo si rivela anche nelle presenze di lingue e di
sistemi di scrittura diversi: possiamo, perciò, leggere in ungherese (con traduzione)
grazie all'intervento di Anna Rita Inimias, e in cinese. All'autrice della
«Autobiografia linguistica» è stato chiesto in grandi lettere: oltre alle scritte
in cinese del suo paese, Chen Jialan ha curato la translitterazione e la tradu-
zione del contenuto, entrambe scritte con un corsivo calligrafico di grande elegan-
za.

Anche una volta, il tempo spento per la realizzazione di Digit. Rivista mano-
scritta, riempita dalle idee e dall'energia di autrici e redattrici, risulta
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 CORSOIVO

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 avvicinarsi 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 impregnato da un'infinita pazienza, perché ogni momento è perfetto per una distrazione, uno scossone al tavolo, un pennino troppo

carico d'inchiostro ed 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 create, costruite e perfezionate dall'essere umano, anche se egli stesso è costretto ad apprenderne il funzionamento per poterne beneficiare.

L'insegnamento 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 esercitate.

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 fruttarne 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 preposti 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 perseguendo.

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 Andreotta

Aldo Manuzio (1449-1515) 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'ancora. Il delfino rappresenta la velocità, l'ancora la solidità. Sono diverse le interpretazioni e le diatribe 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 ci possa aspettare, l'operazione tecnicamente più difficile: incollare.

Difficile per due motivi: la grande perizia

necessaria, ~~si~~ maturabile solo con la lunga 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 influenzano sia sulla lavorazione che sul risultato finale.

Nel mio laboratorio utilizzo principalmente due tipologie di colle: l'emulsione di Polivinil Chloruro (PVA, la comune "colla vinilica" per intenderci) e le paste di amido e glutine. Vediamone 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 colla "rapida". La pasta è invece considerata una colla "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 necessario di una presa rapida su parti che devono subire rapide successive lavorazioni, sceglierei 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 carta 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 può essere un libro o una cartella, deve passare sotto peso, o meglio in pressa. La pasta è un po' più rapida, tra le 12 e le 24 ore, ma è comunque lungo.

Rispettare questo tempo di attesa determina la buona riuscita della lavorazione, dato che solo la completa asciugatura può scongiurare imbarcamenti e altri movimenti negativi. Il tempo di asciugatura è un tempo di attesa, di pazienza, di qualità che si compie e realizza ora dopo ora. **LENTE**

Il tempo dell'artigiano è un continuo alternarsi di rapidità e lentezza, di attesa e speditezza. È il ritmo che condiziona la via della qualità.

Dando un occhio nell'ambito dell'editoria contemporanea, o in una cartoleria industriale, il ritmo, ben diverso, è quello dei tempi moderni: primo consumo crepe

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

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

"Il tempo è denaro", insegna 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 siano spinti anche altre.

Secondo il "Report sulla produzione e lettura di libri in Italia", pubblicato dall'ISTAT il 14 dicembre 2023, nel 2022 sono stati pubblicati 102'987 titoli.

Overo 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, 138'012'000 libri. Centonovantottomilioni e dodicimila libri.

Oltre la metà invenduti.

"E' una questione di qualità
o una formalità

non ricordo più bene. Una formalità,

"Io sto bene"

CCCP-Fedeli alla Linea

向西方——我的语言自传

陈嘉琛

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，它的读音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，

我们家显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越，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，其一背离自然，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。托意大利语之福，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。我挺内向的，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风帆。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 ZÌZHÒUÀN

Chén Jiālán

tánlùn yŭyán, wǒmen jiùshì zài tánlùn wénhuà hé lǐshǐ。

2003 nián, wǒ shēng yú Zhōngguó Guìzhōushěng de yīgè xiǎo chéng。 wǒ suī shì shǎoshùmínzú, què bú huì jiǎng wǒmen de shǎoshùmínzú yŭyán le。 wǒ de mŭyŭ shì pŭtōnghuà, yě jiùshì biāozhŭn hànŭyŭ, tā de dúyīn zhŭyào yǐ Běijīng fāngyán wéi jīchŭ。 wǒ de jiāxiāng lí Běijīng yǒu 2000 qiānmǐ, jīhū shì tēlúntuō dào láiqiē de liǎngbèi。 suī rán gèdì de pŭtōnghuà dōu yǒu chāyì, dàn tā hái shì yǐ jiàowéi guīfàn de xíngshì chuánbō dào le Zhōngguó de měiyīcùn tŭdì。

suízhe wǒ de chéngzhǎng, wǒ jiànjiàn zài rìcháng shēnghuó zhōng xuéhuì le Guìzhōu fāngyán, zhŭyào shì gēn jiālǐ rén xué de。 qízhōng wǒ de wàigōng wàipó、 yéye nǎinai shuō dé zuì duō。 hé Yìdàlì yīyàng, yóuyú guójiā tíchàng

shǐyòng gèng "tōngyòng" de yǔyán, jìn jìshínián lái,
Zhōngguó de fāngyán shǐyòng lǜ yǒu suǒ xiàjiàng, jiǎng
fāngyán de niánqīngrén hé chéngshì jūmín yuèláiyuè shǎo。
bùjǐn shì fāngyán, wǒmen de shǎoshùmínzú yǔyán yě shì
tóngyàng de qīngkuàng。 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
qīnqi shuō。 wǒmen jiā lǐ de qítā rén yǐjīng tīng bù dǒng mínzú
yǔyán le。 rán'ér jìnnián lái, guójiā kāishǐ zhōngshì duì gèzhǒng
fāngyán hé mínzú yǔyán de bǎohù, yěxǔ jiānglái huì jiāndào
chéngxiào。

yǐshàng zhèxiē yǔyán dōu yǒu ōuzhōu yǔyán xiāngqùshēnyuǎn,
yīnwèi tāmen bù shǔyǔ yì'ōu yǔxì, ér shǔyǔ hànzàng yǔxì。

wǒ xué de dìyī mén wàiyu háowúyíwèn shì yīngyǔ。 zài
pǔtōng chéngshì, xuéshēng zài jiǔ suì huò shí suì zuǒyòu kāishǐ xué
yīngyǔ, wǒ yìshì rúcǐ。 wǒmen hái xuéxí bùtóng chádài de
wényánwén = wényánwén zhī yú xiāngduì jiàojìn de xiàndài hàn yǔ,
jiù xiāngdāngyú lǎdīngyǔ zhī yú jīnrì de yìdàlìyǔ, tōngcháng

qiánzhě bèi rènwéi shì hòuzhé de gǔlǎo huò yuánshǐ xíngshì,
zài wénhuà céngmiàn shàng, tāmen yě yǒuzhe tóngyàng de
yōuyǎ, tongyàng de jiāo'ào.

wǒ duì wàiyǔ de rèqing shì zài gāozhōng shí méngfā
de. wǒ kāishǐ zìxué déyǔ, zhǐshì xuézhe wán. dàn yóuyú
gāozhōng gōngkè fánzhòng, wǒ bìng méiyǒu zài déyǔ de lù
shàng zǒudé hěn yuǎn. dàn yīngyǔ, déyǔ yǔ yìdàlìyǔ
xiāngbǐ hái shì yǒu diǎn chājù, yīnwèi tāmen shǔyú rìěrmàn
yǔzú, ér yìdàlìyǔ shǔyú luómàn yǔzú.

