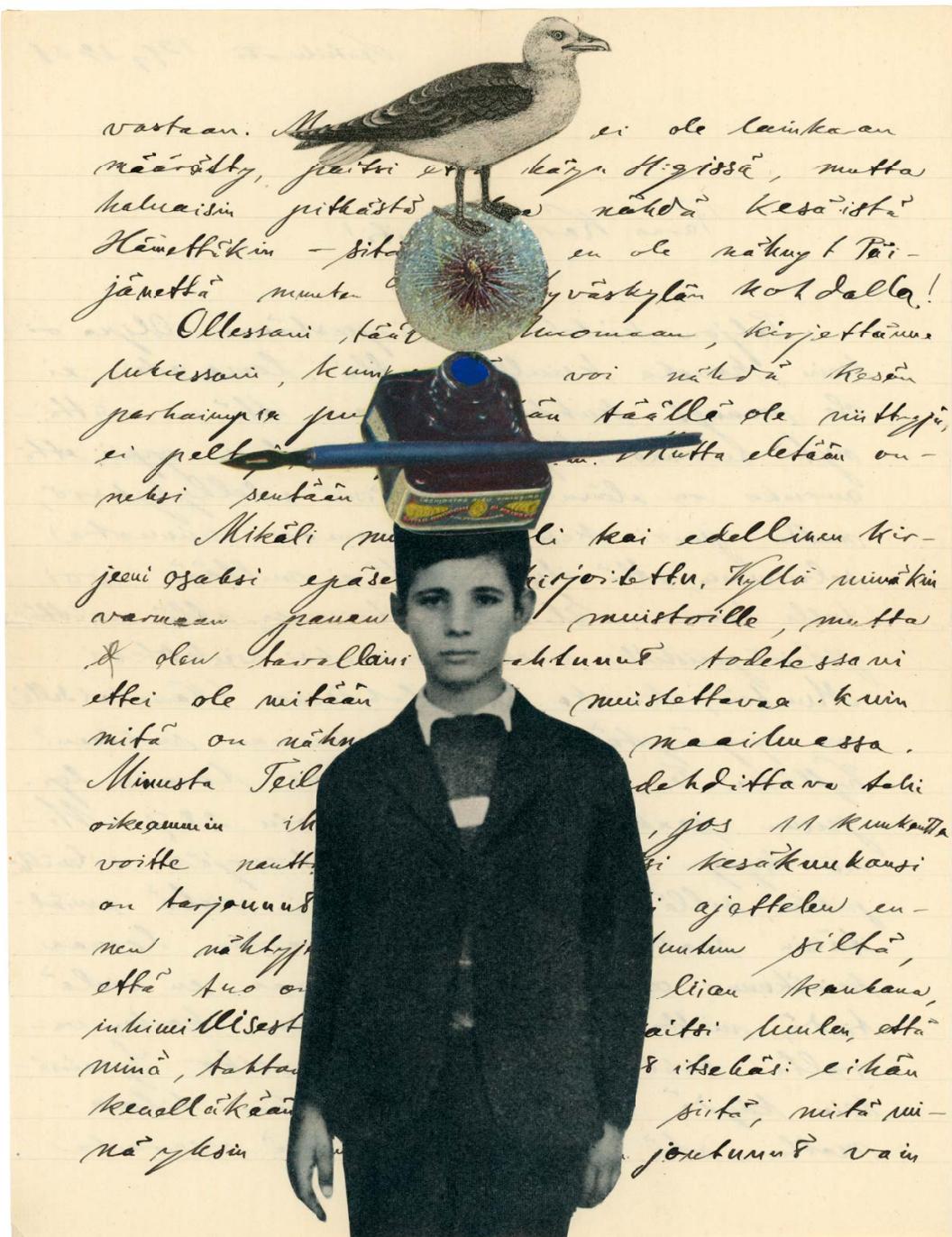


DIGITI



vastaan. *Mies* ei ole lainkaan
määritetty, joten et kaija sitä isässä, mutta
haluaisin pitkästä, kaija nähdä kesäistä
Kuivatukin - sitä ei ole nähty tänä
jämettä mukaan. *Ystävänä* kai dolla!

Ollessani, kai se muomaan, kirjettävän
tullessani, kai kumpi voi nähdä kesän
perhainyötä puhua. Täällä ole mitä yksi,
ei pelle. *Ystävänä* kai dolla! Mutta elämä on
neksi seuraän.

Mikäli minä olisin kai edellisen kir-
jeenä osaksi epäsen kirjoittaa. Tyltä minäkin
varmaan puhuu muistoille, mutta
& olen tarkallari. *Ystävänä* kai dolla!
etkä ole mitään mitä on nähty
mitä on nähty. *Ystävänä* kai dolla!

Minusta Teillä on
oikeammin ihme, että
voitte nauttia
on tarjouustilaa
new mitä yksi
etkä tuo on
julkisesti
minä, tähän
keulaläkäri
näytös



UNIVERSITÀ
DI TRENTO

DIGITI - Rivista manoscritta
I CINQUE SENSI

INDICE

Adriana PAOLINI, Davvero sono solo cinque, i sensi? P. 5

Scrivere in corsivo (rubrica a cura di Paola PISSETTA),
la scrittura guidata dai cinque sensi P. 9

LIB(E)RI DI SCRIVERE E DI COSTRUIRE

Andrea ANDREATTA, Il profumo della carta P. 13

ESPRESSIONI

Agnese BEE, «Cacciando per gustare». Viaggio sensoriale
nel XVI secolo P. 23

Vanessa PLANCHEL, Ma te la sai quella...
Tra oralità e scrittura P. 30

Anna CAPPONI, Occhio all'anima! P. 38

Claudia FERRETTI, Diani sonori P. 43

Mattia OSS BALS, Intervista allo chef Stefano
Bertoni P. 51

VISIONI E COSCIENZE

Raul GARCIA BAILESTENA, La percezione dei cinque
sensi in soggetti autistici P. 56

Valentina GASPERI, Sensibilità e alienazione P. 61

Francesco ROMANO, I cinque sensi nei testi del diritto:
analisi su due banche dati P. 67

Maria Luisa DE MOLA, Il sottovalutato senso dell'olfatto p. 75

STORIE E CULTURE

Lavinia BRAGUGLIA, I sensi e la conoscenza in Cartesio p. 80

Francesca DE MOLA, Mallarmé e Debussy: un percorso tra i sensi attraverso il Simbolismo francese p. 85

Erika DELL'AQUILA, « Signor, ouïs, tot li amant ». Le percezioni sensoriali nelle versioni europee della leggenda medievale di Floire et Blancheflor p. 90

Marco D'AURELI, Il corpo e la realtà attraverso il bastone p. 97

Omar DI VITTORIO, Sul bisogno di senso p. 103

Voci (rubrica a cura di Sergio ROLFI), Cinque sensi per un solo scatto. Intervista a Paolo Christé p. 109

SGUARDI

Giada CATTOLI, Un vampiro: nuove e dolorose consapevolezze lo conducono a una seconda morte p. 115

Teresa FRISCHIA, Nella terra dove occhio non pone sguardo p. 122

Adriana PAOLINI, Silenzio. Uno studio p. 128

Storie illustrate (rubrica a cura di Giovanni ALMICI),
China p. 131

DIGITI: RIVISTA MANOSCRITTA
ISSN 3035-2843

nr. 3 - dicembre 2024: I CINQUE SENSI

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

La Rivista, pubblicata in edizione digitale sul sito teseo.unitn.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 uni 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 Pasolini

COMITATO SCIENTIFICO: Serenella Baggio, Elena Franchi, Aldo Galli, Andrea Giorgi, Marco Gozzi, Federico Landisa, Elvira Migliariò, Denis Viva.

COMITATO DI REDAZIONE (studenti, dottorandi, alumni):

Giovanni Almici, Andrea Andreatta, Agnese Bee, Lavinia Braguglia, Francesca De Mola, Letizia Dini, Teresa Friscia, Paul Garcia Ballestena, Dennis Mantovan, Luca Morella, Mattia Orr Bals, Irene Parietti, Vanessa Planchel, Sergio Roffi, Elisa Rugolotto, Arianna Tiesi.

Pubblicato da:
Università degli Studi di Trento
via Calepina 14, - 38122 Trento
casadidtrice@unitn.it / teres@unitn.it
www.unitn.it / <https://teres.unitn.it>

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

Ideazione, progetto grafico e impaginazione del terzo
numero di DIGITI a cura del Comitato di Redazione;
impaginazione della copertina a cura di Paolo Christè.
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 di
Fabricharte di Trento (DIGITI: "umbra" corpo 48 pt; nr. 3
dicembre 2024: Sponton corpo 16 pt), mentre il motto della
Rivista «I manoscritti non bruciano» è stato dattiloscritto
con una macchina Olivetti Lexicon 80 (1949-1959). Per le
pagine delle copie stampate è stata utilizzata la Carta
Farini "Le Cinque" avorio 80 g/m²; mentre per la copertina
la Carta Fabriano Elle Erre formato 100x70 cm, 200 gsm.

In copertina:

Petra Pasaanen Giacomelli
Lettera a un gabbiano (ottobre 2024; collage)

DAVVERO SONO SOLO CINQUE, I SENSI?

di Adriana Paoletti

Perché sembrerebbero di più, a sentire fisiologi e neurologi.

Dunque, il 'sesto' senso di cui molti di noi si vantano è una realtà che va ben oltre le capacità extrasensoriale che ci attribuiamo dopo intuizioni brillanti o dopo inaspettati colpi di fortuna.

Andando oltre i cinque sensi che vengono discussi, interpretati e osservati in questo nuovo numero di *Digitì* grazie alle molteplici prospettive offerte da autrici e autori, ho scritto che possiamo considerare la propria percezione quale un sesto senso. La capacità di percepire e riconoscere la posizione del nostro corpo nello spazio senza bisogno delle vista ci consente molte possibilità in più per riuscire a 'collocarci' in una realtà/ambiente cui ci relazioniamo con i sensi esteroceftoni, con quei cinque sensi del cui numero siamo certi.

Anche la termocazione è considerata uno 'strumento' sensoriale con il quale l'organismo percepisce le temperature e le variazioni di calore.

Il sistema vestibolare (l'equilibrio), l'interocazione, cioè il senso che

permette di avvertire sensazioni interne al corpo, sono valutati tra le nostre facoltà pratiche. Ma ricerca di informazioni sul 'vero' numero di sensi che l'essere umano ha a disposizione per gestire il complesso rapporto con la realtà, non è facile avere risposte univoche. È meglio, allora, fermarsi ai sensi che queste pagine manoscritte ci portano a considerare con elementi nuovi e visioni inaspettate.

Prima di affrontare la riflessione che ha portato alla stesura del proprio articolo, le autrici e gli autori di *Digitì* hanno dovuto, più o meno consapevolmente, prendere coscienza del modo di percepire se stessi e di ciò che è intorno al proprio essere/corpo. Hanno dovuto rispondere alle esigenze che hanno provocato una esperienza e sollecitato la propria sensibilità; hanno indagato sulle proprie reazioni rispetto a un argomento per 'leggervelo' attraverso i cinque sensi e per trovarne il modo di raccontarlo.

D'altro canto, rielaboriamo le nostre percezioni rispetto alle esperienze, alle abitudini, ai pregiudizi, alle conoscenze, ma pure rispetto alle emozioni, alla coscienza, al nostro corpo: dunque il viaggio che porta dall'idea alla sferzata di un testo, oltre tutto manoscritto, è lungo, a volte periglioso.

so, ma spesso intrigante.

In questo numero, attraverso i sensi, vengono sollecitati ricordi che hanno rinfrancato legami familiari e generazionali; si indagano mestieri e arti che hanno come principale obiettivo quello di soddisfare i nostri sensi, o di soddisfarci attraverso i sensi. Si guarda alla musica, si ascoltano immagini e si scrivono suoni, mentre gli antichi maestri guidano in un percorso di serfeta.

Per questo si gioca con i rampini e con sfornie di altri sensi, ma anche si osservano i cambiamenti nella tradizione di un testo antico attraverso la predilezione di un senso o di un altro. Impariamo che le potentialità tattili arrivano in fondo, a un bastone che esplora il terreno per noi e con noi, che lo studio del senso dell'olfatto offre l'opportunità di diagnosticare per tempo malattie neurodegenerative. Ora altrimenti preferiamo un'idea della considerazione dei cinque sensi nei testi giuridici.

Questi contenuti aprono a nuove conoscenze. Ma che dire delle forme in cui si manifestano? Riconosciamo le parole perché ci sono familiari, saffiamo da, se un significato al ruolo della scrittura perché la percepiamo ma anche per chi siamo in grado di moltiplicare la nostra esperienza.

Le scritture diverse che si susseguono all'interno di *Digitì*, le sfumature dell'inchiostro, l'uso dello spazio che, ancorché guidato, lascia liberi di concepire e di sfruttare il bianco della pagina come ci fa e come riteniamo offerto (o, forse, come ci viene) conferendo una fluidità di frasiioni legate all'immagine oltre che alle parole.

In questo terzo numero, tra l'altro, la rivista accoglie una rubrica illustrata, "China", in cui vedremo raccontate le storie di un scribe egiziano, di un monaco cofista del XV secolo e di un fumettista anarcico americano degli anni Sessanta, tutti in attesa di ricevere un cerico di perioso indio, sino da un paese lontano.

Digitì può essere guardato, toccato, odorato. Solo sconsiglierei l'assaggio - e lo farebbe anche lo chef Bertoni - , ma, insomma, i gusti sono gusti.

LA SCRITTURA GUIDATA DAI 5 SENSI

Paola Pasetta

Attraverso i 5 sensi le persone vivono in maniera più coinvolgente le singole esperienze, attraverso questa multisensualità è possibile trattenere meglio e più a lungo i ricordi nella mente, e sempre attraverso essi è possibile risvegliare ricordi sopiti.

Scrivere a mano è una pratica che vede la vista come protagonista: attraverso gli occhi è possibile leggere, e come già riportato su i precedenti articoli della rivista è attraverso la vista che si apprendono le differenti forme delle lettere, il tracciato per la riproduzione e il controllo per quanto riguarda la direzione e la disposizione del testo all'interno del foglio; tutte

competenze che hanno bisogno di esercizio per poter ottenere risultati soddisfacenti.

Ponendo maggior attenzione al momento della scrittura diventa possibile notare come anche gli altri sensi intervengono a guida del gesto di tracciare alcune parole su di un foglio.

A seguire la vista e il tatto ad intervenire già nella scelta della penna; la superficie, il diametro del fusto, la leggerezza o pesantezza in mano sono tutti parametri attentamente valutati per quella che diventerà da lì a poco ~~diver~~ prolungamento e attraverso di essa il tatto riceverà tutte le informazioni sul supporto di scrittura.

Scelta la penna e iniziato a scrivere finalmente sarà possibile ascoltare il suono della scrittura, la sfera che scorre spedita sul

foglio, così come il flebile raschiare della grafite o il flebile cigolio prodotto da una pressione eccessiva sulla punta di una penna in fibra.

Vista, udito e tatto operano anche come controllo del funzionamento degli strumenti e dei supporti; attraverso uno o più sensi diventa semplice riconoscere una penna danneggiata: il tratto frammentato, il suono della sfera che gratta contro il cono e le vibrazioni si trasmetterebbero subito alla mano.

Un tempo anche l'olfatto fungeva come strumento di controllo per la corretta conservazione degli inchiostri prodotti artigianalmente, oggi all'olfatto viene lasciato il piacere per dell'odore della carta che si mescola all'inchiostro mano a mano che lo scritto

procede.

Seppure la vista abbia un ruolo principale nello scrivere a mano c'è la sinergia con gli altri sensi a dare il gusto della scrittura a mano. Diventa possibile, una volta compreso come essi operano, lavorare su singoli aspetti per migliorare la personale esperienza e trovare la propria formula perfetta per gustare al meglio questo gesto senza tempo.

IL PROFUMO DELLA CARTA

di Andrea Andretta

“Che buon profumo di carta!”

Nel mio laboratorio sento molto spesso questa esclamazione. E non rappresenta certo un caso isolato, visto che da qualche anno si sente parlare di “bibliosmia”, un neologismo che combina la radice “biblion” (libro) e “osme” (odore). Si tratta quindi di una creazione linguistica che nasce dall’osservazione di un fenomeno comune a molti lettori: il piacere di annusare libri. Ed esistono perfino agenti specializzati in tour delle biblioteche più “profumate” del pianeta.

L’odore dei libri è un mix di sensazioni che varia a seconda del tipo di carta, della sua età, del tipo di produzione e dell’ambiente

in cui sono conservati. Annusare i libri è un gesto che elice ricordi, emozioni e sensazioni piacevoli, spesso legate all'infanzia, una sorta di "effetto Proust". Il profumo dei libri è spesso associato alla conoscenza, all'apprendimento; ci connette con il passato e fa sentire parte di una tradizione culturale. Si può dire che in un'atmosfera accogliente e rilassante. Per cercare di descrivere l'odore di un libro, si possono riconoscere alcune specifiche note. Note dolci, come vaniglia e mandorle, soprattutto nei libri più antichi. Note legnose, come profumo di legno o di albero, soprattutto nelle carte di più recente pubblicazione. Note floreali, di erba, fiori, frutta, e volte anche con note acide come di fritto aceto o di aceto.

Ma come si genera l'odore di un libro?

Quali sostanze ne sono responsabili? È soprattutto

il "profumo di Libro" c'è sempre stato lo stesso? L'odore caratteristico dei libri antichi è il risultato di una combinazione di fattori chimici e biologici. I principali responsabili sono la carta e la sua degradazione, gli inchiostri e le colle.

Vediamo nello specifico come tutti questi elementi concorrono nella costruzione delle note olfattive, e di come le loro caratteristiche siano mutate nel tempo.

LA CARTA

Il suo colore dipende molto dal tipo di fibre, della sua età e dal processo di produzione.

Fino alla metà del ~~XIX~~ secolo la carta veniva prodotta dagli stracci, la fibra principale era il cotone. Appena prodotta, la carta cotone ha un profumo dolce e avvolgente, si riconoscono le note erbacee e viole, come un profumo duraturo ma

pioggia d'estate. L'essenza di prodotto chimico restituisce un aroma pulito e fresco, puro come l'acqua. Invecchiando la carta cattura conserva il suo caratteristico odore, mentre i processi di degradazione della cellulosa possono aggiungere delle note acide e secche.

La carta prodotta dalla polpa di legno, introdotta nella seconda metà dell'800 e tuttora la più utilizzata, aggiunge un importante elemento del profumo di vista effettivo: la presenza della lignina.

Appena prodotto, questo carta profuma di legno umido, di pioggia nel pineto. L'aroma è secco, le note aromatiche e robuste. La presenza della lignina in questo tipo di carta ne rende ancora più caratteristica il profumo con il passare del tempo: dalla degradazione della lignina, infatti, viene il prodotto il FURFURALE, un'aldeide aromatiche che conferisce un caratteristico odore amaro-gusto,

di mandorla. Molto probabilmente dobbiamo proprio a questo composto il caratteristico "odore di libro antico".

GLI INCHIOSTRI

Le due tipologie più conosciute ed utilizzate fino all'introduzione degli inchiostri sintetici, sono quelli composti dal nerofumo, come il famoso "inchiostro di chino", e quelli ferrosollici.

Gli inchiostri prodotti dal nerofumo profumano di bruciato, di fuliggine e brace. I più prenotati vengono prodotti bruciando la resina di pino, e ne conservano queste note aromatiche. Vengono poi deposti con colla derivata da animali, che conferiscono un odore dolciastro.

Gli inchiostri ferrosollici nascono dalla reazione chimica tra i taninini contenuti nelle gomme di quercia e il solfato ferroso, e vengono legati solitamente con le gomme arachide. Il profumo varia molto e

secondo delle ricette, ma comunemente c' non sono riconoscere: note acidele dovute ai tannini contenuti nelle galle di quercia, ~~e~~ le note mordide per la presenza del ferro. Con il passare del tempo il composto ferro-galle degrada, sviluppando scudi che restituiscono un profumo acre, simile al vino o addirittura all'aceto.

Gia' con l'avvento delle stampe a torchio, si e' cercato di sviluppare inchiostri a base oleica invece che aquosa, rendendo l'odore piu' grasso e amarognolo.

Con gli inchiostri sintetici si demoltiplicano le ricette ed i conseguenti gli odori; la maggior parte di questi sono dovuti ai solventi che vi sono utilizzati. Avremo quindi note acide o leggermente alcoliche negli inchiostri per stiolografica, mentre quelli per stampanti a getto hanno una caratteristica dolcezza. In generale la presenza di solventi

conferisce un odore inizialmente forte e pungente, che tenderà ad affievolirsi con il passare del tempo.

COLLE ED ADESIVI

Anche in questo caso l'eguale discriminazione è l'elemento delle chimiche di sintesi nel XIX secolo. Tradizionalmente le colle utilizzate erano di origine animale o vegetale. La colle animale, o colle di coniglio, ha un odore molto caratteristico ed unico. Le note che si distinguono sono quelle dolciastre dovuti agli zuccheri e alle proteine naturalmente presenti nella materia prima, dei sentori acri dovuti alla decomposizione delle sostanze organiche, e un caratteristico odore "animale". Il profumo di Colle animale è quello che sentiamo principalmente quando apriamo un libro cartonato di recentissima produzione, dato che è un adesivo molto utilizzato nelle copertinotrici industriali.

Tra gli adesivi vegetali, le più usate sono le paste d'amido e le paste di glutine, preparate rispettive

mente con le farine di riso e con le farfina di gesso tenso. Andre queste colle hanno un odore caratteristico leggero, dolciastro e farinaceo si trovano note che ricordano le pene, dorate agli amidi, e note fruttate simili alle mele. Questi adesivi vengono utilizzati sia nella collatura delle carte, sia nella realizzazione dei libri, conferendo a quest'ultimo note fruttate e dolciastre, a volte sarebbe se la degenerazione dei materiali organici avvenisse in ambiente troppo umido. Nella produzione moderna dei libri non vengono più utilizzati collasati naturali, eccezione fatta per le colle animali. Nella produzione delle carte vengono impiegati adesivi sintetici induranti, ad esempio resine melamminiche e fenzidiche, il cui odore è fortemente influenzato dai solventi utilizzati. Si avranno quindi note acide, alcoliche, pungenti e penetranti, e in alcuni casi dolciastri e fruttati.

Nella complessa e articolata varietà di adesivi

impieghi in tipografie, i più comunemente conosciuti a livello ~~affatto~~ sono le policetoviniliche (come come Vinovil ®) con il suo profumo sottile e plasticoso, e le colle a caldo tipo "hot melt" dal profumo acido e penetrante.

In conclusione, possiamo dire che l'"odore di Libro" non ha una definizione ben precisa, varia molto sulla base dei materiali utilizzati e del tempo trascorso.

Possiamo sicuramente affermare che l'odore di un libro prodotto nel XVIII secolo avrà delle note molto distanti da uno prodotto nel XXI; e che il profumo di un libro oggi avrà maturato una complessa varietà di aromi tanto articolata, tanti più sono gli anni trascorsi dalla sua realizzazione.

Di scorsa il profondo legame fra odore, ricordi e culture, così difficile da descrivere e analizzare, è immediatamente sperimentabile semplicemente annusando un libro con qualche secolo sulle spalle.

SITOGRAFIA

- Andy Brunning. Che cose causano l'odore dei nuovi e dei vecchi libri? Compound Interest; 2014
<https://www.compoundchem.com/2014/06/01/new-old-books-mell/>
- Andrew J. Clark, Jesse L. Coville, Clark S. Rhee et. al. Emissione di prodotti di degradazione da libri storici e moderni per spray di testo SPE/GC-MS: Valutazione dell'ossidazione dei lipidi e dell'isohexa della cellulosa Anal Bioanal Chem., 28 gennaio 2011
<https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/21274517/>

Consultato il 23 settembre 2024

CACIANDO PER GUSTAR: VIAGGIO SENSORIALE NEL XIV SECOLO

di Agnese Bee

Accade spesso che chi si occupa di storia desideri vedere con i propri occhi, sentire con le proprie orecchie, toccare con mano... insomma, sperimentare in prima persona l'epoca che sta studiando. Come appariva quella strada nel Trecento? Cosa si poteva udire in quella piazza? Quali odori permeavano le vie e gli edifici? È certamente possibile desumere tali informazioni dalle testimonianze d'archivio, ma si può fare di più. In questo contributo non si parlerà di freddi resoconti storici o documenti impoverati, bensì di testi - e nel caso specifico, di canti - che restituiscono non solo l'immagine ad alta definizione di un dato momento, ma anche impressioni sensoriali in grado di catapultare chi ascolta, in pochi minuti, indietro nel tempo. È questo il caso di Caciando per gustar di Antonio Zaccara da Teramo. Per aapire profondamente l'opera, è però necessario soffermarsi prima sulla mano e sulla mente dell'autore che ci regala questa straordinaria vista sul passato.

Zaccara nacque probabilmente prima del 1365 a Teramo e si fece conoscere

come cantore, scrittore e miniatore.¹ Dal 1º febbraio 1391 ricoprì la carica di scriptor litterarum apostolicarum sotto Bonifacio IX, secondo la testimonianza di numerose bolle firmate «A. de Teramo»,² le fonti sottolineano gli impedimenti fisici che ne caratterizzavano la figura e che tuttavia non furono d'intralcio - per quanto ci è dato sapere - alla sua carriera. Secondo un obituario quattrocentesco della cattedrale di Teramo, Zaccara «fuit statura corporis parva, et in manibus et pedibus non nisi decem digitos habuit, et tamen eleganter scribebat».³ Descrizione corroborata dall'iniziale miniatra raffigurante il nostro ac. 175v del Codice Squarcialupi.⁴ I tratti somatici sopra descritti, permettono ora di fare un breve ragionamento sulla concezione di disabilità nel Medioevo e di fornire un primo spunto di riflessione sui sensi, o la loro assenza. A differenza di quanto si potrebbe pensare, la mancanza o la scarsa efficacia di uno dei cinque sensi, provocando la necessità di affinare degli altri, era percepita talvolta come un dono divino. I teologi vedevano in queste mancanze il segno di un intervento di Dio, il quale poteva colmare, ad esempio, l'assenza della vista con la capacità di fare profezie o il talento per la musica.⁵ Se tuttavia è vero che il nostro Zaccara non manca di alcuno dei cinque sensi, riteniamo che i suoi impedimenti fisici possano farlo rientrare in questa categoria: un uomo dalle forti limitazioni fisiche, ma divinamente premiato con il talento per la scrittura, la miniatura e la musica. Tra le opere profane⁶ di Zaccara emerge in particolare la caccia Cacciando per gustar, il cui

testo descrive in modo talmente vivido una scena di mercato della Roma di fine XIV secolo da esaudire quel desiderio, già vocato, di immergersi nel passato. Questo scopo, come si dimostrerà, è raggiunto dall'autore anche grazie alla stimolazione sensoriale dello spettatore.

Caciando per gustar è un quadro dipinto con musica e parole e arricchito di odori, suoni e percezioni tattili, che supera le limitate possibilità di una semplice immagine. Proprio come un dipinto, possiede una piccola cornice: la parte dialogica del testo - di cui si parlerà tra poco - è preceduta e seguita da alcuni versi che la delimitano; si riportano di seguito i versi introduttivi:

Caciando, per gustar di quel tesoro,
per aspri monti et boschi perigliosi,
d'uno boschetto d'alborsetti d'oro
de' fiumi troua' assai, aperti et chiusi.
Tastando et odorando li più belli,
et una voce crida;⁷

Ad un orecchio attento, a questo punto, risulterà evidente come l'autore, già in questi primi versi, faccia appello all'acutezza sensoriale dell'ascoltatore. Gustare, tastare, odorare, ascoltare le grida: così il poeta dona vivacità ai versi tracciando le prime pennellate della sua opera.

Dal verso 7 Zaccara passa alla forma dialogica: sono ora le voci dei mercanti - e quindi la dimensione uditiva - a guidare lo spettatore nella scena,

sfruttando anche un linguaggio dialettale che rende le guide ancora più vere, più vive. Qua e là, lungo lo scambio di richiami dei mercanti, l'olfatto e il gusto dell'ascoltatore vengono sollecitati: «Allu bonu lachte!», «Allu bonu casu fiesco!», «Et chi le völ le bone visciole?», «Sals', sals'! Salsa verd' e mostarda!». Interpretare questo testo, come spesso accade con le opere di Zaccara, non è semplice. I versi iniziali potrebbero fare riferimento alla via impervia che porta al raggiungimento di un luogo ricco (il mercato, appunto), ma le possibilità di interpretazione, a questo punto, sono molteplici: il mercato potrebbe simboleggiare, come suggeriscono le tracce di dialetto romanesco tra le diverse influenze dialettali presenti, la Roma di Bonifacio IX o Urbano VI; il testo potrebbe, invece, avere un intento satirico e rappresentare la curia; oppure, infine, potrebbe semplicemente descrivere dei luoghi conosciuti da Zaccara.⁸ Qualunque sia il significato di questa caccia, è impossibile non accorgersi della presenza di termini che stimolano e sollecitano i sensi dell'ascoltatore.

E la musica? Che ruolo gioca nel creare, nell'immaginario di chi ascolta, la scena? Innanzitutto, la musica⁹ si fa carico del ruolo di guida alla comprensione del testo: senza l'intonazione, infatti, il testo perderebbe la forma dialogica dei versi centrali. Le tre voci, rincorrendosi, replicano la situazione di battuta e risposta che naturalmente si crea in una scena di mercato. Inizialmente, il cantus introduce la scena con una semplice melodia e, con il sostegno del contrappunto del teror, dà il via a una

performance quasi teatrale. Poco più avanti, un'altra voce riprende a canone la stessa melodia del cantus, le tenor, per primo, comincia a intonare le grida dei mercanti: l'effetto, proprio come a teatro, è quello di voci dietro le quinte che cominciano a farsi sentire mentre il narratore, sul palcoscenico, introduce la storia. Un piccolo assaggio della ricca scena che seguirà. Successivamente, inizia anche il cantus a rispondere alle 'grida' del tenor. Da ultima anche la terza voce si unisce allo scambio che continua fino al ritorno di una melodia più semplice al cantus per i versi di chiusura. le tenor segue poco più tardi e infine anche le 'grida' della terza voce si spengono per tornare a rispondere alla melodia principale, sempre sotto forma di canone. La musica, quindi, funge in questo caso da codice per decifrare il testo, ma anche da ulteriore stimolazione uditiva: nella ricostruzione del soundscape di un mercato medievale, è plausibile immaginare di sentire dei cantori che allietano la folla. Le voci, dunque, non solo partecipano alla descrizione del quadretto, ma ne fanno attivamente parte.

Per concludere, facendo per gustar è un viaggio nel tempo e ci porta con sé appellandosi a ciò che negli esseri umani più fortemente scatena i ricordi: i cinque sensi. Per la durata di questo componimento, anche l'ascoltatore moderno riesce ad immedesimarsi nelle sensazioni che una scena di questo tipo deve aver suscitato in un avventore trecentesco. Grazie alle ponderate parole e all'evasiva scrittura musicale, Antonio da Teramo detto Zarcara ci prende per mano - e per il naso, per la gola, per le orecchie e per gli occhi -

e ci porta a passeggiare fra le strade di Roma alla fine del XIV secolo.

CACIANDO PER GUSTAR



Fig. 1: Caciando per gustar, edizione di M. Epifani, la caccia nell'Ars Nova italiana, p. CLXIII.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

1. F. Zimei, L. Ventura, A photographic profile of the composer Antonio Zaccara da Teramo (ante 1365-1416), in *Pathologica*, issue 4, vol. 109 (Dec. 2017), Pacini Editore Medicina, p. 430.
2. A. Ziino, «Magister Antonius dictus Zacharias de Teramo»: alcune date e molte ipotesi, in *Rivista Italiana di Musicologia*, LIM Editrice, vol. 14, no. 2 (1979), p. 317.
3. J. Nàdas, Further notes on Magister Antonius dictus Zacharias de Teramo, in *Studi musicali*, XV (1986), pp. 167-182.
4. Codice Squarcialupi: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Med. Palat. 87.

5. K. M. Cook, *Visible and Invisible Impairments in Images of Medieval Musicians*, in *Medieval Disability Sourcebook*, C. H. McNabb (ed.), Functum Books, 2020, p. 476; vedi anche F. Zimeì, L. Ventura, *A photographic profile of the composer Antonius Zaccara da Teramo (ante 1365-1416)*, pp. 430-431.
6. Per approfondimenti sulle opere di Zaccara e ulteriori notizie sulla sua vita si consiglia di consultare le numerose pubblicazioni di F. Zimeì. A titolo di esempio si citano F. Zimeì, *Zaccara and his oeuvre in the schismatic context*, in *Europäische Musikkultur im Kontext des Konstanzer Konzils*, a cura di S. Morent - S. Leopold - J. Steinkeur, Ostfildern 2017, pp. 193-204; F. Zimeì, *Note sul soggiorno padovano di Zaccara*, in *I frammenti musicali padovani tra Santa Giustina e la diffusione della musica in Europa. Atti della Giornata di studio... 2006*, a cura di F. Facchin - P. Gran, Padova, 2011, pp. 215-228; F. Zimeì, *Variazioni sul tema della Fortuna*, in *Antonio Zaccara da Teramo e il suo tempo*, a cura di F. Zimeì, Lucca, 2004, pp. 229-245.
7. Edizione del testo (e anche della musica) in: M. Epifani (a cura di), *La caccia nell'Ars Nova italiana*, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2019, p. 85.
8. M. Epifani, *La caccia nell'Ars Nova italiana*, p. 89.
9. L'intonazione di Caciando per gustar è trasmessa da cinque diversi testimoni (vedi M. Epifani, *La caccia nell'Ars Nova italiana*, p. CLIX); in questo testo sono stati presi in considerazione solo il Codice Squarcialupi e il manoscritto Modena, Biblioteca Estense d. M. 5. 24 (olim lat. 568).