gāozhōng bìyè hòu, wǒ huáizhe duì wàiyǔ de rè'ài,
xuǎnzhé le Shànghǎi wàiguóyǔ dàxué de yìdàlìyǔ zhuānyè,
jǐngguǎn gāozhōng shí wǒ xué de shì lǐkē, ér bù shì wénkē
(zhè shì wǒmen gāozhōngshēng de liǎnggè xuānzé). zhè shì
wǒ yǔ luómàn yǔzú de dìyī cì zhíziē jiēchù. wǒ hái xuǎnxiū
le shìjièyǔ hé fànyǔ de kèchéng. jǐngguǎn zhǐ xué dào le
yīdiǎn pí máo, dàn wǒ déyǐ duì zhè liǎngzhǒng yǔyán de tǐxì
yǒu le yīdìng de liǎojiě. cóng shǐyòng de jiǎodù lái kàn, zhè
liǎngzhǒng yǔyán dōu bù shíyòng, qí yī bèilí zìrán,

yìxiǎngtiānkāi, xiǎn wéi rén yòng; qí èr zé tài huìsè,
shénmì, gǔlǎo。 wǒ wèile lèqù ér xuéxí tāmen, què bù zhǐ。
shì wèile lèqù。 wǒ rènwéi, yóuyú qí réngōngxìng huò
gǔlǎoxìng, tāmen qiàqià gèng yǒu zhù yú wǒmen lìjiě suǒyǒu
yǔyán de dǐcéng luójí。 wǒ yě chángshì guò shàng éyǔ kè,
dànshì éyǔ nándù tài gāo le, suǒyǐ wǒ shàng le liǎngjié kè
jiù fàngqì le。 lìng rén yìxiǎngbūdào de shì, wǒ de wàigōng
dǒng yīxiē éyǔ, tā niánqīng shí xué guò éyǔ, yóuyú lìshǐ
yuányīn, zài wǒ wàigōng de niándài, 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 ǒu'ěr yě néng tīng dǒng yīxiē fǎyǔ hé
xībānyáyǔ le。

dà sān shí, wǒ lái cǐ dì, tēlúntuō dàxué dāng jiāohuàn
shēng, dào jīntiān, wǒ yǐjīng xuéxí le liǎngniánbān de yìdàliyǔ。
suīrán yǒushí wǒ jiǎng yìdàliyǔ hái shì kēkēbābā, dàn yě
néng míngbai duìhuà de dàyì。 jīnhòu, wǒ xiǎng tígāo yìdàliyǔ

de shuǐpíng。 wǒ tīng nèixiàng de, dàn wǒ xiǎngshòu zài
yìguótāxiāng de yóulì zhōng yǔ gèzhǒng xíngzhuàng de rén
xiánliáo, yòng yìdàlìyǔ mǎi gè yìshì bīngqílín, diǎn gè kāfēi。
tōngcháng jǐngqū de gōngzuò rényuán fāxiàn wǒ huì jiǎng
yìdàlìyǔ huì yǒu xiē jīngyì, wǒ xǐhuān zhèyàng de fǎnyìng。

suīrán jidūjiàotú zài Zhōngguó shǎo yǒu, dàn shèngjīng
« chuàng shì jì » zhōng bābiétǎ de gùshì réngrán zǒngshì
bèi 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
qiáoliáng。 Mǎkě·Bōluó de shìjì wǒmen cóng xiǎo jiù shúrěnyúxīn,
rújīn tā yǔshìchángcí yǐ zhěngzhěng qīgè bǎinián。 jīnnián de
wēinísī kuánghuān jié biàn qǔ le “xiàng dōngfāng” zuòwéi zhǔtí,
yǐ biǎo duì tā de jìngyì。 shìjiè dà tóng, wǒmen jiǎo xià de tǔdì
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 zhǐ yú zuò yīgè lǚrén, érshì
chéngwéi nàxiē kuàyuè wénhuà de tànsuǒzhě zhōng de yī yuán。

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 dialettologia 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 romanze.

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 romanze. Ho anche partecipato ai corsi opzionali 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. Si 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 romanze. Grazie all'italiano, ho scoperto che a volte riesco a capire un po' del francese e lo spagnolo.

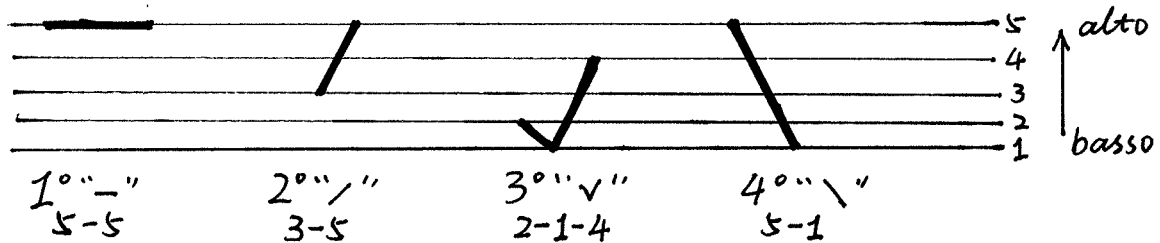
Al terzo anno d'università sono venuta qui all'Università di Trento come una studentessa di scambio. Fino ad oggi ho già studiato la lingua italiana per due anni e sei mesi. Anche se per me fa ancora fatica a parlare correntemente l'italiano, riesco a capirne il senso generale. Nel futuro voglio migliorare il mio italiano. Sono abbastanza introversa, ma mi godo 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 apprezzo 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.

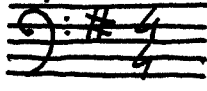
L'intonazione del cinese

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



L'ARTE DI CONTARE I TEMPI - PROSPETTIVE SULLA PRESENZA

di Sebastiano Ucellio Salto

« Got a little rhythm, a rhythm, a rhythm / That put-a-pats through my brain / So damn 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 leggerete 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 ritmica irriducibile a una pragmatica notazione su uno spartito, che 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 ritmo 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 esperienziale umano,

esiste in forma armonica con l'Edonismo di ciascuno. Questa familiarità, nota tanto agli antropologi quanto a chiunque canti lacando i piatti o stendendo i panni, nasconde un nucleo di resistenza all'infinita accelerazione del presente. Il presente dovrebbe essere nostro, invece sfugge. La contemporaneità pretende una costante accelerazione al ritmo assordante delle notifiche: c'è così tanto di esperibile, de la scelta su cosa esperire assume una durata eterna e ascetica, non c'è abbastanza tempo per esperire, solo per consumare. I ritmi odierni sono quelli dell'attesa di un nuovo post, della passività rispetto a contenuti mediatici senza significanza, dell'anestesia che annulla il senso intero del tempo. Oggi siamo in molti a non saper concettualizzare il passare del tempo e a dimenticare cosa si sia fatto oggi, adesso, ora. Restano solo momenti vuoti che cominciano aprendo il cellulare e si chiudono nell'insonnia del costante scrolling, al cui interno non c'è modo di apprendere i termini di un rapporto sano con l'attesa. Ai ritmi della noia e della brepidazione si sostituiscono quelli dell'hype e della pace 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'imbattersi, 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 attraenti e immediate, e può riuscirci senza snaturarsi 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 ampi spazi alle diatribe ontologiche 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 di parole di durate, ritmi, velocità, pause, il substrato fondamentale della sezione ritmica. Il legame tra tempo e musica è così stretto che è possibile leggere l'uno con le parole dell'altro. L'abitudine alla musica può integrare qualcosa sul tempo, può offrire prospettive sulla presenza alternative al consumo passivo. Esporsi alla musica implica esporsi a un gioco col tempo, la costruzione e decostruzione di schemi ritmici. È un gioco che l'uomo non deve imparare, quanto più ricordare, in quell'abitudine diffusa che chiamiamo contare i tempi: che sia tenere conto delle alture, battere per terra col piede, schioccare 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 scorrere il tempo della sua presenza, consapevole dei motivi che occupano il suo pensiero e abituato a sovrapporre quella griglia

ritmica alla sua quotidianità, piuttosto che a subire la catichines di un jingle nel contesto del tempo senza istanti del consumo. Oggi gli auticolari ci permettono di nascondersi dal rumore cabruendo una colonna sonora della quotidianità che si fonda su gusto, genere, parole, ma anche per i bpm. Si deve manca una legislazione estera dei tempi appropriati per la vita, la musica mette in prelito una scansione temporale con cui capire il presente. È pur vero che la musica può essere un mezzo di supporto, più che uno strumento di formazione. Finalmente il ritmo è prelito in prelito, 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 regolarsi sul conteggio del coreografo: cinque, sei, sette, otto. Un ballerino ha, però, un'expertise particolare, da non ridursi a una forma impropria di quella del musicista. Come esiste una iato tra spartito e brano, ce n'è una maggiore tra una coreografia messa in scena e un tentativo di riportarla su carta. A oggi non esiste un sistema condizionato di relazione teorica, e la storia ha visto esperimenti con « abstract signs, boxes, graphs, charts, frame-by-frame film analysis and drawings » (3). Si sviluppa un lessico esoterico con cui coreografo e ballerini coadiuvano il ritmo dei gesti sterili della coreografia, traducendoli in una coerenza lineare d'intensità, spatamenti di peso, relazione del corpo con altri corpi e

con lo spazio: «beats are packets of energy which are moved through space» (<). Il tentativo descrittivo lascia posto a una crisi di termini tecnici, parziali descrizioni di passi, respiri, richiami al testo musicale e onomatopee. 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 - pā - scordi in quarta - wau - pop dal busto e - (espirazione) - (espirazione). Questo significante è puramente contestuale, ma ogni forma e respiro ha la stessa carica descrittiva di nomi accademici di passi. Come per il rovesciamento prospettico tra musica e tempo, questo lessico assurdo e inefficiente sviluppa l'abitudine all'uso di varie modalità per contare i tempi, diverse prospettive con cui scomporre la propria presenza nel mondo. Il ballerino fa suo un lessico che trasforma corpo, voce e pensiero in strumenti di misura, riprendendo consapevolezza di propri strumenti di esistenza e resistenza ai ritmi imposti. La danza è luogo e pratica di realizzazione del legame tra natura umana incorporata e natura ritmica del tempo musicale. Zinner 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», trauma, reazione e preparazione sono categorie di ogni uomo vivente, e il ballerino si riscopre a trasformare i gesti del quotidiano in danza, dando rilevanza a spazio e tempo. La stessa abitudine con cui il ballerino sceglie di

assecondare, contrastare o ignorare ogni aspetto della musica più discutere formativa al rifiuto del costante notificaioni consumista della contemporaneità, perché 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, pp. 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, Anomalous 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'insieme 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) progredisca 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'assieme, concertati, momenti strumentali

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 perchè 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 risalto 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 scarso 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 o 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 sovrapposi-

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 Pirami

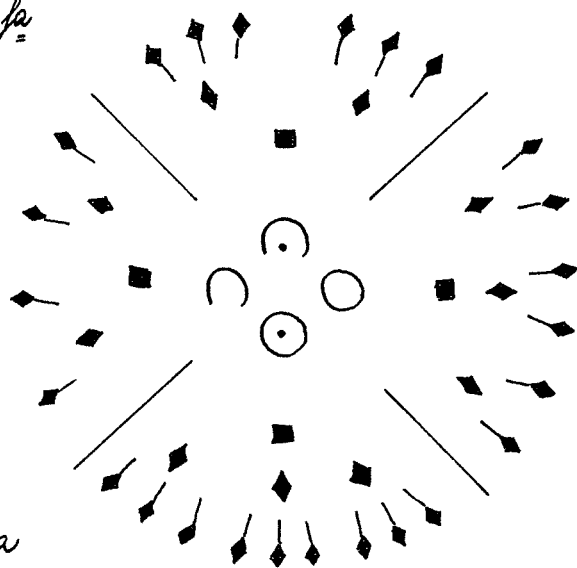
Un noto esempio di Henri Bergson contrapponeva due modi di percepire i ritmi: tocchi di una campana lontana: qualitativo, se si organizzano i suoni successivi in una melodia o in un ritmo consueti, ovvero quantitativo, se, contandoli, « spogliati delle loro qualità, vuotati in qualche modo, lascino tracce identiche del loro passaggio ». Insensibile ai problemi della durée bergsoniana, la teoria musicale medievale e rinascimentale ha raggiunto a lungo le « tracce identiche » 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'iniziativa 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 \blacksquare , brevis \blacksquare , umilbrevis \blacklozenge , minima \blacklozenge , etc., fondamento del sistema notazionale attuale. Accompagnano questo processo 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-

divisione della musica murabilis.

Forse per familiarità con i sistemi di calcolo monetario, l'ordo si articola in rapporti ternari o binari di 'divisione' tra valori prossimi (una semibreve si divide in due o tre minime, una breve in due o tre semibreve, etc.). In forma elementare, l'ordo accoglie quattro modalità di divisione dei valori di breve e semibreve, chiamate mursurae e rappresentate dai simboli C, ⊖, O, ⊙; in sintesi: in C 1 breve = 2 semibreve = 4 minime; in ⊖ 1 breve = 2 semibreve = 6 minime; in O 1 breve = 3 semibreve = 6 minime; in ⊙ 1 breve = 3 semibreve = 9 minime. Gli stessi criteri si applicano anche alle pause, figurate e soggette a mursura. Ecco una rappresentazione dell'ordo tratta dal ms. Bruxelles, Bibl. Royale de Belgique, II 485, f. 142 (fig. 1).

La mursura definisce, come si può facilmente constatare, rapporti tra durate e non durate assolute; dice infatti soltanto quante 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

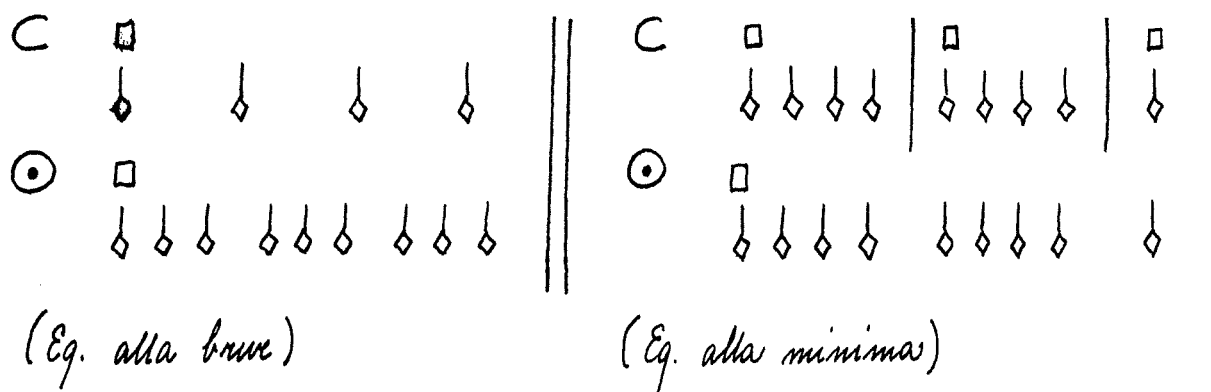
polso arterioso, su un preciso livello murale, normalmente quello della mini-
bra; da questo riferimento è poi possibile inferire le durate assolute di tutte le
altre figure.

La corretta interpretazione della musica murabilis dipende da una va-
rietà 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 euclidiani, etc. Nonchiamò, l'ordo e la mensura cela-
no difficoltà teoriche e pratiche rilevanti; ne presentiamo 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 bra', e quello
'francese', che si richiama invece al principio di 'equivalenza alla mini-
ma'. Nel primo caso, il valore di riferimento è la figura maggiore, la
bra, che 'contiene in sé' tutte le figure minori; queste ultime si inten-
dono di conseguenza come frazioni di un intero divisibile e della dura-
ta inalterabile. Ciò implica, come explicitato dal bolognese Giovanni Spa-
faro nel suo «Trattato di musica» (1531), che tra mensure diverse si stabi-
liscono rapporti di «proportionale convenientia» (2); e dunque, se la dura-

ta della breve in misure diverse è la massima, quelle di semibre 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 incomprimibile. Johannes Tinctoris (+1511) e Franchino Gaffurio (+1522), fautori 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 misura: maggiore in quelle misure che prescrivono un maggior numero di minime, inferiore in quelle che ne prescrivono un numero inferiore.



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

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

Un modello 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 misure sui quadranti di un tempo circolare, che riavvolgendosi su sé stesso si perpetua in cicli. Nell'altro modello, invece, la durata è intesa come somma di valori indivisibili, le minime, e il tempo musicale, più alterabile in sede compositiva ed esecutiva con infinite astuzie tecniche, ha in ultimo un moto uniforme, un passo uguale che si sviluppa linearmente.