MA TE LA SAI QUELA... TRA ORALITÀ E SCRITURA

Domèna Peanchel

In questo articolo intendo presentare brevemente tre storie e filastrocche in dialetto momesco e truttimo che mi sono state raccontate da mia nonna, e alle quali ho aggiunto una traduzione. Da quello che ho potuto riscontrare, non sono mai state messe per iscritto da nessuno e dunque è proprio questo il momento in cui ciò che è stato finora solo detto e ascoltato, passa dall'oralità alla scrittura, che lo 'ferma' (almeno per ora). Questo passaggio permette a vicende, tradizioni, storie, racconti e pratiche di essere tramandate alle varie generazioni senza che il patrimonio culturale si disperda e venga dimenticato.

ha storia e le filastrocche sono precedute da brevi introduzioni che le collocano all'interno di episodi in cui è la mia famiglia a essere protagonista, ancora più a sottolineare il potente intreccio tra vissuto e tradizioni orali, tramandate a memoria e solo ora messe su carta.

Probabilmente nel questo lavoro non sono stato fatto alcuno di queste storie sarebbero scomparse con la morte dei protagonisti e non avrebbe

ro potuto essere condiviso con il lettore e perdurare nel tempo. La ricerca mi ha molto entusiasmato non solo per una questione culturale, ma perché mi ha permesso di ripercorrere momenti cari della mia infanzia: interrogando mia nonna Diana abbiamo rivisitato le ore belle passate assieme; ho aperto la strada a un profondo di ricordi cui lei non aveva più pensato. L'intervista in un primo momento stentava ad andare avanti perché erano fatti accaduti più di settant'anni prima, ma man mano l'incalzavo con le domande diventava più semplice ripercorrere la 'strada della memoria'.

EL BIOR GIGIOTI

È la storia in cui un nonno, seduto sulla poltrona, ammonisce il suo nipotino riguardo al 'biòr gigiòti', un personaggio con delle fatture particolari che ascolta, mangia, vede, sente e tocca tutto appena riesce a entrare in una casa.

POESIA VOLGARE

Do puntimi per far gli ocli,
en triangol per omaraz,

TRADUZIONE

Due puntini per fare gli occhi,
un mosso a forma di triangolo per
ammirare,

per mangiare ma Bava a Barchetta,
ecco ch'è ma Bela faciota.

per mangiare una Bava simile a una
Barchetta, ecco qui una Bella faciota.

Doi recote da asenel,
ma pamuota da Botesel
doi Braciotti com do momote
per grattarne le għiġambote.

Due orecchie da asinello,
una pancia grande come una botte,
due braccia com due mani
per grattarsi le gambette.

Ecco ch'è il Signor Gigioti!

Ecco qui il Signor Gigioti!

Sentete vicini a mi che te digħi
come devet comportante, chi ġe iu
el nede tut, el manna tut, el magna
tut quel ch'el għejja.

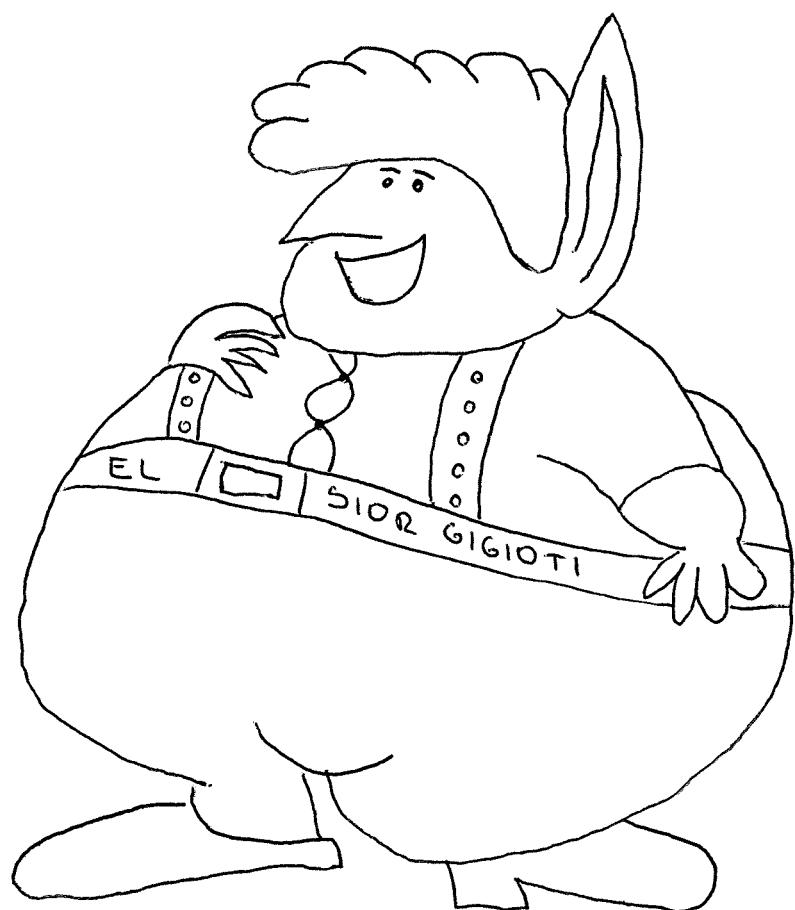
Siediti vicino a me che ti dico
come devi comportarti, quello là
vede tutto, ammusa tutto, mangia
tutto quel che trova.

Stai attento quando el veden, parla
plam plam perché com'che recle el
għejja, el nente tut omċiġja da
kom tam.

Stai attento quando lo vedi, parla
nottovoce perché com le orecchie che si
ritrova niente tutto anche da
comparo.

Recadete de neran i usci e i somassi. Ricordati di chiudere le porte delle
 e mola anche el chjam perché case e quelle del deposito degli attrezzi
 nel trova un bus overt el va dent xi e lassia libero il come dalla cate
 el tocchia, el raspera da per tut ma perché quello ne trova anche
 e dopo mom ne lassa me' el mus un'apertura, entra in casa tocca
 me' le mom. tutto, mette in disordine e dopo mom
 ni lassa me' la faccia me' le momi.

No tinaglije i sassi ma schiampá. Non tirategli i sassi ma scappa
 Comtam! te lontano!



STORIE DI GUERRA: INSEGNAMENTI PREZIOSI DI UNA MADRE

Gli anni successivi al Secondo Conflitto Mondiale furono molto duri per variati motivi: uno di questi era la scarsità di denaro e di beni alimentari. Le famiglie contadine dovevano trovare un modo per utilizzare al meglio i prodotti a disposizione. Era di fondamentale importanza impiegare l'impegno ed affinare i mezzi per riuscire a presentare quotidianamente un pasto sul tavolo e riempire i vestiti vecchi, per dare loro una nuova vita. Importanti furono gli insegnamenti che vennero impartiti a mia mamma dalla madre, la quale era solita ripetere: "Se mo te nai coniz, conimai, mo te sei madoma da sposar!". E essenziale lezione fu: "tutti gli abiti meritano una seconda vita". Si era soliti recuperare i vecchi vestiti soprattutto se questi erano di lana. Il vestito veniva infatti e successivamente riammobblato. Il problema maggiore era cercare di abbinare il diverso colore della lana, in questo il tatto svolgeva un ruolo centrale. Bisognava cercare di evitare di abbinare fili spessi con dei fili più sottili altrimenti si rischiava che la maglia non fosse uniforme e si danneggiasse velocemente. Gli abiti, le scarpe e i calzini erano

creati su modelli di ritagli di giornali che venivano reperiti fatidicamente nelle riviste di moda. Per la colorazione dei nuovi abiti si ricorreva alle erbe: per il verde si poteva usare l'edera o il tarassaco, per il giallo la buccia di cipolla, per il viola / blu le bacche di sambuco, per fare il marrone o il verde a seconda della maturazione il mallo delle mucche. L'intensità del colore variava dalla quantità di prodotto naturale aggiunto.

Un'altra temi riguardava l'importanza del cibo e di come saperlo sfruttare al meglio. Fondamentale era l'impiego di erbe aromatiche come la salvia, il rosmarino, la maggiorana o l'estratto di pomodoro che permetteva di cambiare il sapore e faceva sembrare un piatto ricerato anche se in realtà era una pietanza povera. Per esempio gli avanzi della polenta che venivano uniti all'uovo e al formaggio per realizzare degli gnocchetti di polenta. In questo modo si ricavavano due piatti diversi: c'era quello con i resti dell'altro.

CIAPÁ VOI FRADEL!!

Uno dei fratellini di quattro anni odiava terribilmente farci il Bagno: ogni domenica si ripresentava sempre la stessa scena comica che coinvolgeva l'intera famiglia che si distruggiava in una 'caccia al fratello'. Erano pochi i luoghi in cui si poteva nascondere, ma quello preferito era dentro la mangiatoia del cavallo da tiro (hola). Una volta 'ripreso il fuggitivo', la situazione diventava ancor più esilarante perché il padre lo sollevava tenendolo per i piedi e la madre si occupava di farargli la testa all'interno del pavimento della cucina punto di fronte alla finestra. Il bambino non era minimamente contento e si lamentava contantemente. Un giorno, un viuvi che si appassionava ad andare a caccia vide questa scena e pensò che i genitori stessero facendo del male al ragazzino e ci mimicciò con la doppietta. Chiarito l'accaduto, il viuvi si divertiva a punzecchiare 'casualmente' la domenica e godersi la scena. Funseva comunque un modo per far uscire quasi del tutto le commentate del bambino, omia narratore questa breve filastrocca che si concludeva con il solletico.

Ocio Bello suo fratello,

Occhio Bello suo fratello,

recista bela no sorella,
el masim che fa dim dim,
la bocata per un basim.

Ecco chi che bel popim ghe jem
gate gate sul pomico!!

orecchietta bella sua sorella,
il masimo che fa dim dim,
una bocuccia per dare bacini.

Ecco qui che bel bambino,
jaciarmogli il solletico sul
pomico!!

NOTE:

Per essere sicura di trascrivere i termini correttamente ho consultato i dictionari cimognistici di Quaranta e di Aldo Bertolura. Voglio richiamare l'attenzione del lettore su un particolare nuovo "chj" del momento che difficilmente può essere riprodotto correttamente a mano che non si sia originari della Val di Non.

BIBLIOGRAFIA:

Aldo Bertolura, Dizionario dell'antico dialetto trentino. Proverbi, suogli, gua, indovinelli, filonti, controcchie e contilene, S.I.E. - Società Iniziative Editoriali srl, Trento, 1997.

Quaranta, Dizionario cimognistico.

OCCHIO ALL'ANIMA!

di Anna Cappomi

Scrittore surrealista ma di un surrealismo tutto suo, Alberto Savimio (Ateme 1891 - Roma 1952) segue le tracce dei sensi per inseguire e rivelare l'anima. L'effatto, per esempio, è un senso fortemente evocativo, che Savimio sa come soffermarsi ad ascoltare: la psiche assume, così, la complessità di un «profumo interiore» (1). Chiamando in causa un altro senso, l'anima coincide anche con il suono del flauto (2), a suo dire il più mobile fra gli strumenti; ma per Savimio sembra valere anche il motto "Dimmi cosa mangi e ti dirò chi sei", poiché l'anima è in grado di rivelarsi anche attraverso i gusti dei singoli (3). Non esageriamo però, l'anima non si può vedere: e invece sì, «l'ombra è l'anima dell'uomo» (4), e chissà quante ne avremo viste. Ecco che allora, pezzo dopo pezzo, capiamo che le anime sono sempre attorno a noi, orze che in noi. Diciamo di più, l'anima ha anche un nome e una storia: Psiche, colui che fece innamorare il dio dell'Amore in persona. Savimio sceglie di raccontare la bella fanciulla, invidiata da Venere proprio per

la sua bellezza, che si incarna (letteralmente) in un manichino vivo, con le sembianze di una donna dalla testa di pellicano, chiusa in un museo. La sua ibridazione tra l'uomo e l'animale (tipica dei ritratti saviniiani) è legata alla condizione di manichino non-vivente che aspira alla vita, e partecipa di quella logica surrealista, che parte dalla materialità per indagare l'immateriale, a cui Savinio aderisce.

Psiche racconta le sue vicende ai visitatori del museo, ma non esattamente come ce le ricordiamo: racconta il suo arrivo a palazzo su una macchina volante: « Trombe sonarono e bocche cantarono. [...] mi ritrovai sola, solitaria come in mezzo a un turbine silente una piuma caduta dallo stesso di una rondine, uccello folle, nel mezzo di quello scalone fatto di mani rivolse e intrecciate per le dita, scintillanti come zucchero al sole e sconfitto come un mare di maxima» (5). All'impressione di solitudine segue quella di essere circondata da una doppia fila di valletti, pronti ad inchinarsi al suo passaggio. Tutto questo splendore suscita in Psiche la domanda su cosa ci sia dietro quella rosa maturalezza, su chi l'abbia voluta lì. Deve però accettare di non ricevere risposta e di essere appagata in tutti i suoi sensi (compresa la consumazione dell'amore) finché

umo: la vista del mostro. Le è proibito, infatti, vedere l'uomo che le giace accanto. L'anima che vuole vedere è un'anima che pretende di andare oltre a sé ed è poi ricerca di una logica, di razionalità a muovere un dubbio che l'irrazionalità dell'inconscio dovrebbe accettare così. Dal momento nel quale Psiche infrange il silenzio, inizia la discesa che, nel mito antico, coincideva con la sofferenza delle prove imposte da Venere, e nella rilettura sauviana con la scoperta della vera matuta di Amore, la sua fuga è, per la donna, la castigazione eterna in un museo. Sauvion, infatti, sceglie di rinunciare alla storia di Afrodite per dare una spiegazione all'enigma rimasto in sospeso: perché Amore non si può vedere? Perché è un essere mostruoso. Così, tutti i sensi parlano immagini di fronte alla sola visione che risulta il senso della rivelazione.

La visione, però, composta anche in questo caso la fuga.

Dunque, Amore non può essere visto perché non è la vista il senso che permette di comprendere davvero amore: qui, forse, potrebbe venire in mente "La Bella e la Bestia" che, in fondo, insegnava a giudicare l'altro non con gli occhi, ma attraverso il dialogo delle anime.

Sauvion, dunque, dà fiato all'anima, quel respiro che la costituisce

essenzialmente (l'anima è ánemos in greco, cioè appunto soffio) e le dà parole. Non solo quelle per raccontare la sua storia, ma anche quelle che i visitatori del museo fanno apposta sul suo corpo di manichino: pensieri, ricordi, immagini che costituiscono documento perenne di ciò che l'anima dice a se stessa quando è spontanea.

A proposito del mondo fuori dal museo Savimio riflette sue fatto che la storia è «la scienza di tutti, e come tale non ricorda se non quello che tutti possono vedere e intendere, ossia il lato più vario degli uomini e delle cose» (6), al contrario, la letteratura è soprattutto la zona dove interroga ciò che non si può vedere e spiegare. Poiché il tema dell'enigma lo affascina molto, Savimio ha una particolare predilezione per il periodo della vita nel quale l'uomo si confronta di più con i misteri, e cioè l'infanzia: «le parole più affascinante del mio passato, la più misteriosa di mistero confidemziale, la più oscura di confortevole oscurità» (7), quella in cui um siamo improvvisi, un adorare improvvisi, un' improvvisa luce distruggono un pensiero e costituiscono un mondo.

NOTE

(1) A. SAVINIO, Nuova Encyclopédia, Adelphi, Milano, 1977, p. 336.

(2) Ivi, p. 161.

(3) Ivi, p. 110.

(4) Ivi, p. 279.

(5) Id., La mostra animma in Id., Casa «La Vita» e altri racconti, P. Italia e A. Timterri (a cura di), Adelphi, Milano, 1999, p. 543.

(6) Ivi, p. 506.

(7) Id., Nuova Encyclopédia, p. 260.

DIARI SONORI

di Cendie Ferretti

I suoni sono costantemente attorno a noi, sono una porta verso il mondo. I suoni cambiano nel tempo, hanno ritmi, si imprimevano nella memoria, annunciano il futuro, svelano il nostro sentire, raccontano storie e aprono l'immaginazione.

Fin dalla preistoria l'uomo si è rapportato al suono e con esso si è relazionato per riconoscere opportunità e minacce, per decodificare e codificare il mondo e per fare ciò che più di tutto lo distingue

Tra gli animali: fare arte.

I suoni rivelano il paesaggio fuori e dentro noi, danno informazioni su ciò che accade nell'ambiente e provocano reazioni che si alluviano in azioni e emozioni, pensieri e stati d'animo. I suoni parlano di mondi percepiti e agiti, dell'ambiente e di noi.

I rumori, le voci, le musiche prodotte dai fenomeni naturali, dagli animali, dall'uomo e dagli oggetti tecnologici si muovono insieme ai suoni da noi stessi creati, percepiti

o anche solo immaginati e sognati.

I suoni raccontano e possono diventare strumenti di una scrittura sensoriale e assumere il ruolo di vero e proprio motore narrativo tra le pagine dei libri, rincolondosi sulla pure funzione descrittiva.

Gli studi proposti sono l'elaborazione scritta e pensata su carte delle partiture eseguite da paesaggi incontrati: in luoghi e in momenti precisi, sono il dialetto sonoro del mondo manifesto in un tempo e in un luogo, sono soundwalk sedentarie, sono riflesso della contemplazione e insieme atti poetici.