Ma quale destino per la quercia che oppone i teorici italiani? Il segnale della vittoria dell'equivalenza alla minima si nasconde, nella notazione musicale moderna, nel discorso puntino che accompagna, ad esempio, la breve ternaria in una battuta di $\frac{3}{4}$, in opposizione alla spoglia 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 N. Mathieu, Paravia, Torino 1951, p. 73.

(2) Cf. Spataro, *Tractato di musica*, in *Vinigia* per Bernardino de Viti_{li}, 1531, c. d'lv.

BIBLIOGRAFIA

A. M. Burr Berger, *Mensuration and proportion signs. Origins and evolution*, Clarendon Press, Oxford 1993.

R. T. DeFord, *Tactus, mensuration, and rhythm in Renaissance music*, Cambridge University Press, Cambridge 2015.

OMAGGIO AD ALLEN GINSBERG (1)

di Angelo Ricciardi

Ho visto le ~~migliori~~ ^{peggiori} menti
della mia generazione
~~esaltate~~ ~~normalità~~
~~distrette~~ dalla ~~paria~~
~~obese~~ ~~griffate~~ ~~indifferenti~~
~~affamate~~ ~~unde~~ ~~isteriche~~
~~affettarsi~~ ~~case~~ ~~bianchi~~
Trasciurati per ~~shade~~ di ~~negri~~
~~in pieno giorno~~
~~all'alba~~
~~un~~ ~~unlla~~ ~~tranquillante~~
in cerca di ~~una~~ ~~dose~~ ~~zabiose~~

borghesucci zosato
hipsters dal capo d'angelo
gelidi sul recente distacco
bruciati per l'antico contatto celeste
dall'irruenza oscura dell'animale
con la divagazione stellata nel meccanismo della notte
nello sforzo in ghingheri coveniti
che in miseria e stracci e occhi infossati
sudaivano ferri siffare
stavano su i tuboliti a fumare
nei neon artificiali mauseide aria condizionata
nel buio soprannaturale di soffitte a acqua fredda
ferri zovine
galleggiando sulle cime delle città
ingurgitando zuzore
contemplando Jazz,

che si squarciano ^{le zucche Moudo} i cervelli al cielo

^{dentro "EL"} sotto la Elevated

^{Tenevano} e vedevano angeli ^{buddisti} massettani

^{impegnamenti nelle caudine grottae} illuminati ^{borcolari} su tetti di case ^{velte}

^{ignoravano} che passavano per le Università

con freddi occhi ^{oscuri} ^{furbi} ^{radiosi} allucinati di Arkans

^{farse televisive} e Tragedia alle luci di Blake

^{analfabeti} ^{pace} fra gli eruditi della guerra,

acclamati nei corsi o in linee
che venivano espulsi dalle accademie
geni
come pazzi

e per aver pubblicato

versi melensi cacchio
odi oscene sulle finestre del Teschio
specchiavano smoking
che si accucciavano in mutande

suite a cinque stelle
in stanze non sbarbate

accumulando nei beauty-case
bruciando denaro nella spazzatura

ignorando la vita
e ascoltando il Tenore attraverso il muro,

~~liberi~~ ~~quance~~ ~~zazate~~
che erano anestetati nelle loro berbe pubbliche

~~Miami~~
zitornando da ~~Laredo~~

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

~~lunache~~ ~~à la page~~
che mangiavano fuso in alberghi venice

~~Golden Cadillac~~ ~~Fifty Avenue~~
o bevevano Trentina nella Paradise Alley

~~sopravvivenza~~ ~~giorno~~ ~~giorno~~ ~~contaminavano~~ ~~cerello~~
~~notte~~, o ~~notte~~ dopo ~~notte~~ si ~~purgatizzavano~~ il ~~torso~~

~~illusioni~~ ~~coca~~ ~~da social~~
col sogni, droghe, incubi da ~~rinvergio~~

alcool

~~ponno~~ ~~da caserme~~
e c... e strouze a ~~non finire~~,

NOTE

(1) gioco per un improbabile editore intenzionato a continuare

BIBLIOGRAFIA

Alex Giusberg, Jukebox all'idrogeno, a cura di Fernanda Pivano, Mondadori, Milano, 1971

QUANDO IL TEMPO DIVENTÒ DENARO

di Giovanni Almici

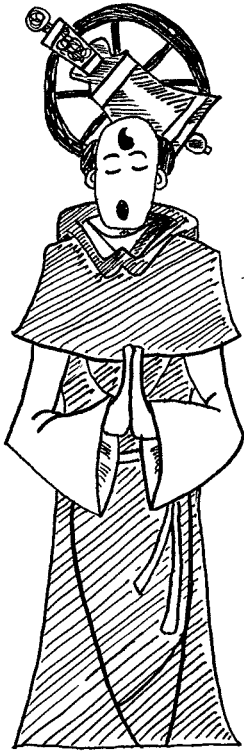
Nel 2005 su "Topolino", numero 2598, uscì una storia intitolata "Zio Paperone e la Creditempo P. d. P.". Nella storia il vecchio paperone miliardario, su suggerimento della propria segretaria oberata di impegni, immette sul mercato un sistema di credito del tempo: grazie ad appositi sportelli automatici 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 straziante: 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 continuiamo 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 lanciarsi, 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 calen=
dario 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 rivoluzione della



MONACO

giornata operata dai Romani tempo addietro in horae e vigiliae passava dalla diffusa liturgia dell'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 tedesco Max Weber, nel medioevo coloro che misuravano il

tempo in maniera più precisa, contavano 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 alzava 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 BORGHESIA. 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



SVAGO

a fornire una struttura ideologica a questa classe ancora senza volto, unendo al sospetto verso l'ozio già rintracciabile qua e là nei testi biblici (II Epistola ai Tessalonicesi, ad esempio) l'idea che per dimostrarci di essere benedetti dalla divinità bisognasse lavorare incessantemente ed avere successo professionale (4). Simili posizioni possono essere rintracciate nella trattatistica morale settecentesca, in particolare nei lavori di uno degli uomini più ricchi mai vissuti negli Stati Uniti d'America, Benjamin Franklin, il primo ad utilizzare l'espressione "time is money" nel suo "Advice to a young tradesman" del 1748 (5). La prima rivoluzione industriale, con l'introduzione dei tempi di fabbrica, riunisce 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 cresciuti 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 di ricchezze 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 soubordinare 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 Paparone, 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 concati dei sensi di colpa quando non riescono a rispettare le scadenze autoimposte. Per non parlare della mancanza totale o parziale della garanzia che la controparte rispetti gli impegni presi (6).

Viene quindi da chiedersi se, dopo esserci lamentati per secoli di non essere in possesso del nostro tempo, saremmo capaci di amministrarlo qualora tornassimo ad 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 conciliari, è ora in rete: <https://www.maranatha.it/Liturgia/Liturgia01.htm>, consultato il 24 aprile alle 11:56.

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

- (4) Ibidem, 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 16/04/2024 alle 17:34.

BIBLIOGRAFIA

Max Weber, Etica protestante e spirito del capitalismo, Rizzoli, Milano 2011 (1991).

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

M. Marzarello, M. Bosco, Zio Paperone e la Creditempo P.I.P., "Topolino", 2598 (2005).

Figyelem és idő gazdaság

Anna Rita Inimias

"Amikor a turisztikai ajánlatot kommunikáljuk, nem szabad megelégedezni arról, hogy mi magunk is az egyre telítettebb figyelemgazdaság szereplői vagyunk, és végre menő küzdelem zajlik a fogyasztók néhány másodperces figyelméért!" Indította ezekkel a szavakkal beszédét Magyarország turizmusmarketingjéért felelős szakember. Egy-egy másodperc alatt képesek vagyunk ítéletet alkotni egy weboldal tartalmáról, vizuális elemiről és amennyiben az nem ragadta meg az érdeklődésünket, már bathintunk is tovább. Valóban a figyelemgazdaság időszakát éljük, amely szinte már telítődött a naponta, több forrásból ránk zúduló információmennyiség hatására.

De vajon mennyi időt töltünk az okostelefonos képernyőjűs bámulásával és az hogyan hat az utadsi elmények emlékeinek megőrzésére?