Le mani poi muove sul foglio tra fonti e forme sonore, tra emozioni, storie e azioni, facendosi permeare dal sentire e dai sentimenti del luogo, lasciando spazio a parole istantanee che varicano il confine del segno e del verbo.

Prende vita così sulle carte una scrittura sensoriale puntuale e intima, immaginifica e biografica, immersiva e insieme aperta e pronta alla deriva.

CONSIGLI DI LETTURA

Per il rapporto tra sensi ed emozioni: L. Feldman Barrett, Come sono fatte le emozioni, Giunti 2023.

Per il paesaggio sonoro: R. Murray Schaefer, Il paesaggio sonoro, Casa Ricordi 1985.

Per l'azione artistica: E. Biserna, Walking from scores, Le presses du réel 2022.

LOAFONIČI

Pessi
modellati dalle rocce
selvagno
verso le bocca
insieme alle parole
di chi li indossa

SENDA VENTO
GU MISTERI NON DANNANO

A hand-drawn diagram with the word 'gollo' written twice. The first 'gollo' is connected by a curved arrow pointing upwards and to the right to the text 'c'è qualcosa...'. The second 'gollo' is connected by a curved arrow pointing downwards and to the left to the text 'codizionamento'.

gollo

gollo

c'è qualcosa...
...e li de solitario...

codizionamento

elle riunionaliche

Tempo aspetta
di me non racconta
forse per timore
forse per pietà

Componenze sinfoniche

MOTORI

SI ACCENDONO
PRONTI
ALLA DERIVA

MI INCIAMPÒ
NELLE PAROLE SPIGOLOSE
NEI WNGHII INCONTRI
E NELLA FATICA
SENTA SOSTA

17.02.24. - Logio - Piazza - h 7:08

UVA BANDIERA
Florsas

NON TI STANCHI NEL CALORE SORDA CICALA FAMMI RESPIRARE

URIA È URIA
SENTO URIA

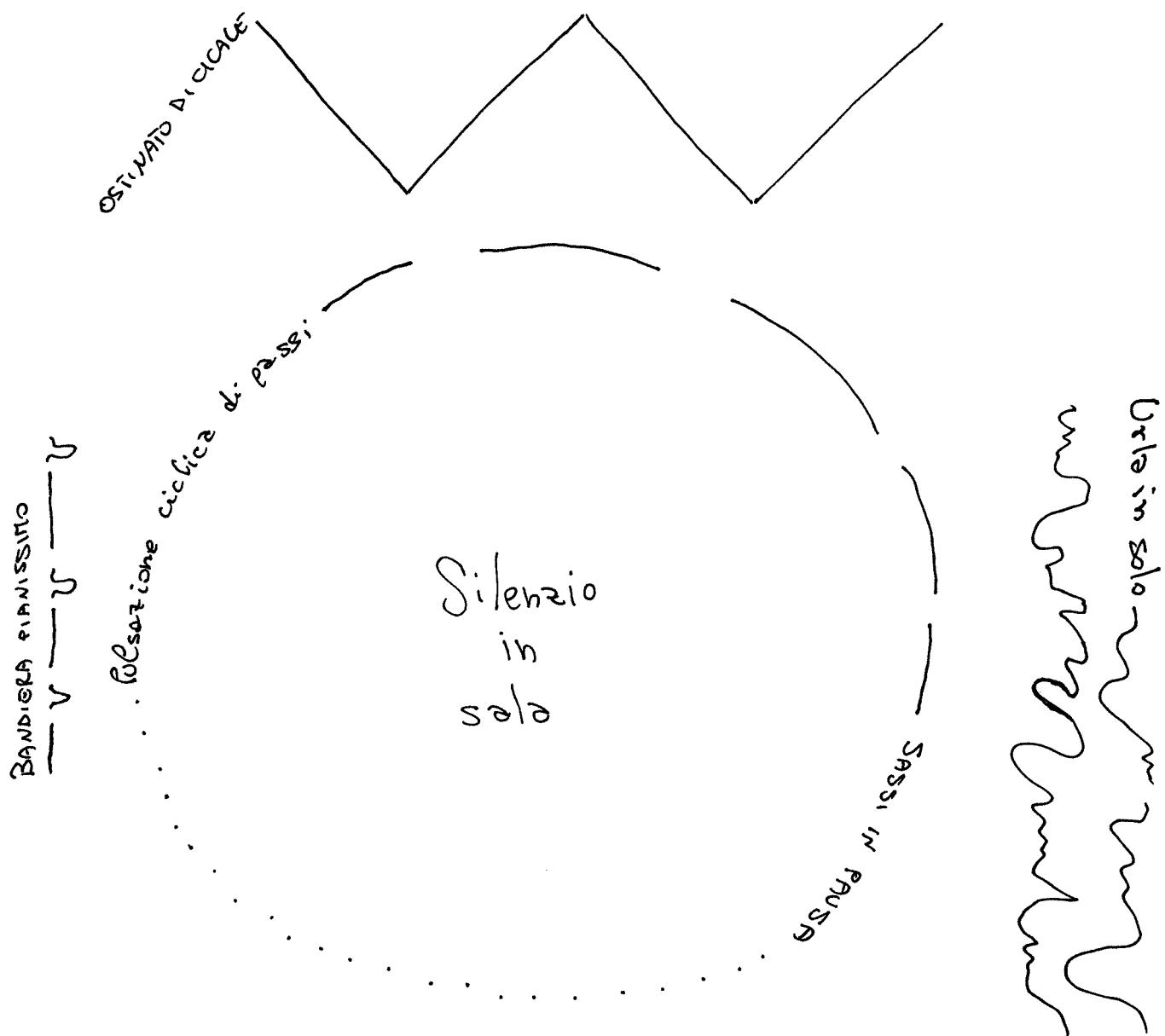
UNA DONNA URA E LE CASSE
LE RISONDONO
E CRÈSE
IL SUO RISPIRATORIO

Una regata di chierici corre ogni quindici minuti: torna costante sulla pista di ghiaccio. Porta appesa a un fiocco un orologio a rompere l'equilibrio quando è vuoto, pieno di agosto.

N
cc
Sicentio falso non c'è nessuno. Tassi quieti.

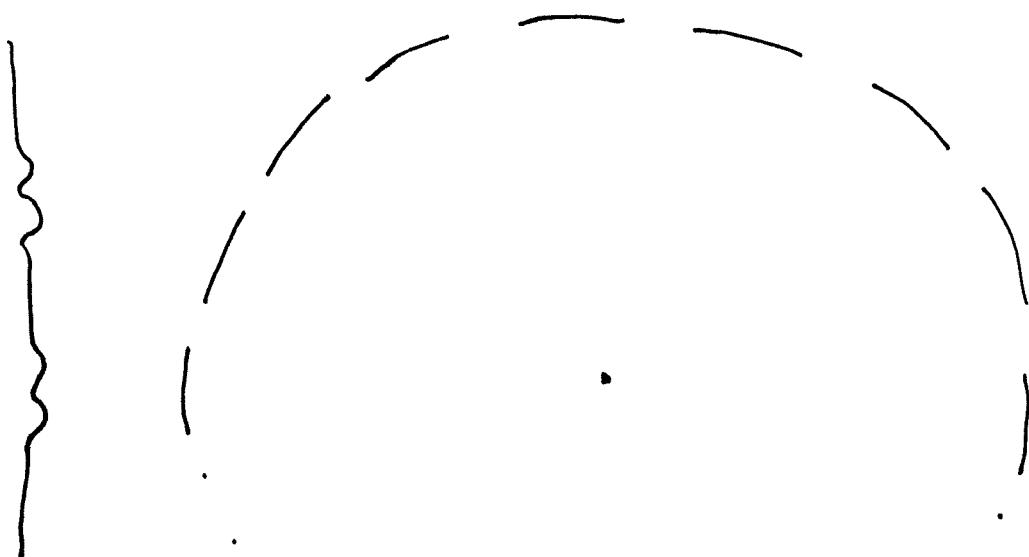
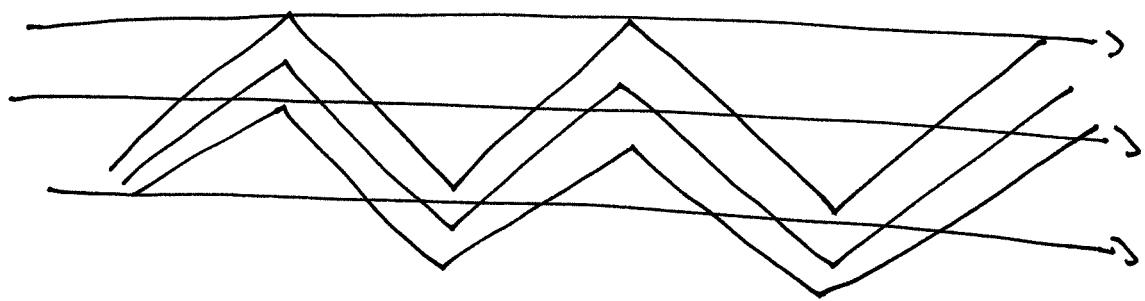
Automobili ... potrei, se mi intendessi di motori, riconoscere le marche; c'è anche quella di mio padre. —

26.08.24. - Bresciz - Campo sportivo - h 16:30

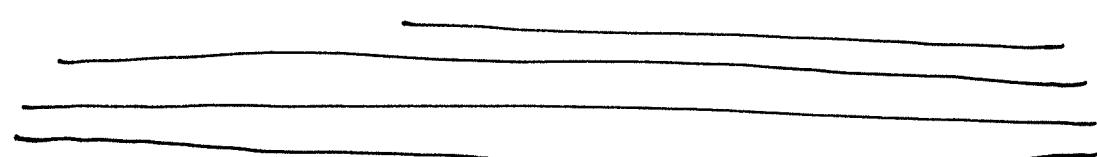


Bordone di automobili

26.08.24 - Brescia - Perco - h 16:30 Partitura codificata



Welle und
Wellen



26.08.24 - Brescia - Parco - h 16:30 Partitura

H. 8:00

un bel vento tra i tigli

~~~~ 7 tripli 7 tripli 7 tripli 7 tripli ~~~~

## LA FABBUCA

7 tiphi 7 tiphi  
7 tiphi 7 tiphi

~1 Nphi: 7 Fighin  $\frac{N_{phi}}{N_{phi}}$ : 7 Fighin

UNA PORTIERA  
QUALCUNO INCIAPIA  
NEL CLACSON

IL ROM

LA PERSIANA  
SBATTE  
I VICINI  
SONO IN VACANZA

Nessuno mi telefona eppure vorrei parlare. Io tocco col telefono

8:40

Lc

ਪੰਜਾਬ

GOOL&

MORAL

ੴ ਆਚਾਰੇ

SULL' ASPALTO

6AD2W

SUI PETRI

## SUL BALCONI

... E Poi lo scroscio ...

h 3:30

## IL TUONO NON SI FERMA MAI

GOCCE  
TURBALANO SUL TAVOLO D'ACCIAIO

Lo scroscio e' sui tipi, sul cemento  
e poi del cemento ancora su di me  
e' entrato del nero e delle orecchie  
Non cede, diventa assordante,  
sempre piu vicino, sempre piu e fondo  
dentro, in me.

## LA QUIETÉ

... E L'AMBULANZA ...

Toc Toc Toc Toc

27.08.24 - Bresia - Case - Ph. 8:3 - 44:00

Fuori  
solo il Torrente  
che di notte  
velo, scossa,  
si miciompe, scivola  
e miude le onde  
che le mie orecchie  
possono contenere  
inquieto  
perenne  
compagno

Dentro  
tiepidi silenzi  
e parole  
nelle solitudine  
più smarrita

## INTERVISTA ALLO CHEF STEFANO BERTONI

di Matia Ciss Bals

Lo chef Stefano Bertoni si racconta a Digitì e ci parla del rapporto cucina e cinque sensi.

Chef Bertoni qual è la sua storia professionale?

"Sono sempre stato un appassionato di cucina, tuttavia alle superiori non ho frequentato l'istituto alberghiero ma quello per geometri. Dopo la scuola ho lavorato come libero professionista e poi presso il Comune di Riva del Garda.

Successivamente mi sono fidanzato e poi sposato con la figlia del titolare di Castel Roblino, a questo punto iniziò la mia espe-

rienza nel campo della ristorazione.

Accanto al lavoro a Castel Tobbino ho svolto degli stage presso vari chef durante le stagioni invernali, oltre a ciò ho studiato da autodidatta.

Oggi gestisco la mia azienda, Villa Ciani Bassetti a Lasino (Trento) che si occupa di formazione professionale legata al settore della ristorazione."

Andiamo al tema trattato dalla rivista, i cinque sensi, come fa ad invogliare il cliente attraverso il senso della vista?

"Il tutto sta nell'impattamento.

Grazie all'uso di cialde ed erbe riesco a coniugare al piatto un senso di freschezza e verticalità stimolando così il cliente. È bene sottolineare che per invogliare il cliente si gioca su tutti i cinque sensi."

Che ruolo ha invece il tatto?

"Anche l'aspetto tattile è molto importante in cucina.

Per stimolare il tatto del cliente è molto importante lavorare sul contrasto. Ad esempio quando lavori sui formaggi uso dei conditi al limone, inserendo questo elemento acido esalta la morbidezza del piatto che viene percepita dal cliente creando così un piacere della morbidezza che arriva al cliente quando tocca (anche attraverso la forchetta) il piatto".

Come esalta invece il gusto?

"Anche qui il contrasto gioca un ruolo importante, tuttavia l'elemento più importante per l'esaltazione del gusto è la creazione di un livello di equilibrio ed armonia tra i vari ingredienti che compongono il piatto. Il tutto ovviamente dipende dal tipo di piatto che stiamo preparando; ci sono comunque delle costanti trasversali ovvero il già citato equilibrio tra ingredienti e la grassezza, che consiste nell'utilizzo di cibi grassi nella composizione della pietanza.

Queste due fasi preparatorie non devono mai mancare."

Come esalta invece il profumo del piatto?

"Attraverso l'uso di specifiche tecniche di cucina.

Per esempio se voglio esaltare il profumo di una cotoletta prima cosa da fare la scotto in padella per un minuto, poi la immervo in acqua bollente per due minuti ed infine la metto a contatto con dell'acqua fredda. Con questa tecnica estraggo le clorofille bloccando così i profumi che si sono creati durante il processo di cottura mantenendoli anche se riscaldo il prodotto.

La carne invece mantiene il suo profumo attraverso cotture sottovuoto o a bassa temperatura.

Con quest'ultima tecnica riusciamo inoltre ad avere un calo minimo del prodotto che dal 20% di una cottura classica passa al 5%".

Concludiamo con una domanda a carattere generale. Qual è il futuro della cucina trentina?

"Negli anni la cucina ha sperimentato varie mode.

Durante gli anni ottanta si affermò la cucina moderna con Gualtiero Marchesi, una cucina minimalista dove si riducevano le porzioni di cibo

e si lavorava molto sull'esaltazione dei sapori.

Negli anni successivi si è passati ad una cucina influenzata dai piatti di altri paesi (Spagna, Giappone), la cosiddetta cucina fusion.

Oggi assistiamo in Trentino (ma in realtà un po' dappertutto) ad una ripresa della cucina tradizionale; i piatti tipici vengono modernizzati e arricchiti rilanciando così gli ingredienti poveri del passato.

Per quanto riguarda il contesto trentino comunque sono preoccupato per il ricambio generazionale.

Negli anni scorsi abbiamo assistito ad un boom di giovani interessati a seguire la carriera da chef grazie ai vari programmi televisivi.

Oggi invece assistiamo ad un significativo calo di interesse verso la professione; non dobbiamo dimenticare che è un lavoro molto duro che richiede grande impegno e sacrificio dato che si lavora durante le festività mentre magari gli amici sono in vacanza.

Mi preme comunque di sottolineare che ci sono molti giovani che sono interessati a svolgere questo mestiere e che continuano ad arricchire la nostra cucina attraverso l'utilizzo di nuove tecnologie."

## LA PERCEZIONE DEI CINQUE SENSI NEI SOGGETTI AUTISTICI

Raoul Garcia Bolestone

L'obiettivo di questo articolo è di fornire delle nozioni di base riguardo a cosa sia il disturbo dello spettro autistico e come si relazioni con la percezione dei cinque sensi, con una particolare attenzione per i bambini nello spettro.

Partendo da una definizione generale, l'autismo è una nostra divergenza che racchiude una serie di sindromi che comportano compromissioni delle interazioni sociali (comprendendo tanto la comunicazione verbale così come quella non verbale), una più o meno grave insicurezza di interessi e dei comportamenti ripetitivi. (1). A questi comportamenti bisogna aggiungere la pratica dello stimming. Lo stimming (contrazione delle parole "selfstimulating") è un comportamento autostimolatorio che può consistere in ripetizioni di movimenti fisici, suoni, parole o movimenti di oggetti. L'importanza dello stimming sta nel suo essere una risposta difensiva di fronte all'eccessiva stimolazione proveniente dall'esterno: infatti questo comportamento, che è stato riscontrato in circa il 70% dei soggetti autistici (2), funge da protezione dall'imprevedibilità dei fenomeni esterni e lo sostituisce con la calma che deriva dalla prevedibilità degli stimoli. (3).

Nella sezione che segue verranno presentate difficoltà che i soggetti autistici possono incontrare, e una breve descrizione dei problemi relativi ai cinque sensi.

È fondamentale per capire la portata del discorso evidenziare che il 95% dei soggetti autistici riporta anomalie nelle risposte sensoriali (4). Questo vuol dire che sono presenti difficoltà nell'interazione con il mondo esterno se parla attraverso uno dei cinque sensi. Essendo che ci si muore all'interno di uno spettro, ogni individuo avrà delle esperienze con le quali ha più difficoltà ed interesserà; infatti le anomalie sensoriali sono caratterizzate da un'estrema sensibilità sia nelle tipologie che nell'intensità.

All'interno dei criteri diagnostici del DSM-5 è stato inserito quello della iper responsività o ipo responsività: questi due aspetti riguardano sia soggetto e soggetto e anche all'interno di un individuo può assumere diverse sfumature. L'iper responsività è caratterizzata da reazioni esagerate, a volte aggressive, che tendono al rifiuto e l'evitamento degli stimoli. Dall'altra parte invece l'ipo responsività è caratterizzata da una ridotta o assente risposta agli stimoli sensoriali. Queste sono le due forme che più prendono le reazioni nei soggetti autistici; va sottolineato come siano anomalie dovute al fatto che le persone nello spettro autistico "sfrecciano" gli stimoli sensoriali mentre le prende maggiormente delle persone neurotipiche invece di "filtrare" gli stimoli. Questo è anche uno dei motivi per cui a volte i bambini che vengono diagnosticati da piccoli o che hanno preso forme d'autismo vengono seguiti con percorsi di studio e soprattutto ambienti e modalità di insegnamento, che vengono personalizzati per far fronte alle difficoltà del bambino. One verranno esposte alcune delle caratteristiche dell'autismo per ogni senso:

## VISTA

Pertanto da quello che forse è il meno pericoloso, la vista nei bambini autistici è tendenzialmente il senso più sviluppato: sin dai primi anni di vita le pupille dei bambini nello spettro dimostrano una maggiore reattività alla luce

è purtroppo questo più portare ad essere sovraccarichi sensorialmente, magari in un centro commerciale o in luoghi con particolare intensità delle luci, e ciò può portare ad un breve stato di confusione generale.

## OLFATTO

A differenza delle altre più altri sensi (tra cui l'olfatto) non sono più sullo spettro del normale, nonostante ciò la percezione degli odori rimane altrettanto e nel caso di soggetti ipo reattivi un odore (anche se breve) può risultare intollerabile, mentre per i soggetti ipo reattivi si verifica una ricerca degli odori forti che possono aumentare gli stimoli. In ogni caso numerosi studi hanno dimostrato una relazione fra queste anomalie e le difficoltà a relazionarsi socialmente, particolarmente riguardo alla capacità di imitazione.

## GUSTO

In stretta relazione con l'olfatto si trova il gusto: molto spesso i bambini nello spettro autistico sono estremamente selettivi riguardo agli alimenti. Ciò è dovuto a molteplici fattori come la consistenza, il gusto, l'odore, l'aspetto o la temperatura, e non bisogna dimenticare che tutte queste caratteristiche variano anche all'interno degli stessi alimenti (ad esempio due mele possono essere sensorialmente diverse, e questo può essere difficile da gestire). I bambini in particolare possono rifiutare categoricamente degli alimenti perché non graditi, e non avendo ancora tutte le conoscenze sulla salute potrebbero non considerare importante l'alimentazione, e anche mangiare materiali non commestibili come ferri o carta esclusivamente per la loro consistenza. Alcuni studi inoltre suggeriscono di prestare particolare attenzione nei casi ipo reattivi perché farebbero più probabile ricercare gratificazioni orali come il fumo.

## TATTO

Più di metà delle persone nello spettro autistico (circa 61%) presentano una percezione alterata tattile e una soglia più bassa di sopportazione di vibrazioni e temperature estreme. Lo sviluppo del bambino passa anche attraverso lo sperimentazione attraverso le mani, e i bambini autistici possono riscontrare molte difficoltà ed attraversare questa fase. Inoltre le reazioni si differenziano in base alla reazione di attacco o fuga (fight-or-flight response) dove la reazione di attacco corrisponde ai soggetti ipo reattivi, perché cercano stimoli, mentre i soggetti iper reattivi fuggono lo stimolo.

## UDITO

L'udito è il senso che, in un certo senso, è coinvolto con tutti gli altri: è infatti sempre presente nelle situazioni sociali in qualche forma, ed è relazionato tanto con l'apprendimento sociale quanto con lo sviluppo del linguaggio. I bambini con ipo reattività possono tendere a non considerare molto le informazioni e risultare disobbedienti o pigri, mentre i bambini iper reattivi potrebbero faticare a gestire situazioni con forti rumori come concerti o feste a fuochi d'artificio.

Per concludere, queste anomalie dei cinque sensi portano ad una situazione di sorveglianza funzionale che si manifesta o con un "meltdown", un tracollo e una perdita di controllo, oppure tramite uno "shutdown", una sorta di spegnimento e preso di distanze. In ogni caso è importante sottolineare che anche se i comportamenti di una persona autistica non sono sempre prevedibili, in nessun caso vengono dal nulla ed è importante creare le situazioni perché non siano di disperazione o anche dolorose.

Note:

- (1) Wikipedia contributors, Autismo, DOI: <https://it.wikipedia.org/wiki/Autismo>, Ultimo accesso: 29/8/24.
- (2) R. Charlton, "It feels like holding back something you need to say": Autistic and Non-Autistic Adults accounts of sensory experiences and Stimming, in Research in Autism Spectrum Disorders, 83, 2011.
- (3) Wikipedia contributors, Stimming, DOI: <https://it.wikipedia.org/wiki/Stimming>, Ultimo accesso: 29/8/24.

## BIBLIOGRAFIA

- R. Charlton, "It feels like holding back something you need to say": Autistic and Non-Autistic Adults accounts for sensory experiences and Stimming, in Research in Autism spectrum Disorders, 83, 2011.
- Scopriamo L'Autismo, I 5 sensi e l'autismo, DOI: [scopriamol'autismo.it/i-5-sensi-e-l'autismo/](https://scopriamol'autismo.it/i-5-sensi-e-l'autismo/), Ultimo accesso: 29/8/24.
- Wikipedia contributors, Autismo, DOI: <https://it.wikipedia.org/wiki/Autismo>, Ultimo accesso: 29/8/24.
- Wikipedia contributors, Stimming, DOI: <https://it.wikipedia.org/wiki/Stimming>, Ultimo accesso: 29/8/24.

## SENSIBILITÀ E ALIENAZIONE

### di Valentino Gasperi

« *Almost anybody can learn to think or believe or know, but not a single human being can be taught to feel. Why? Because whenever you think or you believe or you know, you're a lot of other people: but the moment you feel, you're nobody-but-yourself.* » (1)

Nell'era contemporanea l'essere umano sembra alla costante ricerca dell'esaltazione delle sue caratteristiche specifiche, intimorito dalle più così remote possibilità che un giorno l'I.A. possa confondersi con ciò che abbiamo sempre considerato unico ed irripetibile.

Un proposito, voglio brevemente richiamare quello che ritengo uno dei più brillanti ed audaci tentativi di esaltare quest'irripetibilità, ovvero quello del filosofo Ludwig Feuerbach (1804-1872) che, attraverso il concetto di alienazione religiosa, ha dato vita ad un

vero e proprio ateismo filantropico. Nell'ottica feuerbachiana, non è Dio ad aver creato l'uomo, ma è l'uomo ad aver creato Dio, proiettando la coscienza di sé fuori di sé. L'alienazione religiosa altro non è che il trasferimento delle migliori qualità e dei desideri umani in una figura immaginaria; successivamente, l'uomo avrebbe permesso a quest'ultima, dimenticandone la paternità, di diventare depositaria delle sue virtù e si sarebbe sottomesso ad essa, precipitando nell'inganno e nella mediocrità. Feuerbach era mosso dal desiderio di superare e portare ad un compimento più alto ciò che egli riteneva il « culmine della filosofia materialista » (2), ma la sua riflessione potrebbe oggi risultare paradigmatica nel tentativo di analisi e comprensione del fenomeno dell'I.A. e delle sue implicazioni. In un certo modo, infatti, si potrebbe intendere questa nuova frontiera dello sviluppo tecnologico alla stregua di un tentativo contemporaneo di alienazione: questo volta non più ad una realtà immaginaria, ma ad una realtà artificiale a cui stiamo trasferendo le nostre capacità - intellettive,

cognitive e sensoriali - e il desiderio di superarle. Si preammuniscebbe così l'ipotetico rischio di una alienazione artificiale potenzialmente fatale per quella peculiare modelità dell'essere che è l'uomo. Un simile scenario, renderebbe impellente definire e delimitare ciò che è umano, sebbene ciò rappresenti un'impresa ardua, ancor più difficile se si pensa alle tragiche conseguenze dell'antropocentrismo. Feuerbach ha ammonito tra le caratteristiche principali dell'uomo il corpo e la sensibilità ed è forse proprio a partire da quest'ultima che si può scongiurare il rischio di una siffatta alienazione. La sensibilità è la nostra primaria interfaccia con il mondo: attraverso i cinque sensi - che ad oggi sappiamo rappresentare la semplificazione di una realtà molto più complessa - non solo siamo in grado di percepire - pur non senza inganno - la realtà, ma permettiamo anche a tutte le sue calidoscopiche affacciate a rispecchiarsi e riguadare dentro di noi. Percepire significa esperire, apprendere, costruire, esistere. L'uomo è corpo in relazione con l'esterno, egli rappresenta quell'apertura che Heidegger ha definito

essere-nel-mondo: un'apertura che sarebbe nome senza la mediazione sensoriale. Lebbene tutte le specie possiedono i sensi, spesso più acuti e sviluppati, nel caso dell'Uomo sapiens è peculiarmente evidente e caratterizzante quello che si configura come un vero e proprio rapporto a doppia corrispondenza: i sensi sono contemporaneamente « delle finestre sul mondo » e « delle vie d'accesso al mondo dentro di moi » (3). Un rapporto, quest'ultimo, di cui siamo i sentienti partecipanti.

Di cinque sensi sono i rappresentanti di un'immagine immediata mediazione che sembra impensabile poter alienare: semplicemente possiamo comprenderne ed identificare i meccanismi e tradurli in un linguaggio retorico. Così è l.A. potrà riconoscere gli odori (4) ma non potrà mai sentire gli odori: è per questo che essa non sarà in grado di imitare l'umano « proprio come il volo di un aliante non imita il battito delle ali di un uccello » (5).

Ciò che non dobbiamo dimenticare è che stiamo costruendo un'intelligenza artificiale e non una sensibilità artificiale.

## NOTE

- (1) E. E. CUMMINGS, *to poet's advice to students* from the Ottawa Hills Spectator, October 26, 1955 in E. E. CUMMINGS, *to miscellany (Revised)* Liverlight, New York 2018.
- (2) Feuerbach si riferisce all'idealismo Hegeliano. CFR. L. FEUERBACH, *Principi della filosofia dell'avvenire*, Orthote, Napoli - Salerno 2016, S.19.
- (3) R. BODEI, I sensi umani, intervista dell'Encyclopedie Multimediale delle Scienze Filosofiche di R. PARASCANDOLO, 1991.