Ezekkel a kérdésekkel foglalkoztunk három kutatás kapcsán, amelyeket a fiatal (21-28 év) utadsi körében végeztünk el.

Az első kísérlet során (1) arra kértünk 52 egyetemi hallgatót, hogy válasszanak ki két hetközi és egy hetvegi napot, és dránként naplőzzák, hogy mivel töltötték az idejüket

a munkát, tanulást vagy az alvási szánt időt nem kellett naplózni. A második kísérlet során egy Erasmuson tanuló magyar diákot kértem meg, hogy naplózra a Firenzébe érkezését követő első hetet, írja le hogy hogyan, miként járta be a várost, mit eszelt az őt körülvevő környezetből, majd ismétlje meg a naplózást - ez az önreflexiót - az utolsó három végén (2). A harmadik kísérletben azt vizsgáltuk, hogy vajon mennyire rögzülnek az utazási emlékek akkor, ha a turisták nem használhatják az okostelefonjukat.

A kísérletben három 21-22 éves diák vett részt, akik Dél-Itália utaztak városnézésre és nyolc óra kesztül nem használhatták az okostelefont.

Az első kísérlet megmutatta, hogy az okostelefon a nap minden óráját, sőt percét uralja. Felkeléstől lefekvésig, sőt még a pihenés során is testközelben marad a telefon. Az egyik résztvevő 19 óra folyamatos képernyőidőt regisztrált, azaz minden tevékenysége során - fogmosás, ingázás, kávéi beszélgetések, butyasétáltatás, főzés - mindig a telefonra (is) figyelt.

A második kísérlet eredményeit az alábbi táblázat összegzi; amelyet a résztvevő szerkesztett:

Séta okostelefonnal	Séta okostelefon nélkül
google maps követése	illatok, szagok, hangok, zajok érvéltés
chat az otthoni barátokkal	nézelődés
zenehallgatás	emberek, épületek megfigyelése
fotózás	gondolkodás, fantáziálás
folyamatos képernyő bámulás	apró pillanatok rögzítése az emlékek között

A harmadik kísérlet során a résztvevők feljegyezték, hogy az utadás, a városnézés során hiányzott az okostelefonjuk, főként amikor a tájékozódással bajlódtak, de a fizetések során is hiányoltak: a pénztárca elővétele a zsebből idővesztéseknek tünt a számukra. Ugyanakkor azt is feljegyezték, hogy a beszélgetéseik során jobban odafigyeltek barátaikra, észlelték a másik reakcióit, érzéseit, és az utadás emlékeik is négyzetben rögzültek.

Összeségben megállapítható, hogy az idő észlelése szinte teljesen megváltozott az okostelefonok használata során. Eredésben a "felszabadított" időt, amelyet az okostelefon nélkül töltöttek figyelmük elcsúszására, összpontosításra tudtak használni.

A kísérletet követően az alanyok arról számoltak be, hogy bár látják azt a mérhetetlen elpocsékolott időt, amelyet a digitális eszköz elvesz tőlük, mégsem tudnak változtatni szokásaikon.

A másodperc töredékében elkapott figyelem, amelyet egy-egy információ feldolgozására szólnak.

- (1) Inmiao A, Coorda T, Kiss K, Michalkó G. (2022) Aggregated roles of smartphones in young adults leisure & wellbeing: a diary study. Sustainability 13, 4133.
- (2) Inmiao A. (2023) The Youth Tourist. Motives, Experiences and Travel Behavior. Emerald Publishing, London
- (3) Kiss L (2024) Utadás okostelefon nélkül. Szakdolgozat Pápai Péter Comenius Egyetem. Képvirat

ECONOMIA DEL TEMPO E DELL'ATTENZIONE

Anna Rita Invernizzi, Univ. di Trento, Gestione delle Imprese

"Quando comunichiamo l'offerta turistica non dobbiamo dimenticare che noi stessi siamo attori di un'economia dell'attenzione sempre più saturata, 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'Ungheria 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 influisce su come viviamo le nostre esperienze turistiche?

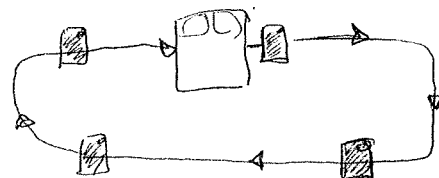
Per rispondere a queste domande abbiamo svolto tre diversi esperimenti con la partecipazione dei giovani (21-28) turisti.

Il primo esperimento (1) chiedeva a 52 studenti universitari di scegliere due giorni feriali 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 rivelato che lo smartphone domina ogni ora, anzi 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 19 ore di screentime, vuol dire che ogni sua attività - lavarsi i denti, prendere l'autobus per andare all'univ, chiacchierate con gli amici, portare il cane a spasso etc. - è stata accompagnata dal 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 staccare gli occhi dallo schermo	accadimenti nella mente

Nei diari del terzo esperimento i turisti hanno annotato la mancanza dello smartphone specialmente nei momenti pratici o di necessità: seguire una mappa fisica 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 canto 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 bevendo.

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

- (1) Finnicci A; Csordás T. Kiss, B. Michalkó G. (2022) Aggregated roles of smartphones in young adults leisure & wellbeing: a diary study.
- (2) Finnicci A (2023) The Youth Tourist. Motives, Experiences and Travel Behaviour. Emerald.
- (3) Kiss, L (2024) Viaggiare senza il cellulare. Tesi di laurea. Corvinus University of Budapest.

MONUMENTI : FRA PASSATO, PRESENTE E FUTURO

di Sara Marhina

I monumenti sono simboli eretti per fissare nella memoria collettiva una narrazione storica e politica che è espressione del gruppo dominante all'interno della società. Essi costituiscono un punto nevralgico di ~~contatto~~ contatto tra il passato, di cui portiamo il ricordo, il presente e il futuro, verso il quale si intende trasmettere un messaggio valoriale. Ne consegue che nei momenti 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 unicità, derivata sia dalle caratteristiche del monumento, che può essere una targa commemorativa come un edificio, sia da quelle della società che ci si relaziona 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 accade, 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 sentimento 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 vandalizzazione dei monumenti costituiscono una risignificazione di quest'ultimi. Nel caso dei monumenti confederati ripinti di vernice 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 dall' Ancien Régime, 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 depoliticizzarli, poiché, in assenza di una adeguata risignificazione e ricontestualizzazione dei monumenti, la loro presenza nello spazio pubblico costituisce una legittimazione 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 rimo-

uome solo dei monumenti maggiormente ambientalisti, 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 approccio costituisce un deterrente sufficiente a prevenire il riemergere di partiti neo nazisti, 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 senso critico e allo stesso tempo di sovrapporre nuovi significati e valori al monumento. Un esempio è il Memorial 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 Museum 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 ebrea Hannah Arendt che recita

"Kein Mensch hat das Recht zu gehorchen" ~~di~~ 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 tentare di rimuovere il ricordo dei capitoli più bui del nostro passato.

BIBLIOGRAFIA

R. BEN-CHIAT, 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 «Fimestre sull'Arte», 12/06/2020.

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

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

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

di Dafne Graziano

1348, Palazzo papale di Avignone. Papa Clemente VI siede da solo tra due fuochi, per scongiurare il contagio delle peste nere che sta devastando l'Europa. Eppure, questo morbo che striscia sulle 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», le seconde silloge poetica della scrittrice tedesca Anja Kampmann. La raccolta, pubblicata in Italia 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 liriche di Kampmann, il tempo diviene fluido e malleabile: i confini tra passato, presente e futuro

sfumano allo scendere dei versi, così che diventa impossibile includere
dei punti fermi a cui approparsi. 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 Kampmann fa
assumere alla dimensione temporale è uno degli elementi che ho
avvertito maggiormente nel corso della traduzione dell'opera. In
ciò, la scelta della forma poetica risulta particolarmente azzeccata:
la brevità del verso spinge da una parte a una scelta mirata di
parole, dall'altra consente un'incisività e un'immediatezza che la
prosa non riesce a eguagliare.