- (4) CFR. SANCHEZ-LENGELING et al., Machine learning for scent: learning generalizable perceptual representations of small molecules, Proceedings of the 36th International Conference on Machine Learning 2019.
- (5) H. GALLETTI, S. TIPOLI CAIANI, *Filosofia dell'intelligenza artificiale. Sfide etiche e teoriche*, Il Mulino, Bologna 2024, p. 14.

## BIBLIOGRAFIA

L. FEUERBACH, *L'essenza della religione*, trad. it.  
di S. Marietti Solmi, Einaudi, Torino 1972.

L. FEUERBACH, *Principi della filosofia dell'avvenire*,  
trad. it. di L. Basile, Orthotes, Napoli-Salerno 2006.

M. SAUDINO et al., *Prima filosofare. Storia, attualità,  
domande della filosofia. Da Schopenhauer alle  
filosofie femministe*, Laterza, Bari 2014.

I CINQUE SENSI NEI TESTI DEL DIRITTO: ANALISI SU DUE BANCHE DATI  
 di Francesco Romano

Nel contributo si esamineranno le parole relative ai cinque sensi ed i significati assunti in quei documenti tipici quali sono i testi giuridici. L'indagine è stata fatta sui documenti presenti nelle banche dati Lgi - lessico giuridico italiano e Lli - Lingue legislative italiane del Cnr che documentano la storia della lingua giuridica dal x al xx secolo. L'indagine ha mostrato che la parola 'affatto' non è presente negli archivi, mentre le parole 'guasto' e 'tutto' sono presenti rispettivamente in uno e in tre record. La parola 'guasto' è presente nell'articolo 63 della Carta del Carnaro del 1920 dove si parla della costituzione di un « collegio di Eohili, eletto con disegnamento fra gli uomini di guasto puro »; la parola 'tutto' è presente sia in testi di ambito penale, in cui si evidenzia come

per provare i le reato di *offeso* sia necessario «il Tutto delle parti pudende» de parte di *ostetrici* o altri coperti (2), ma in documenti notarili, nei quali si spiega che i Testimoni devono rispondere alle domande prestando giuramento e col «Tutto delle scritture» (3). Il lemma *'volto' attestato* dal 1377 al 1592 in 121 record ricorre spesso come forme del verbo *volzare* (4). Il participio passato «volto il parere delle rispettive Camere E.» (5) è usato in formule che descrivono procedure, al pari di altre ('visto', 'considerato', 'premesso') usate ancora oggi in vari provvedimenti (6). Quando invece si parla del senso dell'*'volto'*, il termine è presente in molti Testi in materia di prove Testimoniale. Ecco dunque espressioni come «*depose* di saper di volto proprio» (7), o «*prova* per via di *'volto'*» (8). Molto frequente anche l'espressione «*testimone* di volto» (9), attestata pure da Battaglia per riferirsi ai «*testimoni* di verità (di volto, di resolute)», cioè a coloro che riferiscono fatti di cui affermano «avere conoscenze diretta, per averli visti o avuti sentiti» (10). Questo senso umano è anche necessario per compiere *alcuni* atti giuridici, come nel caso dell'articolo 736 del Codice civile di Parma Piacenza e Guardalla che prevede che possa fare *testamento*

pubblico colui che  $\ll$  ne privo interamente dell'volto,  
me sappia leggeress $\gg$ . Una trattazione particolare  
merita il lemma 'viola' in ragione del numero di  
documenti che ~~presentano~~ questa parola (ben 344  
recorsi che vanno dal 1376 al 1932). La parola è  
usata spesso per riferirsi al senso delle viste, oli  
cui il diritto si occupa per vari motivi e in una  
pluralità di testi. Così il regolamento delle città  
di Lucca, nel Libro 4, capitolo 148, *Notuisce che*  
*una legge ad un occhio che non abbia composto*  
*per la vista che  $\ll$  fosse privato delle viste,*  
*abbia luogo le penne degli pernicianti e molto* $\gg$  (10).  
Naturalmente, come per l'volto, le viste è necessarie  
per attendere a determinati atti giuridici, come  
il Testamento, che solo chi è sano di mente,  
intelligenza, sentimenti e viste può compilare (11).  
È stato già osservato quanto le viste, oltre l'volto,  
sia rilevante nelle prove testimoniali (12), ma  
naturalmente il diritto, regolando le cose e le  
attività quotidiane delle viste, ci ricorda quanto  
Tale senso sia vitale, ad esempio, per regolare  
la circolazione stradale. Così il nuovo codice

delle strade (articolo 147, comma 2) prevede che, prima di attraversare un passeggiio e livello su cui e barriera, sia opportuno accertarsi «che nessun treno sia in moto» (13). Ovviamente Tale senso è coinvolto anche in tutte le operazioni di controllo che precedono una qualche autorizzazione o manutenzione una certa procedura legale. Così l'autorità preposta a Tali controlli dovrà mettere il «Vista all'orecchio» di tolune «provvisioni, o lettere Tanto de Voto, che ol' Ordine Nostro» (14). Tale controllo potrà effettuarsi dunque mediante d'apposizione di un 'Vista' ma anche per mezzo dell'ispezione minore di un giudice o di un suo delegato «a vista» dei quali «la disposizione ol'ultime volontà» dovrà essere chiara (15). Tuttore Tale sindacato ispettivo sembra delegato a tutte le comunità, come pure rigge il libro 6, capi Tolo 10 degli Atti di Lucca, in cui si prevedeva che i provveditorì alle selve, giudicando coloro che occupavano illegittimamente Tali beni, lo facessero «sommariamente, Tanto per Testimoni, quanto per instrumenti, et per la vista d'occhio del dho luogo» (16).

Anche una persona potrebbe obnre essere «guardata a vista», come previsto dall'articolo 1 delle disposizioni 23 settembre 1822, n. 2785 contenute nelle raccolte degli atti del governo di Sua Maestà il Re di Sardegna. Anche 'vista' è formula che ricorre in preamboli di leggi e atti dell'amministrazione, come nel caso che segue, sempre tratto dal Nuovo codice delle strade: «Vista le leggi 13 giugno 1881, n. 190 E.»). Le parole assumono spesso significati vari. Così nel De Luce l'espressione «beneficio di vista» indica il diritto alle redute, al sovraime concesso al proprietario di un fondo (16).

Nelle formule: «a vista delle pubblicità» (17), «in vista delle rivelanze» (18), il significato è quello di «in considerazione di», «in ragione di», mentre l'espressione «entare nelle viste del legislatore» vuole indicare le intenzioni, i piani dello stesso (19). Questa parola viene, infine, usata anche in molte formule proprie del jergo comunale, all'interno di consigliari e di altri titoli di credito. Così nel Codice postale è usata la formula «a vista» per pagamenti da debbano essere fatti senza alcuna

stilezione (20), mentre nel ben più riduttore documento  
del 1377 (embiale di Francesco di Bonuccio) le formule  
«~~pregherai~~ per questo prima lettera a di x vint  
a e i» indicano il termine entro il quale deve essere  
pegata la somma indicata nelle lettere di cambio (21).

NOTE:

- (1) liberamente consultabili in Rete su [www.igag.cnr.it](http://www.igag.cnr.it)
- (2) M. A. SAVELLI, Pratica universale, Cochini, Firenze, 1665, p. 110
- (3) A. PACINI, Il notajo principiante istituito Reggi, Roma, VII, 1736, p. 92
- (4) E. LAZZERESCHI (a cura di), Libro dei meccanti lucchesi in Brugia, Malmasi, Milano, 1947, p. 14.
- (5) Articolo 101 della Costituzione delle Repubbliche  
lettinsulare, D. Sarando prolo, s. d., pp. 17-71.
- (6) P. RINIERI (a cura di), Beatrice Cenci secondo i costituti  
del suo processo. Storia di una leggenda, Tipografie pontificie  
G. Bernadolino, Vienna, 1909, p. 416
- (7) D. MORO, Pratica civile, Napolenzo Pauria, Napoli, IV, 1763, p. 258
- (8) G. De Luca, Il dottor volgare, Giuseppe Corvo, Roma, XVI, 1673, p. 179
- (9) S. BATTAGLIA, Grande Dizionario delle lingue italiane, UTET,  
Torino, XXI, 2002, p. 1001.
- (10) Gli statuti delle città di Lucca, Faello, Lucca, 1539.

- (11) G. BENVENUTI, *Summa Rolandina dell'arte del motorista*, volgarizzata, et in molti luoghi ordinata, et ampliata, Bellone, Torino, 1580, p. 110.
- (12) *Statuti dell'arte di San Giante Maria, Marescolli*, Firenze, 1580, p. 45.
- (13) *Nuovo codice delle strade* (approvato con d. lgs. 30 aprile 1882, n. 285), in G.V., *Istituto poligrafico dello Stato*, Roma, 1882, pp. 3-106.
- (14) *Libro 2, Titolo 2, Capitolo 4, articolo 12, comma 1* delle *Leggi e Costituzioni di G.M. de osservarsi nelle matene civili, e criminali ne' Stati delle M. G.* Tanto di qua, che di là da' monti e colli, Vallette, Torino, 1723.
- (15) *Qui, Libro 5, Titolo 1, articolo 10, comma 1.*
- (16) G. DE LUCA, *Il dottor volgare*, IV, p. 95.
- (17) C. MONTESQUIEU, *Spinto delle leggi del Signore di Montesquieu con le note dell'abate Antonio Genovesi*, Zerres, Napoli, III, 1777, p. 178.
- (18) *Articolo 2, comma 1, del Codice delle leggi, e costituzioni per gli Stati di Sua Altezza Serenissima, Società tipografica*, Modena, 1771.
- (19) C. LESSONA, *Trattato delle prove in matene civile*, Comelli, Firenze, 1815, p. 21.
- (20) *Libro 3, Titolo 1, Capitolo 3, articolo 133, comma 2* del *Codice portale*, in G.V., *Istituto poligrafico dello Stato*, Roma, 1873, pp. 2-39.
- (21) E. BENSA, *Notizie e documenti sulle mercature italiane del secolo*

XIV, Zerves, Milano, XXIII, 1928, p. 320.

## IL SOTTOVALUTATO SENSO DELL'OLFACTO

di Maria Luisa De Mola

Lo studio del senso dell'olfatto è un ambito di rinnovato interesse all'interno della comunità scientifica. Il seguente articolo si propone di approfondire il funzionamento, in particolare test per misurare la capacità olfattiva, il quale si è rivelato utile anche al fine di migliorare l'accuratezza della diagnosi di malattie neurodegenerative. Gli scienziati hanno trovato sempre più prove che il senso dell'olfatto diminuisce drasticamente nelle fasi iniziali dell'Alzheimer e ora un nuovo studio della Perelman School of Medicine presso l'Università della Pennsylvania pubblicato sul *Journal of Alzheimer's Disease* conferma che la somministrazione di un semplice test dell'olfatto può aumentare l'accuratezza della diagnosi di questa temuta malattia.

Il test Sniffin' Sticks è un test psicofisico sviluppato da Hummel nel 1997 e validato in diversi Paesi europei. Esso valuta tre diversi

aspetti della funzione olfattiva mediante tre subtest: Soglia, Discriminazione e Identificazione. Il test della Soglia consiste nell'identificare uno specifico odore tra tre opzioni proposte colorando sedici tripletti di Sniffin' Sticks. Il test Discriminazione consiste nella presentazione di sedici tripletti di Sniffin' Sticks, di cui due hanno lo stesso odore e la terza ne ha uno diverso. Il compito del soggetto è quello di individuare lo Stick con l'odore diverso. Il test di Identificazione consiste nell'odore sedici Sniffin' Sticks per trenta secondi e abbinare a ogni Sniffin' Stick un odore tra quattro proposte scritte. La somma dei punteggi di questi tre subtest produce un punteggio globale dell'olfatto: il punteggio Soglia-Discriminazione-Identificazione. Sebbene sia difficile eseguire il test in modo completo e sistematico nella pratica clinica di routine, il test Sniffin' Sticks è uno degli strumenti essenziali per valutare le prestazioni olfattive di un individuo e monitorare l'evoluzione di tali prestazioni in funzione di eventi fisiologici o patologici. Il test Sniffin' Sticks sembra essere efficace per diagnosticare condizioni di pre-demenza, che spesso evolvono in demenza di tipo neurodegenerativo come l'Alzheimer nel corso di pochi anni. Può, infatti, migliorare l'accuratezza della diagnosi.

del morbo di Alzheimer e del deterioramento cognitivo lieve, come evidenziato da uno studio pubblicato sul *Journal of Alzheimer's Disease*. Nello studio condotto da Quenby e colleghi è stato somministrato il subtest Identificazione del test Sniffin' Sticks insieme al Montreal Cognitive Assessment a 728 anziani, precedentemente valutati con verificabili neurologici e classificati in una delle tre categorie: anziano sano, anziano con deficit cognitivo lieve o anziano con Alzheimer. Questo ha permesso di ridurre i tempi di somministrazione del test Sniffin' Sticks, rendendolo accessibile anche agli anziani con deficit cognitivo lieve o Alzheimer. I ricercatori hanno esaminato i risultati del test cognitivo da solo e in combinazione con il test Sniffin' Sticks per verificare l'accuratezza della categorizzazione dei soggetti. L'integrazione del subtest Identificazione del test Sniffin' Sticks ha migliorato significativamente l'accuratezza diagnostica: il test cognitivo da solo ha identificato correttamente il 75% delle persone con deficit cognitivo lieve, ma queste percentuali è aumentata all'87% con l'aggiunta dei risultati del test Sniffin' Sticks. La combinazione dei due test ha anche permesso una migliore identificazione degli anziani

zoni e di quelli con morbo di Alzheimer, migliorando la distinzione fra deficit cognitivo lieve e moderato. Questi risultati suggeriscono che un semplice test di identificazione degli odori può essere uno strumento supplementare utile per categorizzare clinicamente deficit cognitivo lieve e Alzheimer e persino per identificare le persone che sono a più alto rischio di peggioramento. Sollecitati da studi precedenti che hanno collegato un indolito mal del senso dell'olfatto all'Alzheimer, si è già cominciato a utilizzare i test dell'olfatto nelle valutazioni dei pazienti anziani. I ricercatori che hanno condotto queste indagini sostengono anche di voler indagare se i marcatori proteici dell'Alzheimer, che sono presenti nelle regioni olfattive del cervello prima che si verifichi la demenza, possono essere rilevati nel fluido nasale per fornire un avvertimento ancora più precoce del processo della malattia. Gli studi suggeriscono che un'altra percentuale di anziani con deficit cognitivo non viene identificata come tale, in parte a causa della mancanza di screening ologesti. Lo studio dell'olfatto in ambito psicofisiologico continua e interessa i ricercatori espandendo le frontiere per comprendere sempre più nel profondo malattie come l'Alzheimer.

## BIBLIOGRAFIA

- Hummel, T., Setkinger, B., Wolf, S., Peukl, C., & Kobal, G. (1997). Sniffin' Sticks: Olfactory performance assessed by the combine testing of odour identification, odor discrimination and olfactory threshold. *«Chemical Senses»*, 22 (1), pp 39-52. <https://doi.org/10.1093/chemse/22.1.39>
- Querrey, M., Moberg, P. J., Mechanic-Hamilton, D., Kebede, S., Arnold, S. E., Wolk, D. A., & Roelfs, D. R. (2016). Odor identification screening improves diagnostic classification in incipient Alzheimer's disease. *«Journal of Alzheimer's Disease»*, 55 (u), pp 1497-1507. <https://doi.org/10.3233/JAD-160862>
- Rumeau, C., Nguyen, D., & Sankowski, R. (2016). How to assess olfactory performance with the Sniffin' Sticks test. *«European Annals of Otorhinolaryngology Head and Neck Diseases»*, 133 (3), pp. 203-206. <https://doi.org/10.1016/j.eaorl.2015.08.006>.

## I SENSI E LA CONOSCENZA IN CARTESIO

Lavinia Biagiuglia

Le Meditazioni metafisiche (1) sono un'opera di Cartesio, redatte initialmente in latino tra le 1633 e le 1640 e composte da sei Meditazioni, che seguono il percorso intellettuale subito durante le sei giornate meditative dell'autore stesso. Le tappe del pensiero, infatti, ci vengono presentate da Cartesio come delle tappe di riflessione personale, di cui viene presentato tutto il percorso a cui noi lettori dobbiamo partecipare insieme al filosofo. Cartesio, infatti, rifiuta l'idea di far iniziare la propria filosofia attraverso una fonte esterna, come possono essere i dati sensibili; ma, piuttosto, secondo le filosofie, il percorso intellettuale deve essere un percorso comune che parte proprio dall'ipotesi della conoscenza sensibile come base per raggiungere la verità. Il filosofo si è reso conto di quanto fossero eudiche alcune delle certezze e delle verità che ha accettato nel tempo, e per questo c'è una necessità, almeno una volta nella vita, porre oltre le conoscenze acquisite in dubbio, in modo da affidare alle più fondamentali su cui si

80

istinzione *ce verite*, Cortesio, quindi, vuole che i e essere lo segua in questo percorso che procede con l'axesa a quelli di dubbi o sempre più zodiaci: ie dubbi o dubbii d'intero a priori di *valsite*. Je puoi livello di dubbi su cui Cortesio si concentra e' quello di dati sensoriali. Tutte le conoscenze che abbiamo ricevuto nel tempo sono derivanti o dai sensi stessi o attraverso di essi; ci hanno, però, fatto credere in essere e, dunque, e' necessario dubitare di questi: «Tutto quello che finora ho ammesso come assolutamente vero, l'ho ricevuto o dai sensi, o mediante i sensi; li ho però talmente credi in essere, ed e' regola di prudenza non dare mai integralmente fiducia a ciò che ci hanno ingannato anche una sola volta» (2). Cortesio sottolinea la propria difficoltà nell'analizzare e nello studiare i corpi attraverso i sensi: sia pura ciechezza o cui giunge («io sono, io esisto») (3), infatti, riguardo l'animazione degli individui e non i corpi. E' per questo che ie filosofa decide di premettere un esempio di un corpo, lo *celo*, che gli permette di scoprire da dove la nostra conoscenza deriva e se quella sensibile possa essere presa effettivamente come una diretta veritiera di conoscenze. La *celo* sembra avere tutte quelle caratteristiche che si richiedono ad un corpo per esistere: e' possibile

tuoreo, vedere, odorare, asciugare il sapore di uva, ha una forma, una grandezza. Se, però, essa viene avvicinata ad una fonte di calore, possiamo vedere che tutte queste caratteristiche scompaiono nel mutare e svanire: i resti del sapore se ne vanno, le profumi svaniscono, il colore cambia, la forma viene meno, le grandezze aumentano, diventa liquido, caldo, a questo si può toccare, e ormai, se lo toccasi, non esisterà più alcun senso (4). Nessuna delle caratteristiche che abbiamo conosciuto attraverso i sensi, quindi, contribuisce alla forma di una conoscenza chiara e diretta circa questo corpo: infatti, tutte queste caratteristiche sono mutate, e, tra queste, l'unico che rimane è l'essere covo. E così che Cartesio dimostra come la conoscenza dei corpi non possa derivare dai sensi, in quanto fonte dell'essere umano, ma, piuttosto, essa può venire provvenire dalla mente che coglie i corpi oggetto di conoscenza. Quindi, mentre la tradizione filosofica a lui precedente aveva fatto partire la conoscenza dalla sensibilità; Cartesio, dopo aver tolto ogni valore alla conoscenza sensibile, scopre che ciò che è alla base di ogni conoscenza, anche quella sensibile, è la puro comprendere intellettuale. Questo comprendere intellettuale può essere di due tipi: «imperfetta e confuse»