Tra più 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'accostamento peste/Covid per far luce

sul nostro presente attraverso la rievocazione di un passato esu-
no, nelle seconde propone un riepilogo 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 quella legata alle crisi climatiche. Ma,
forse, riusciremo a preservare il nostro futuro se attingeremo alle ri-
sorse del passato. Nella poesia "il sigillo blu (parco del pleistocene)",
Koumpmann descrive un interessante esperimento ecologico condotto
in Siberia, il quale si propone di rallentare il processo di surriscaldame-
mento globale. Ciò sarebbe possibile clonando in laboratorio degli esem-
plari di mammut, i quali, grazie all'attività di smottamento del suolo
provocate dai loro movimenti e dal 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, la quale
assume le caratteristiche fisiche dell'animale e come lui viaggia

mei secoli per giungere fino a noi e offrirci, se non vere e propria salvezze, almeno la speranza: « e la poesia come ultime / delle sue specie dovrebbe scavare il suolo / il terreno su cui tu ti trovi » (1).

L'intervento dell'uomo sulla natura per alterarne i meccanismi nell'ottica della salvaguardia delle specie è un tema ricorrente nell'opera di Kampmann, e non è esente da controversie: esiste un limite che non dovrebbe essere mai superato? E se sì, qual è? Cosa diranno di noi le generazioni future? La poesia "tutto di bianco" non sembra lasciare molti dubbi a tal proposito: « e qui cessa l'applauso / per me potete girare un'altra volta / ogni simbolo perso bianco - non anche meglio » (2).

Il tema qui è quello delle clonazioni di esseri umani, con riferimento all'esperimento del biofisico cinese He Jiankui che ha portato, nel 2018, alle clonazioni di due neonate gemelle. Il progresso scientifico ha permesso all'umanità di debellare malattie e prolungare l'aspettativa di vita, ma fino a che punto ci è concesso spingerci? Una domanda che a oggi rimane senza risposta, ma che la poesia fa riecheggiare in modo quasi simistrico: « cosa diremo / se ci chiederanno chi / saremmo un tempo » (3).

Come accennato in precedenza, la scelta delle forme poetiche consente di veicolare le immagini evocate dall'autrice in modo incisivo e di renderle particolarmente persistenti. In alcuni momenti, la sua voce si trasforma in un canto in grado di pervaderci in questo lungo viaggio fatto non solo di riflessioni critiche, ma anche di nostalgia e ricordi. Un esempio calzante in tal senso, è uno dei componimenti in cui la poesia di Kempmann tocca a mio avviso vette altissime, e' data 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 e' stato qui, ha avuto su questo globo terrestre / come noi ha avuto paura » (4). In pochi simili versi, l'autrice dipinge un affresco struggente delle condizioni della vite umana: il nostro non e' che un passaggio effimero sulle terre, non siamo che minuscoli frammenti nel flusso vorticoso delle storie, e quest'ultima e' 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 ma che può riemergere grazie alle potenze della poesia: la consapevolezza 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 si sta già trasformando in uno dei tanti tesselli di cui è composto il nostro futuro.

NOTE:

(1) A. KAMPFANN, *Il cane ha sempre fame, la nave 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 Boggato

The Waste Land, scritto da T.S. Eliot nel 1922, è un'opera stratificata e strutturalmente complessa, da comprendersi proprio nel suo articolarsi su più livelli narrativi e testuali. Per questo motivo, come molto della produzione letteraria di Eliot, è suscettibile di farsi analizzare 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 poemetto. Ci si concentrerà dunque sul piano metodologico, tralasciando largamente il suo contenuto esplicito.

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

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).

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

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

Tale fatto 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 proemio. Ogni

richiamo più o meno esplicito ad altre opere attive tutta la mole di significati 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 An 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 utilizzo massiccio dello spazio intertestuale, 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 dialogica, in cui invece che limitarsi a descrivere una certa situazione o condizione si creano temi di rimandi e di confronti con il passato.

Questi metodi o approcci 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, indica 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 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 riconsiderata come una derivazione degli antichi miti e riti della fertilità. Ciò che interessa Eliot, al di là appunto della simbologia relativa a fertilità e aridità, è l'idea che esistano dei paradigmi umani e culturali che permangono nel corso della storia. Due culture differenti come quella cristiana del ciclo del Graal e quella precristiana

dei riti della fertilità appaiono in questo senso simili, entrambe in parte figlie di una stessa retroscena simbolica - 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 pensiero 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 let-

teraria in cui Eliot tratta, tra le altre cose, di quello che chiama

"sensu storico". Fondamentale per ogni scrittore, il sensu 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 riconsiderare l'angoscia verso il futuro e la mancanza di

speranza che vi sono descritte come parte di un processo di morte e

rimasista comune a tutte le epoche, e dunque mai definitiva. La cosa che risulta rilevante, però, è che quest'idea venga trasmessa senza che la sia data propriamente voce. La speranza in un cambiamento futuro si lascia intravedere nel poema 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 arricchiscono reciprocamente. Concentrarsi su un aspetto, si crede, pone luce e chiarezza anche sull'altro. In questo caso è proprio analizzando 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 livelli poetici, teologici e filosofici 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) "Ipsosita lettore, - miso simile, - miso fratelli!"

(3) Per esempi analoghi cf. vv. 31-42, 62-64, 77-80, 170-172, 423-433.

(4) "il sentire che l'intera letteratura europea a partire da Omero abbia un'esistenza simultanea e componga un ordine simultaneo".

(5) "Il temps presente e il temps passato / Sous entrambi forse presenti nel temps futuro, / E il temps futuro contenuto nel temps passato".

BIBLIOGRAFIA

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

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

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

ATTENDERE LA FINE DEI TEMPI: LA DOTTRINA 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 servizio 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 valore 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' "apocatastasi". Questo termine significa restituzione, reintegrazione, re-costituzione, e deriva dalla parola greca stasis in combinazione con due prefissi: apó 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 alexandrino del V 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 ravvicina 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 esse, sia quel Logos che sta al di là di tutto e in cui ogni cosa si ricapitola. 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 compone (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 damnazione eterna dovuta al peccato originale. Tale economia della salvezza è ricapitolata nella trinità economica.

La prima incarnazione e venuta di Cristo ha lasciato 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 avverare 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 salvezza e del ricongiungimento con Dio. Ma per quale motivo attendiamo l'arrivo di un regno che ci è stato promesso? Nel corso della storia, dato che la promessa non si verifica, il tempo si sedimenta nell'attesa di qualcosa 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 invocare, 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'apocalissi) a diventare tempo esatologico 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. 93.

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

LE LACERAZIONI NEI TEMPI

di Eugenio Dominici

Lo studio della filosofia porta ad ammettere 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 appaiono ricorrenti, e a questi ogni filosofo ha cercato di dare una propria risposta.

Date 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 passaggio 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'uomo 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 Tinguet «il suo quigio sul quigio»(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, rinnovandosi 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 mondo sensibile-mondo delle idee in Platone. Questi devono 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 verranno 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 rimate.