e "chiere e distinte". La piùuta deriva da una mescolanza tra gli aspetti sensibili e quelli intellegibili; lo scondo, al contrario, deriva dalla separazione di questi due tipi di aspetti. In questo modo, Coleridge spiega come mai, se tutte le conoscenze e' intellettuale, in certi casi sono presunti gli elementi sensibili e in altri no, e come mai in certi casi la conoscenza e' veritiera e in altri fallace. Non e' un caso, infatti, che Coleridge nella quanto meditazione, in cui viene analizzata la sua dell' amore, parla molto per uscire da questo individua una regola metodica che e' necessario seguire per non cadere piu in amore e che consiste nell'accettare solamente le idee chiare e distinte, che hanno le proprie fondamenta in Dio, rifiutando quelle imperfette e confuse, in cui possiamo trovare gli aspetti sensibili: «Infatti ogni qualcosa che, dovendo esprimere un giudizio, contiene la volonte in modo tale che si estenda solamente fino a quelle cose che le vengono presunte dall'intelletto chiarmente e distintamente, certamente non puo' averne che la coda in amore, poiche' tutte dubbi o ogni percezione chiara e distinta e' qualcosa, e dunque non puo' provenire da nulla, ma necessariamente ha Dio come suo autore, quel Dio, dico, comunemente percepito, che e' impossibile sia ingannare; pertanto e' falso di dubbi o che sia vero» (5).

## NOTE

- 1) Cortesio, *Meditazioni metafisiche*, Bompiani testi a fuente, Milano 2020.
- 2) *Ivi*, p. 149.
- 3) *Ivi*, p. 171.
- 4) *Ivi*, p. 173.
- 5) *Ivi*, p. 237.

## BIBLIOGRAFIA

Cortesio, *Meditazioni metafisiche*, Bompiani testi a fuente, Milano 2020.

## MALLARMÉ E DEBUSSY: UN PERCORSO TRA I SENSI ATTRAVERSO IL SIMBOLISMO FRANCES

di Florence De Mola

Con lo scopo di creare un brano musicale da far ascoltare prima delle lettura dell'elogio Apriès-midi d'un paume del poeta Stéphane Mallarmé, Claude Debussy compose il Prélude à l'après-midi d'un paume tra il 1892 e il 1894, al fine di anticipare l'atmosfera del testo di Mallarmé. Un caldo e soleggiato pomeriggio fa da sfondo alle vicende di un paume che prende con la visione sfocata ed evanescente di alcune naipe. Se si tratti di un'esperienza realmente avvenuta o solo sognata, non sarebbe mai esplicito del poeta, la cui intenzione è restituire una dimensione sconcreta del reale a cui non si può accedere tramite i cinque sensi poiché non c'è tra sogno e realtà. Parole poetiche e versi musicali si intrecciano in entrambe le composizioni attraverso continui richiami reciproci: non solo il testo di Mallarmé è colmo di allusioni esplicate dalla musica (1), ma anche il brano di Debussy pone quasi scolpito tramite il suono l'aspirante ala del pomeriggio estivo, i colori tenui e sfumati del bosco, le sagome sfocate delle naipe e la figura mitica del paume. Un legame stretto e indissolubile, dunque, unisce il testo di Mallarmé al brano di Debussy, al punto tale da rendere difficile cogliere e pieno l'esperienza vissuta dal paume senza

aver precedentemente accolto il preludio di Debussy: immagini e suoni si mescolano e si rimescolano completaudori a vicenda. Si tratta, dunque, di una poesia che subito si fa musica e di un brano musicale che si risolve in poesia. Non a caso, entrambe le opere riflettono il clima culturale dell'epoca: il Simbolismo rompe nel pauroso fruscere degli ultimi due decenni del XIX secolo in opposizione alla visione della realtà veicolata dal Positivismo e dalla Rivoluzione tecnologico-industriale. Manifestando una radicale sfiducia nei confronti della conoscenza di natura scientifica, tale generazione di poeti riconosce l'incapacità delle scienze di apprendere la verità ultima del reale. Se è vero che la realtà è una foresta di simboli (2), allora dietro il primo strato superficiale percepibile attraverso i cinque sensi, si cela un'altra dimensione più profonda, la quale, tuttavia, non è solita concedersi allo sguardo dell'uomo. Dell'abisso del reale non ci è permesso che intravederne solo un frammento tranne l'ente, l'immaginazione, l'intuizione poetica. È proprio per sua natura, dunque, che la poesia supera qualsiasi tentativo di spiegazione meramente scientifica del reale: tendere al reale più profondo delle cose significa tentare di condurre lo sguardo verso una dimensione altra, quella della Trascendenza, dell'Anonimo, dell'Inesprimibile. Di conseguenza, la poesia, unica chiave di comprensione del mistero delle realtà, non può che realizzarsi in una dimensione nonposta a metà tra il reale e l'inreale, tra il tempo e l'eterno. Non a caso, un senso di incompiutezza e tensione innata accompagna ogni verso dell'epopea di Mallarmé. Così come il desiderio del poeta è destinato a rimanere perennemente inoddisfatto, anche il poeta riuscirà a trarre solo frustrazione dalla sua esperienza, derivante dall'in capacità di cogliere a pieno

quell'abîme inesprimibile a cui tende. Restituendo una dimensione sospesa a metà tra la visione e il sogno, il tento di Mallarmé mira, dunque, di un'esperienza proustiana in quanto onilla, inenantemente tra realtà e l'esperienza onirica. Fia da uno dei primi versi del componimento, Forse avrai un sogno? (v. 5), viene a condensarsi: quella tensione e curiosolazione che caratterizzerà l'intera esperienza del poema: se le ninfe che vede esistano o meno, ma gli è dato neppure. L'unica conapevolezza concreta è l'ardore del suo desiderio di raffigurare. È tale neuro di incompiutezza e di perenne sospensione sotterranea più profonda in un'ombra inconsistente alle fine del componimento: Coppia, addio; tra poco l'ombra io scoperò che diventerà (vv. 147, 148). Il fine dell'intera composizione sembra quello di ribadire che i sensi, dunque, non sono in grado di restituire un'immagine fedele della realtà, la quale, in verità, tende a sfumare in quelle dimensioni di mezzo tanto invenza quanto irreale che si sponga sull'Amolato. Nell'estetica simbolista i sensi tendono a convergere e a sovrapporsi proprio per tentare di riunire a parole ciò che non si lascia scattare dalla poesia se non per un istante. L'espressione poetica viene in tal modo innanzitutto a veicolo di simboli e di immagini per eccellenza. Non a caso, il valore delle parole risiede non nella loro funzione referenziale, ma nella loro forza evocativa. Da qui, l'importanza fondamentale assegnata al simbolo, l'unico mezzo in grado di collegare le realtà fisica alle realtà Altre. In tal modo, le parole si rivelano in preda di tenere una tenuta di misteriose suggestioni capaci di evocare anche solo per un istante tali dimensioni avolte da un alone di mistero, mai del tutto definibile e conoscibile.

Tale nuovo utilizzo del linguaggio poetico, che si pone come naturale sviluppo del processo di ridefinizione dei caratteri fondamentali della poesia inaugurato da Baudelaire, Verlaine e Rimbaud, rispecchia il più radicale tentativo di Mallarmé di spogliare la parola da ogni connotazione puramente descrittiva. La poesia è, dunque, già essa stessa musica, poiché della parola conta più il nuovo del significato ordinario.

In tal modo, diviene chiaro ed evidente, dunque, il naturale legame del testo di Mallarmé al preludio di Debussy, il cui linguaggio musicale anticipa la poesia avviando il lettore verso quella vaghezza, inconsistenza e inafferrabilità che contraddistinguerà l'intera esperienza del Pauro. Non a caso, il preludio si chiude in modo progressivamente più silenzioso; nel testo, invece, la tensione è destinata a rimanere innolte e inappagata. L'orchestrazione imprecisa ed evanescente, l'alteranza tra le apparenze solistiche del Pauro e gli interventi dell'arpa e del coro neodoloro e l'esperienza di ascoltare un braccio che fa Patrice a prendere forza, allo stesso modo delle visioni del Pauro.

E tuttavia le opere, dunque, colpono e ne laborano l'elemento cardine del Simbolismo: le convinte vie delle connotazioni si rivelano insufficienti a cogliere l'abîme che si chiude al di là dell'orizzonte delimitato dai nostri sensi, i quali non sono in grado di attuare l'oltre. Appacciandosi sulla fine ultima e sull'orizzonte del mondo neuribile, solo l'ante si dimostra capace di spiegare anche solo per un istante quell'abîme e quell'immensità che trascende la realtà stessa.

## NOTE

- (1) lanonata d'accordi; e il nolo vento (v. 24); E che al praeludio leuto dove usciamo (v. 40); Sopra in un campo asolo d'incantere (v. 61).
- (2) cfr. v. 3 di Connispouerze, C. Baudelaire.

## BIBLIOGRAFIA

F. RONCORONI, Testo e Contesto, in Annalisa Mondadori (a cura di), Mondadori, Milano 1984

G. PETRONIO, Antologia della critica letteraria, Laterza, Bari 1986

S. MALLARÉ, Poesie e prore, in Valeria Ravagliotti (a cura di), Garzanti, Milano 2005

# Signoz, oiiés, tol li amant. Le percezioni sensoriali in Floire et Blancheflorz

## Ezika Dell'Aquila

Floire et Blancheflorz, scritto in Francia a metà del XII secolo, ha conosciuto un grande successo, con 26 versioni in almeno 13 lingue, diffondendosi dapprima in area romanza e poi germanica. Questo articolo analizza comparativamente l'uso dei 5 sensi in diverse versioni, confrontando le differenze tra le redazioni e le scelte narrative di autori e traduttori.

Questa prospettiva non deve essere intesa come pura speculazione accademica, bensì, può aiutare nella comprensione della diffusione e ricezione della leggenda nei diversi contesti. Lo studio si concentra sulle versioni francesi (1160 e 1200c), spagnola (XIV sec) e scandinave (1250c e 1312), applicando strumenti narratologici insieme all'analisi delle edizioni critiche. Si ritiene infatti che la narratologia - pur essendo stata sviluppata per la letteratura moderna - possa essere adattata per esaminare i testi medievali.

Il Conte de floize et Blanchefloz, prima tra tutte le versioni, si apre con un prologo riportato, di cui i primi versi sono: «Signor, oiiés, tñ li amant, / cil qui d'amozs se vant penant, / li chevaliez et les puceles, / li damoisel, les damez iselez! / Se mon conte volés entendre, / molt i pozzés d'amozs apprendre»

(1) In questi versi, l'autore si rivolge direttamente al suo pubblico, presumibilmente aristocratico e composto da giovani innamorati, invitandoli all'ascolto. Nella terza parte del prologo, egli afferisce di aver appreso la storia di Floize e Blanchefloz ascoltandola raccontata da una dama alla sorella: «Ilbec m'assis por escoutez / II dames que J'oi parlez / Elles estoient II serouz, / ensambles parloient d'amozs. / Les dames erent de parage, / casaine estoit bele et sage. / L'aisnee d'une amoz parloit / a sa sebz, que molt amoit» (2). L'autore narra di essersi seduto per ascoltare le due dame conversare d'amoze e raccontare la vicenda di Floize e Blanchefloz, e ora, a sua volta, la racconta al suo pubblico. La struttura narrativa si complica ulteriormente ai versi 53-54, dove l'autore aggiunge: «mais un bons clez li avoit dit, qui l'avoit leu en escut» (3).

Dunque, la storia che l'autore riporta, udita raccontata da una dama alla sorella, le era stata raccontata da un chierico che l'aveva detta, a sua volta, in un libro. È interessante notare l'alta frequenza con cui, nel Conte, vengono utilizzati verbi legati alla dimensione dell'orale: il verbo "parlez" e i suoi derivati si ripetono frequentemente nel prologo e appaiono 27 volte nel testo; il verbo "escoutez" è presente 6 volte,

"oiez" compare 26 volte, "escarez" 8 volte, "dice" 52 volte e "leez" una sola. L'importanza dell'ascolto e dell'integrazione uditiva emerge chiaramente nel testo, con frequenti riferimenti all'atto di ascoltare e alla trasmissione orale della narrazione. Ciò dichiara esplicitamente il contesto della Cultura Cortese.

Il Roman de Floire et Blancheflor, Seconda Versione francese, si apre anch'essa con un chiaro riferimento alla narrazione orale, e dunque all'ascolto: «Seignoz baron, or entendez. / Faites paix et si escoutez / Bone estoize, par tel senblant / Que Dieus vos soit a toz garant / Et nos d'offende de toz maus / Et nos doint ennuoit bons astaus» (4). Tuttavia, questo è l'unico riferimento metanarrativo all'interno del testo. Si tratta di un appello diretto a un barone, dunque un singolo destinatario, e non si trova nell'opera altro riferimento a un pubblico, né di letozi né di iudizi. Considerato l'alto numero di testimoni del Conte, la vicinanza di tutte le versioni europee ad esso, e il fatto che il Roman sia trasmesso da un solo manoscritto, Parigi, BnF f2.19152, appare evidente che la spiegazione delle differenze tra le versioni vada cercata nel contesto storico della sua produzione. Un'analisi approfondita dei suoi contenuti suggerisce infatti una commissione aristocratica per questo Codice, e in tale prospettiva si può interpretare il prologo come un appello al signore destinatario del manoscritto e dell'opera stessa.

Nella versione spagnola, la Crónica de flores y Blancaflor, si evidenzia un chiaro livello metanarrativo: la storia è inserita in un resoconto delle gesta dei re delle Asturie, l'Estoria de España. Il copista menziona più volte "Sigiberto", a cui viene attribuita l'opera. Pertanto, anche la Crónica è presentata dal suo autore come una narrazione tipologata: Sigiberto non è, però, come nel Conte, un Re, bensì è un testimone oculare dei fatti. L'autore, tuttavia, afferma non di *avoir entendu* la storia, ma di *avercela detta* nel resoconto scritto da Sigiberto. Ogni capitolo si apre con un richiamo esplicito a questo livello metanarrativo, nel quale l'autore ribadisce l'autocità di Sigiberto: il suo nome compare 12 volte nel testo, accompagnato da verbi che evocano la dimensione orale e auditiva: in 8 casi con "uenta" e in 4 con "dize" ("racconta" e "dice").

È evidente che, nel richiamare la fonte della narrazione, l'autore si colloca saldamente all'interno del genere a cui appartiene la versione spagnola: la cronaca. Questo invita a riflettere sulle ragioni della trasmissione dell'opera nel contesto ibérico e sulla sua ricezione. L'inserimento di una storia fittizia all'interno di un'opera storica ha, infatti, una motivazione politica: probabilmente l'obiettivo era legare la genealogia di Alfonso X, aspirante all'Impero imperiale, a quella di Carlo Magno, poiché Flòre e Blancheflor sono - già nel Conte - i leggendari nonni di Carlo Magno, genitori di Bertha (5).

Nella Flores saga ok Blonki, prima tra le traduzioni scandinave, non emergono riferimenti all'atto di narrazione o Capititura, mentre dalla sua traduzione svedese, Flores och Blonkeflor, emergono alcune osservazioni interessanti. In apertura vi è un chiaro riferimento all'atto della *flúð*, e dunque al senso della vista: «Sam iak ij bökiz skrifith sa» (7). L'autore fa esplicito riferimento al libro, oggetto materiale dove la storia è stata scritta e che egli ha letto. Nel finale, l'attenzione si sposta sull'uditio: «Nu hafuin ij hört sagath fra» (8), indicando che la narrazione è destinata a un pubblico di ascoltatori. Questa modalità di fruizione è confermata dalla richiesta dell'autore a Dio, espressa ai vv. 2186-8, di concedere la salvezza alla regina Eufemia, che ha commissionato la traduzione, e a tutti coloro che lo hanno ascoltato («allom them, ther ~~hókena~~ hözde») (9). Il verbo "hözða" (ascoltare) appare 36 volte nel testo, mentre "skrifja" (scrivere) 8 volte, e "sigha" (dire, raccontare) ben 53. Da questa breve analisi emerge che sebbene ci sia anche qui il riferimento a una fonte materiale, la narrazione è destinata a una fruizione orale.

Le diverse fisionomi di Floize et Blancheflor evidenziano come l'uso dei sensi – in particolare dell'uditio e della vista – indichi la diversa fruizione dell'opera, a seconda del contesto. Nelle versioni francesi, l'uditio è centrale: il Conte e il Roman fanno espliciti riferimenti all'ascolto, creando un legame diretto con il pubblico aristocratico,

Nella versione spagnola, invece, viene sottolineato maggiormente un aspetto visivo, con un costante riferimento alla fonte, e i fatti vengono riprodotti come avvenimenti storici. Se la saga non presenta riferimenti all'oraltà o alla lettura, la versione svedese invece vi riconosce, con riferimenti all'atto della lettura, della traduzione ed dell'ascolto. Si può dunque concludere che le differenze nell'uso dei riferimenti ai sensi rientrano nei diversi elementi che rispecchiano i vari contesti culturali e letterari in cui le versioni di Floire et Blancheflor furono prodotte e fatte, e che possono costituire dunque utili prospettive d'indagine.

NOTE :

1. "Signori, ascoltate, tutti voi amanti, odoro che attraversano le pene d'amore, i cavalleri e le fanciulle, i giovani uomini e le giovani donne. Se vorrete ascoltare la mia storia, imparate molto sull'amore" vv. 1-6, J.-L Leclanche, Robert d'Orbigny, Le Conte de Floire et Blancheflor, Paris, Champion, 2003.
2. "Limi sedetii ad ascoltare due signore che sentivo padare. Erano due sorelle, padavano d'amore. Le signore erano di nobili origini, erano belle e sagge. La maggiore parlava di amore a sua sorella, che amava molto" vv. 43-50, Leclanche, op. cit.
3. "Signor barone, ora ascoltate; fate silenzio, e ascoltate. Una buona storia con tale sembianza che Dio sia testimone a

Tutti e one ci difenda da tutti i mali e che ci doni buoni ostelli" vv. 1-10,  
M. Pelan, Floire et Blancheflor. Seconde Version. Édition du ms 19152 du Fonds  
français de la Bibliothèque Nationale de Paris avec introduction, notes et  
glossaire, Paris, Ophrys, 1975.

S. G. M. Spiegel, History, Historicism and the Social Logic of Text in  
the Middle Ages, « Speculum », n. 65, 1990, pp. 59-86.

7. "Come ho visto scritto nel libro" v. 1, E. Olson (ed.), Flores och Blanzefflor.  
kritisk upplaga. Nytryck (med en Tillägg), Uppsala, Svenska Fornskrifts-

Sällskapet, 1956.

8. "Ora avete ascoltato la storia" v. 2177, Olson, op. cit.

9. "A tutti. Colui che ascoltavano il libro" v. 2188, Olson, op. cit.