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

contemplativa filosofica sul proprio tempo trovi il suo completamento attraverso l'azione. In questo modo, oltre alla comprensione del presente, è possibile unificare 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 Ricciotti

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 enciclopedica 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 "kṛta-yuga", dove "kṛta" indica il colpo perfetto nel gioco. Ad esso seguono il "tretā-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 rimboleggiare la completa perdita dell'equilibrio dharmaico. 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 Brahmā, il creatore. Questa concezione temporale prevede infatti l'attività delle tre divinità principali dell'Induismo, considerate i "tre volti", i tre aspetti della realtà. Brahmā 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 Brahmā, 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 Brahmā, ciò che rimane del mondo sono solo i residui, simboleggiati dal serpente Śeṣa, immersi nell'acqua, simbolo del caos primordiale. Dopo la notte, Brahmā 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 "discese" nel mondo (in sanscrito "avatara") opera per ripristinare l'ordine. Nonostante gli sforzi di Viṣṇu, però, il dharma è comunque destinato a decadere, e il ciclo temporale a ricominciare. È proprio il tempo a corrodere inesorabilmente e inevitabilmente il dharma, è un tempo concepito negativamente. Il termine stesso lo dice: in sanscrito "tempo" si dice "Kāla", e il medesimo termine è spesso utilizzato per indicare anche la morte. La visione puranica 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 artificiale 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 rinasce 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 circolo» (1). «[...] tutte le cose eternamente ritornano, e mai 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). Esso 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 SCORRIERE DEL TEMPO: SENECA E LA BREVITA' DELLA VITA

Lavinia Bragaglia

Il «De Brevitate vitae» di Seneca risale probabilmente al periodo tra le 49 e le 54, anni preparatori al principato neoleoniano. È un testo che tocca molteplici temi della filosofia stoica e, più precisamente, seneciana. Uno dei nodi principali affrontati qui è nelle «Lettere a Lucilio» è proprio il tema del tempo e del rapporto tra questo e la saggezza. È infatti, il saggio l'unico a saper trasformare le vane tempore da quantitativo a qualitativo: il saggio non ha bisogno né del passato né del futuro, ma concentrandosi sul presente cerca a mettere quotidianamente in pratica le sue parole. In questo modo, il saggio, come «dominatore» del tempo, è in contrapposizione alle «vittime» del tempo, i cosiddetti «occupati»: «come zicchette grani e regali in mano a un cattivo padrone si vorrebbero in un attimino per quanto modesto, se affidate a un buon amministratore, aumentando con l'impiego, così la durata della nostra vite per chi sa gestirle»

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 per tempo, che non riescono a trascorrere una vita realmente vissuta. Al polo opposto è possibile trovare le sapient, contraddistinte da una straordinaria ostentazione, che lo porta a saper cogliere il vero valore della vita. L'opera, quindi, può essere letta come una vera e propria esortazione alla saggezza. Tra i negotio che rubano il tempo agli occupati vi sono anche gli affari pubblici: «agli uomini più potenti e più altolocati vedrai sfuggire di bocca parole in cui desiderano e lodano il tempo libero e lo preferiscono a tutti i loro beni» (2). Seneca, infatti, propone un predominio della vita contemplativa su quella attiva, con una netta condanna della vita pubblica e politica. È, inoltre, le sapient e 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, è obiettivo di Seneca e quello

di far comprendere come nessuna delle tre fasi temporali appartenga agli uomini, e le troppe occupazioni impediscono di saper cogliere e intellettere le tre fasi. È infatti, il saggio e l'unico capace di recuperare, grazie alla propria ottusità, i valori del tempo: il passato e il futuro vengono recuperati come dimensioni psichiche. Il passato, in quanto ben vissuto, è liberato dal timore, e recuperato dalla memoria; il futuro, in quanto è liberato dall'ansia e dalla speranza, è recuperato dalla previsione. Così, il presente, colto nella propria ottusità, ingloba anche il passato e il futuro. Possiamo, quindi, vedere come il tempo in Seneca non è mai oggetto di speculazione in sé, come sono in Agostino, ma è analizzato, invece, il tempo vissuto nell'ansia della sua fugacità. Il tema della fuga del tempo e della precarietà delle cose permea tutto l'opera di Seneca, che presenta la tematica in questo dialogo e nelle «Epistole morales ad Lucilium» grazie a tre principali metafore: il fiume, il punto e l'oblio. Il fiume è inteso come il fiume del tempo e dei suoi effetti sugli uomini e sulle cose: «il presente è brevissimo, tempo breve

che ad alcuni sembra inesistente; infatti è sempre in corso, scorre e precipita» (3). Il punto, al contrario, continua ad durare della vite fino a vanificare: la nostra vite, le paragonate all'eternità, è vero di un punto. E così, la nostra vite è 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 vite incerta. Infatti, mentre gli occupati spendono la propria vite indaffarati in molteplici attività e nella convinzione che la vite sia breve; il saggio, occupandosi di filosofia, comprende che l'esistente umano non è breve, ma è reso tale dall'incapacità delle persone comuni di sfruttare il tempo: «non abbiamo poco tempo, ma ne abbiamo perduto molto» (4).

NOTE

1) Seneca, La brevis della vite, BUR Rizzoli, Padova 2023, p. 48.

2) Jui, p. 55.

3) Jui, pp. 75-77.

4) Jui, p. 47.

BIBLIOGRAFIA:

Seneca, Lettere a Lucilio, Garzanti, Milano 1989

Seneca, La brevità della vite, BUR Rizzoli, Padova 2023

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

Domina Planchet

Del corso dei secoli, i sapienti 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 sono, la risposta non fu (e non è tuttora) semplice. Per cercare di fornire una idea di quanto sia difficile rispondere a tale quesito pensiamo alla definizione che viene data da Sant'Agostino di Ippona (354-430) e dal dizionario Treccani che, nonostante la differenza temporale, riportano la medesima visione. 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: "Cos'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 "[...] fiduciosamente dico che (lo) so, perché, se niente passasse non esisterebbe il tempo passato; e se niente avvenisse, non esisterebbe il tempo avvenire; e

ne nulla esistesse, non esisterebbe il tempo presente" (2). Egli quindi sostiene che il susseguirsi degli avvenimenti e il loro accadere sono la dimostrazione che il tempo esiste. Una definizione meno filosofica viene data dal dizionario Treccani per cui il tempo è "[...] la rappresentazione della modalità 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 segnava rispettivamente 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 permettessero di determinare con maggior precisione il passare del tempo. Esempi di tali strumenti, impiegati già durante il periodo antico e per buona parte di quello medievale, sono la meridiana (o 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 sabbia) 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, nati in Europa durante il Basso Medioevo.

Per buona parte del Medioevo la giornata veniva scandita dalle comparse o dalle torii civiche che, seguendo il movimento delle lancette, segnavano il passare del tempo. Con la comparsa degli orologi meccanici "le ore si contano e non si leggono. Così il uomo ineluttabile e rassicurante di scivola dai compiti, della i doveri, i riposi e l'alternarsi dei compiti quotidiani" (7). Le ore venivano conteggiate nel medesimo modo odierno: la giornata, in fatti, era suddivisa in 24 ore. Il giorno iniziava alle attuali 6 e durava fino alle 18. la notte cominciava alle 18 e terminava alle 6 del mattino. "Le ore del giorno sono divise in quattro parti, di tre ore ciascuna: terza (ore 9); sesta (ore 12); nona (ore 15) e dodicesima (ore 18). Anche le ore della notte sono divise in quattro parti [...]: prima (dalle ore 19 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 nascita 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 costituiscono 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 'abbattuti' 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, curare il campo fino alla maturazione e infine raccogliere. L'anno successivo il ciclo sarebbe ricominciato. Il lavoro nei campi non costituiva l'unica occupazione dell'agri-

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 avevano 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. Le chiese erano il luogo dove i contadini cercavano, per esempio, conforto per superare le annate di 'magra' 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 decima. 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 avevano uno stile di vita e una gestione del tempo diversa rispetto ai contadini. Il monaco viveva in comunità, condivi-

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 campana che richiama 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 sesta, la nona, il vespro (preghiera recitata verso le 18) e la compieta (chiusura della giornata) (11).

Il passare del tempo ecclesiastico veniva segnato dai campanelli che richiama i fedeli e i chierici alle funzioni religiose e alle festività. 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 banchieri. L'usura veniva assimilata ad un gravissimo peccato anche se tollerata (12).

In fine 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 compravendita.

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 instaurare nuove relazioni commerciali con altri commercianti. La sua funzione non era solamente economica, ma era anche sociale e politica. I mercanti si 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 religiosi. Oltre a questo, grazie alla loro ricchezza e influenza, cominciarono ad avere una serie di rapporti con il potere e con il passare 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, esercitarono molta della loro forza sul commercio e sulla loro maestria politica.

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

In conclusione, nonostante l'insuccesso 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 Lazzari, Tempo e memoria in Agostino. Dalle "Confessioni" al "De Trinitate", in «Rivista di Storia della Filologia (1984-1)», vol. 39, no. 1 (1984), pp. 35-60.
- 2). T. Caromona, Agostino. Che cos'è il tempo?, in «Quomodo», 2014.
- 3). Tempo, in «Enciclopedia Treccani».
- 4). Meridiana, in «Wikipedia».
- 5). Epoch Inspired Staff, Viaggio nel tempo, gli antichi orologi a comoda per leggere l'ora, in «Epoch Times», 2024.

- 6). Clessidra, 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). Vivere 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 « Enciclopedia Treccani ».

Bibliografia

- T. Casanova, Agostino. Che cos'è il tempo?, in « Quomodo ». Consultato il 29 marzo 2024.
- Che cos'è il monacismo: una breve introduzione, in « L'Espresso », 2023. Consultato il 30 marzo 2024.
- Clessidra, in « Wikipedia ». Consultato il 31 marzo 2024.
- Alessia Contarino, 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).

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

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

Tinzona Luconi, Tempo e memoria in Agostino. Dalle "Confessioni" al "De Trinitate", in «Rivista di Storia della Filosofia (1984-)» Vol. 39, no. 1 (1984), pp. 35-60. (consultato il 29 marzo 2024).

Mercurio, in «Enciclopedia Treccani». (consultato il 31 marzo 2024).

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

Tempo, in «Enciclopedia Treccani». (consultata il 28 marzo 2024).

Tempo della chiesa e tempo del mercante, in «Sguardo sul Medioevo». (consultato il 29 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 portale dedicato all'approfondimento della storia e della geografia». (consultato il 30 marzo 2024).

VOCI. I TEMPI DI UNA BAUDA Intervista ad Andrea Loss

di Sergio Relfi

Questa è VOCI, la rubrica di *Digit* che si occupa di portare una testimonianza, sotto forma 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 nel numero precedente, scritto da Giulia Lecese: parliamo di brande 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 «umile servitore della musica», ma a mentire la modestia ci pensa il notevole curriculum: il suo approccio al mondo della musica avviene con il clarinetto, strumento con il quale ha conseguito il diploma nel 1999 presso il Conservatorio "J. Comedini" di Udine, sotto la guida dei professori Massimo Zenotti e Paolo Beltracchini. 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 calcato i palchi più importanti a livello internazionale, come quello del Maggio Musicale Fiorentino, 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 "Mondiale per bande".

Prima di proseguire con il viso dell'interessista, mi sono reso conto di star parlando di bande musicali ad un pubblico che, legittimamente, potrebbe non averne mai vista una. 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 vissuto 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 sospiro: «Uno dei ricordi più lontani che ho è quello di mio padre che mi tiene la mano mentre seguiamo la banda per le vie della città».

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

le diverse parti che costituiscono un brano. Dopo di che esiste il "tactus", che mi spiega essere sostanzialmente il punto di riferimento per determinare il valore di durata di tutte le figure musicali della notazione: derivata addirittura dalla 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. Esiste poi il "tempo" in senso proprio, che Andrea 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 generalmente alla musica, ma che sono unici per il contesto bandistico. «Per prima cosa la banda marcia», esordisce: qualcosa che può apparire scontato, specie per chi ha già letto l'articolo di Giulia Toccose, 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 come ritardi o sfasamenti», aggiunge. Poi esiste qualcosa di

estremamente legato all'aspetto sociale delle bande, molto caro ad Andrea, che egli definisce come «tempismo»: partecipare puntualmente alle prove e non mancare agli appuntamenti. In 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 tra questi tempi e, come sottolinea anche Andrea, «non rispettarli ti fa sentire solo in mezzo a tanti, quando dovrebbe essere il contrario».

Prima di salutarci, gli chiedo di lasciarmi tre consigli che dovrebbe a qualcuno che, magari incuriosito da quest'intervista, voglia avvicinarsi a questo mondo davvero unico. «Gli suggerirei di ridere, respirare insieme e vivere a tempo questa bellissima esperienza», mi dice. Parole che fanno capire la profondità che Andrea mette in questa passione, della quale è riuscito a farne un lavoro. A riprova 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

Mietrasche, della quale ho fatto come un motto personale: «La rita senza la musica sarebbe un errore».

NOTE:

1. «Banda musicale», in Enciclopedia Treccani. Enciclopedia on-line, consultato il 29-04-2024

I TEMPI DELLA MALATTIA

Simmonetta Freschi

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

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

Iniziano 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. Razionale come sei, stai valutando tutte le possibilità, ma devi aspettare una sentenza che non dipende dal tuo volere o dalle tue azioni.

È 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.

È il tempo in cui ti prepari a partire per una guerra da solo, contro un nemico mutevole e infido

che potrei colpire ovunque.

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

Per cercare di capire effettivamente come stai, inizio a indagare ogni tuo piccolo movimento ed espressione ma solo alla fine violando una tua scelta e, nascondendomi dietro a una porta durante 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 avverte l'ineluttabile.

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

Quei giorni della settimana, diventa il nostro spartiacque.

In una routine che ormai si ripete: il mercoledì non riusciamo più a parlarci, tratteneremo il respiro. Il giovedì mattina nel muto nervosismo, attendiamo i risultati per le 13. Dal risultato dipendiamo i restanti giorni fino al giovedì successivo. Solierò, 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 sottoposti ad un trapianto come ultima opzione di cura e sembra funzionare.

Ci dimentichiamo per un breve periodo della malattia. Riprendiamo il colore delle parole. E qualche timido sorriso.

Perché 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 concludere 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. Per poi travolgere tutto e portarci via in poche settimane.

Letteralmente da un giorno all'altro divenni 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 parlare.

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

Posso scegliere al posto tuo di darvi una morte
dignitosa dopo anni di non vita.

E' il tempo dell' addio, tutto e' cambiato e nulla
sara' piu' come prima.

Dopo di te il 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.

Il 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 non sono sola, che le mie radici me le porto dentro. A volte sono solo immagini confuse, mischiate a tenerezza 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 mania 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 rincorrere il 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.

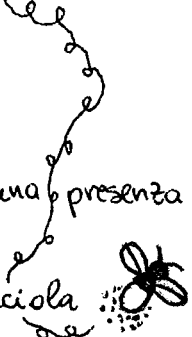
I ricordi. Cosa sono i ricordi? Sono quelle sporgenze sulle quali ci si aggrappa quando si avverte il timore di sprofondare nell'oblio; sono delle costanti, ci dimostrano che viviamo e talvolta ci tormentano. Senza di essi saremmo vuoti fantocci privi di volto, di essenza, mine vaganti in balia di un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

bucco 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 piume scendenti 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 Campagna 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, raccoppiarlo e conservarlo all'interno di un barattolo, come si fa con le lucciole, per poi nascondere 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 scorrevano a ritmi indistinguibili all'interno dei miei giorni, avrei saputo esattamente


due ritardarli. 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 si 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 caseggiato. La conosco bene quella scala che quasi respira, perché quella, nel profondo delle mie radici, è sempre stata il mio posto segreto, e' 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 pinocchia sbucciate 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. Pareva che quella sussurrasse il mio nome, così ne fui incantata, come un magnete mi teneva incollata a sé, ed io ero rimasta in ipnosi. Ad un tratto



avvertii una presenza rottararmi intorno, era luminosissima, sembrava una lucciola, ma come poteva una lucciola 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 lucciole. Una voce familiare mi chiamava da sopra il tetto, era delicata e amichevole, io attraversai in fretta la scala per raggiungerla, 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 corrucciava 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. Teri 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 determinazioni variati passi di danza a diciotto mentre fumavo la mia prima sigaretta e a venti mentre dipingevo la sagoma di un albero e poi a ventidue, mentre sull'orlo della scala, sorridevo piangendo. Aprii gli occhi, non mi ricordo quando li avevo chiusi, ma mi ritrovai nuovamente lì, nel mio sogno 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 incastrata 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 ritornò 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 la scala 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. IRIMIÀS

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)

MARTINA MUSSOI

studentessa LM Italianistica (Dipartimento di filologia classica e italianistica, Umbo)

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 PISETTA

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

VANESSA PLANCHER

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

artista

SEBASTIANO VECELLIO SALTO

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

I manoscritti non bruciano

(Michail Bulgàkov, Il Maestro e Margherita)