## BIBLIOGRAFIA

D. Azabesú (ed.), Crónica de flores y Blanchoflor, tempe, Arizona Center  
for Medieval and Renaissance Studies, 2011.

J.-L. Leclanche (ed.), Robert d'Arbigny. Le Conte de flore et Blancheflor,  
Paris, Champion, 2003.

E. Olson (ed.), Flores och Blanzefflor. kritisk upplaga. Nytryck (med en  
Tillägg), Uppsala, Svenska Fornskriftsällskapet, 1956.

M. Pelan (ed.), Floire et Blancheflor. Seconde Version Édition du ms 19152 du  
Fonds français de la BnF avec introduction, notes et glossaire, Paris, Ophrys, 1975.

G. M. Spiegel, History, Historicism and the Social Logic of Text in the  
Middle Ages, « Speculum », n. 65, 1990, pp. 59-86. DOI: 10.2307/2864472.

## L'ETNOGRAFO E IL BASTONE. FARÉ RICERCA ANTROPLOGICA sul corpo (E CON LE SUE PIESTESI)

Marco D'Amelio

Toc. Toc. Tic. Tum. Suoni sordi. Suoni bassi, cupi. Sjentli. Ven e pogni Tomfi. Oppure suoni asciutti, simili allo schiaccere di una frutta. Suoni di pieno e suoni di vuoto. Sono quelli prodotti dalle punte del mio bastone da campo quando Tocca la sabbia del suolo. Ne possiedo più di un esemplare. Bastoni da portone, da cavalcante, da buttero. I migliori sono quelli di corniola, un'essenza vegetale estremamente elastica e resistente. Di casciano di ess. mi è nata la storia, o almeno: le circostanze finente le pelli sono arrivate tra le mie mani. Sono cose di cui conosco le Biografie culturali (1). È l'ess. Quello che cui estremità somiglia incredibilmente al collo di un'oca dove per opire a chiudere cancelli intorno a capelli, raccogliere corde da Tene, oppure obbligare un nome. Le forcine che alcuni hanno in punte sottili per membrare le capre o le bocche (il ben noto lasso dei mandriani nero celebre dei film western). Sono manufatti che rappresentano il paesaggio culturale delle aree in cui vivo e lavoro, quello alto-biziale, monemmano in particolare, e che informano molti di dire, soprattutto, pratiche antropiche e anche collettivistiche.

I miei borsomi sono machines à penser. Oggetti semplici, elementari, isompati alla separazione tra la funzione pratica e quella estetica che invece ha coinvolto - traslato nella cultura materiale moderna (2). Una narrazione redentiva, a volte in forme sublimate, da alcune tendenze del design contemporaneo. Nei miei borsomi, figli di un saper fare tradizionale e di lunga data, le due funzioni non si escludono vicendevolmente, hanno trovato occasione di co-expresione.

Non ottorervo mai la macchia senza il mio borsone. Quelli attualmente in uso sono tre, quattro. I restanti li custodisco nello scantinato di casa mia. Mi piace, col pollice della mano destra, sfiorare le fibre del legno che di monoforano Tolvalta lince, Tolvalta nivole, assecondate dalla rugosità dell'osso, gians che li ha realizzati o ghigliottinate dalla lama del suo scalpello.

Nei punti in cui ho investito maggiormente si sono generate macchie scure e levigate dovute al deposito di reso e polvere.

Queste smanie inconfondibili di esprimere la materia, spese al tatto, di sfiorarla, di incorporarla - in particolare quella calda e viva del legno - di sentire la territorialità, di intengere la reazione, me l'ha parlata Domenico Agostinelli, un grande collezionista di oggetti della vita quotidiana e del lavoro contadino e artigiano (tra le altre cose).

Camminare con un borsone in mano è tutt'altra cosa rispetto al fondo senso. Almeno per me. Non soltanto perché in alcune situazioni il borsone ti può offrire sostegno. Certo, nei paesaggi più duri: è come avere una gamba

in più. Ma ve spieghi come. Ci vuole una "finzione educata" del bastone. Altrimenti rischia di intralciare, di generare impedimento. Come può siasi prodotto della cultura motoriale, il bastone integra-completa il corpo come fosse un suo prolungamento. Come una vera e propria protesi (3). È una tecnica del corps (4) cominciare col bastone in compagnia. Così come lo si soprattutto appoggia. A Cellese, in provincia di Viterbo, dove dirige il Museo del brigantaggio, Alberto Chiavolini, un omico del museo col quale mi capita spesso di parlare di argomenti inerenti a quelli che per comodità chiamerò "il mondo delle Tradizioni", mi raccontava tempo fa di come i pastori che portavano il pascolo le pecore erano soliti, per ignorare un po' le fombe del peso del corpo e delle ~~stomache~~, incartare le teste del bastone nell'uccello dell'oscello, inclinare l'asta e caricare il peso del bue su di essa.

Ne c'è di più di tutto questo. Il bastone è per me l'equivalente di ciò che le puntine è per il giardino. Un vero e proprio Turntable needle. Il bastone copre, amplifica e trasmette alla meno le caratteristiche del suolo, le sue asperità. I cambiamenti di质地 del Terreno. Un po' come le punte che impugno mentre sto scrivendo questi testi. Solitamente trattenerà tra le punte delle mie dita, i suoi movimenti mi restituiscono la sensazione dello scorrere della sfera sulla cinta e mi fanno sentire le piccole asperità, e le resistenze che esse incontrano, l'ostacolo che la cellulosa oppone al suo avanzare, creando al Terzo Stesso una connessione

direttissime foglio-mano. Così il bottone. Sull'orsofatto rimbalza�  
mente emettendo un suono secco, dove la recia laccia spazio a mo-  
bidi Tappeti erbosi piuttosto che muo e un po offondere. Il bottone  
é un'antenna. Un frugatrio. Un inoffensivo e riguardoso "spito", lo spillo  
metallico tenuto simile a una T minuscola, usato dai tombaroli delle  
mie parti per acciuffare le vestigie del passato incistate nel vano del  
settimale. Qualcosa di simile ad una bacchetta da rodomonte. Ma  
Oppiamoci: nulla di iniziale o di razzurrituale nelle rimozioni che  
mi arrivano.

Comunare, e forse (come io preferisco) oppugnandosi a un bottone, é un  
modo di conoscere con il corpo. Altro, conoscere attraverso i sensi. Perapre,  
nella sforza di muovere delle gomme che si fanno sempre più peronti, nel  
fatto che si perde, il progressivo ergarsi e dunque culmine delle  
solite obbligate segue il declino. Cogliere il tono delle ultime, le  
tendenze. Il progressivo mutare del paesaggio sonoro. Cio senza mai dimen-  
ticare che comunicare é, per un antropologo, prima ancora che un modo  
funzionale di spostarsi nello spazio, un atto culturale se non l'atto  
culturale per eccellenza (l'evoluzione, notione Leroi-Gourhan, inizio  
dei predi). Comunare, e forse con l'ausilio di un bottone, é un po'  
il compendio del conoscere tramite il corpo. Quest'ultima é anche  
una modalità di produzione del sapere dell'antropologia, una possi-  
bilità negli ultimi anni ha compiuto una sua centralità crescente.

Pontificata per molto tempo la dimensione corporea del conoscere, e tutto Van Maanen di una idea di oggettività disincarna, il Corpo (e con esso i sensi) da mero oggetto di interesse analitico diventa produzione di significati ma anche occasione di riflessione e fonte di conoscenza (5). È l'etnografia - raccolta nei rouchi il logoanthropus antropologico che ha sostenuto le interpretative Turn geertziana - una forma di apprendimento sensoriale (sensuous scholarship), un modo per fare esperienza diretta, immersiva e pionevra, di modi di vita altri. Vero e proprio apprendere - Stato corporeo.

Se l'autorità etnografica, nella sua formulazione dorica, si basa sull'essere *Noti* lè, una nuova idea di che cosa essa sia, di come la si possa fondare, rimanda all'"*fare con*", e conferma rimbalzo significato alla pratica dell'osservazione partecipante (o partecipazione osservante de Si preferisce) nella misura in cui valorizza la dimensione dell'partecipare nell'occasione di "*fare con*".

Una esemplificazione di quanto appena scritto, in particolare di come si possa fare conoscenze etnografica dei luoghi. Tramite il camminare, lo si fa nelle pratiche della walking interview, metodologia di ricerca particolarmente vocata all'indagine sul percorso. L'intervista itinerante è un dispositivo che lascia all'intervistato la possibilità di muoversi nello spazio di cui si sta parlando e di condurvi finisamente l'intervistatore, per meglio rafforzare le relazioni tra dimensione

spaziale e la propria *oggettività*)<sup>(6)</sup>. Comminando è possibile fare *esperienza* dell'ambiente attraverso il *corpo* e, allo stesso tempo, conoscere il nostro *corpo* attraverso lo *spazio* che percorriamo<sup>(7)</sup>. Comminare è andare incontro all'altro<sup>(8)</sup>, in tutti i sensi. Significa assumere le distanze, fare proprie, condividerle sensi. Sperimentare altre esperienze del Tempo e dello Spazio, individuare diversi modi di vedere e pensare il mondo. Comminare funge (e forse con il riposo degli strumenti operativi perpendicolari ai nostri sensi) come dispositivo esistenziale ininunciabile per la conoscenza dei luoghi.

## NOTE

- (1) A. Appadurai (ed.), *The social life of things*, Cambridge University Press, NY 1986.
- (2) G. Antogni, Sull'estetica dell'oggetto antropologico, in S. Puccini (a cura di) *Beni culturali e musei dematerializzati*, CISU, Roma 2001, pp. 16-21.
- (3) A. Roux, *Le Techniques du corps*, in *Journal de Psychologie*, xxxii, n. 3-4, 1936.
- (4) J. P. Wonnier, *Construire la culture matérielle*, Press Universitaires de France, Paris 1999.
- (5) R. Poliphetti e A. Polenari, *Il metodo e l'antropologia*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2016, p. 191.
- (6) G. Guggi, Scrivere comandando: etnografia dei luoghi. Tramite la "Walking interview", in [www.estivitremosarbo.it](http://www.estivitremosarbo.it) (consultato il 22/8/2024).
- (7) *Ibidem*.
- (8) D. le Breton, *Elage de la marche*, Éditions Réfælhe, Paris 2000.

## SUL BISOGNO DI SENSO

Dmar Di ristoro

La percezione sensoriale, nelle sue varie forme, è una funzione evolutiva antica (1), che per via della sua cruciale importanza e dell'immediatezza del suo impatto ha popolato le menti di pensatori appartenenti a tempi, luoghi e culture diverse. L'interpretazione che più di ogni altra ha dominato il pensiero occidentale e che ancora oggi caratterizza l'opinione collettiva fu data da Aristotele nel suo *De Anima* (2); testo da cui ebbe la visione di una percezione sensoriale divisa nei famosi cinque sensi. Sebbene ad oggi tale divisione sia ritenuta scientificamente inesatta, l'importanza che ricopre la percezione risulta innutata e permea la vita umana, in ogni suo aspetto e in ogni istante. Del resto, è inevitabile: provate a immaginare come sarebbe vivere senza percepire assolutamente nulla, sembra impossibile anche solo tentare. L'assenza dei sensi è inaccettabile, un'idea incompatibile con la nostra vita. Tenteremo qui di comprendere come da tale idea si sia generato un timore profondo: la paura della mancanza di senso. Ma per farlo dovremo prima indagare

i concetti di realtà e di esistente.

Esistente e realtà sono concetti spesso sovrapposti, considerati sinonimi, eppure profondamente differenti. Il primo, è il termine che si riferisce a tutto ciò che riteniamo esistere, dall'atomo alle stelle, dal regno in soffitta al nostro gatto. La seconda, invece, è frutto del nostro particolare modo di interpretare ciò che esiste e dipende dal nostro modo di vedere, di volere, di gustare, di odorare, di toccare e di pensare. Basta considerare i colori, quanto sono soggettivi anche tra gli stessi umani, e ricordare le discussioni per stabilire se quel vestito fosse bianco e oro oppure blu e nero. Ecco, dunque, l'esistenza della differenza tra i due: la realtà è la nostra personale elaborazione dell'esistente.

Al fine di costruire la nostra realtà, abbiamo bisogno della percezione sensoriale. Attraverso i sensi ciò che esiste diviene osservabile, ascoltabile, gustabile, odorabile e tangibile; assume forme per noi "sensate". In questo percorso, l'uomo è al centro della sua costruzione, pittore del suo dipinto. Rimanendo le parole di Kant, l'essere umano è il soggetto della conoscenza di ciò che percepisce (3), in quanto le forme che definiscono la nostra realtà sono frutto di una particolare, unica, combinazione di sensi e mente.

Così, le farfalle sono insetti colorati, piccoli e dalla vita breve, ma sono tali esclusivamente per noi.

Come esserci umani, dunque, assorbiamo attraverso i sensi ed elaboriamo attraverso la mente. Tale processo è complesso e fatto di numerosi percorsi e meccanismi, ma ai fini di questo argomentazione, uno si distingue per importanza: la categorizzazione. In psicologia, si ritiene che la memoria umana consensi ed elabori le informazioni anche secondo categorie, fornendo, cioè, "insiemi di entità e caratteristiche che condividono qualche aspetto" (4), allo scopo di organizzare i dati che memorizziamo. Ed è proprio in questo strategema organizzativo che dimostra il triste umano dell'insensatezza, da cui ha origine il nostro bisogno di senso.

Immaginiamo il processo di categorizzazione come suddivisibile in due differenti, ma interconnessi, percorsi: da un lato la categorizzazione di senso, dall'altro, la categorizzazione astratta. Nella prima, l'esistente percepito viene inserito in una categoria definita a partire dai sensi. In tale categorizzazione, il cibo diviene un concetto sensato in quanto espressione di sapore, odore e aspetto. Parallelamente, si sviluppano le seconde categorie, che si presentano come espressione di concetti astratti: dal valore

pureamente simbolico, quindi privi della componente sensoriale. Ecco che il cibo è per noi anche una fonte di benessere quando imbandidisce le forze dei benestanti, disertando le dispense dei meno abbienti. L'unione di questi due percorsi genera, infine, la nostra idea di cibo, comprensione sia dei sensi, sia della mente.

Ma come opera la categorizzazione quando niente avessero la componente sensoriale, cioè quando si costruisce esclusivamente una categoria astratta? Peculiarità umana è la creazione di concetti simbolici che non necessitano del contributo dei sensi per acquisire significato. Gli esempi sono molti: il bene e il male, la famiglia, la cultura, ma uno si distingue per rilevanza e riportanza: il concetto di vita. La comprensione di cosa voglia dire questo termine varia da cultura a cultura, ma rimane sempre un concetto che non risulta da un'esperienza risira, olfattiva e auditiva e, quindi, inseribile solamente in una categoria astratta. Per via dell'assenza del contributo dei sensi, però, tale concetto, così come ogni altro che condivide la stessa caratteristica, appare incompleto. Confrontandosi con esso, l'essere umano si sente smarrito, spaventato da questa "insensatezza". Nel tentativo di sentirsi nuovamente al sicuro, l'uomo si è ritrovato ad avere bisogno di

un nuovo concetto di senso, non più dipendente dalla percezione, ma che possa fungere da strumento attraverso cui attribuire ragioni, spiegazioni e motivazioni ai concetti astratti, alla vita stessa. Nasce, così, un nuovo criterio di giudizio, secondo cui la vita per avere valore deve essere vita sensata.

Schiari della nostra paura dell'insensatezza ci siamo costretti a cercare un senso in ogni cosa, convincentoci che senza di esse non sia possibile attribuire importanza. Abbiamo scelto di sentirci al sicuro, ma, nel farlo, abbiamo perso condizioni di valore di famiglia, cultura, rito. Paradossalmente, il bisogno di senso ci ha resi insensibili alla più elementare delle convinzioni: ogni cosa ha valore in quanto è. Forse, accettare che non tutto deve avere un senso, che la vita non ha senso, ci renderà più liberi e, come diceva Sartre, più responsabili di come riniamo. La bellezza dei sensi sta nella loro capacità di farci percepire il mondo; la bellezza della nostra mente sta nella sua capacità di apprezzarlo, anche quando non ha senso.

## NOTE

- (1) T. BRANDT, *Human senses and sensors from Aristotle to the present*, 2024,  
pp. 05 - 08.

- (2) Cfr. ARISTOTELE, *De Anima*, IV secolo a.C.
- (3) Cfr. I. KANT, *Critica della ragione pura*, 1781
- (4) A.E. BERTI, A.S. BOMBI, *Corsi di psicologia dello sviluppo*, 2018, p.84

## BIBLIOGRAFIA

A.E. BERTI e A.S. BOMBI, *Corsi di psicologia dello sviluppo*, Il Mulino, Bologna 2018.

T. BRANDT, et al., *Human nerves and sensors from Aristotle to the present*, *Frontiers in Neurology*, 2024.

S. CAREY, *Precis of the origin & concepts*, *Behavioral and Brain Sciences*, vol. 34, 2011, pp. 143-167.

VOCI: CINQUE SENSI PER UN SOLO SCATTO  
Intervista a Paolo Chisté

di Sergio Rolfi

Questa è VOCI, la rubrica di Digitè che si occupa di portare una testimonianza, sotto forma di intervista, sul tema che stiamo trattando nel numero.

Il protagonista di questo nuovo appuntamento è un personaggio molto radicato all'interno del Dipartimento di Lettere e Filosofia della nostra Università. Si tratta di Paolo Chisté, responsabile del laboratorio di Evidenze Fotografiche archeologiche (TeFaLab), unità del laboratorio Bolognini Archeologia, Archeometria, Fotografia (LaBAAF). «Mi occupo essenzialmente di fotografia di documentazione di beni culturali che siano di tipo prevalentemente archeologico», mi spiega, «tuttavia anche una non indifferente attività nel campo, negli scavi. Oltre a ciò, collabora frequentemente con gli ambiti disciplinari della storia dell'arte e della musicologia, e si occupa anche di tutto quello che concerne la fotografia di beni archivistici e librari,

« praticamente un po' tutte le ore che ci sono all'interno del Dipartimento di Lettere e Filosofia che fanno capo a Beni culturali ».

« Il suo approccio al mondo lavorativo universitario è avvenuto in un ambito completamente diverso e apparentemente lontano: dopo aver studiato elettronica industriale, infatti, nel 1984 diventa tecnico elettronico dei neonati laboratori di fisica sperimentale del Dipartimento di Fisica. All'epoca era molto difficile fare delle fotografie un impiego a tempo pieno, come mi racconta con una certa amarezza, ma questo non gli ha impedito di coltivarla come passione, e come secondo lavoro, fin da ragazzo: « Creo un maestro di fotografie in uno studio, dove andavo un po' a imparare il mestiere del fotografo ». Più mi racconta: « Mi ricordo che quando avevo 12 anni e cominciai a fare le prime fotografie mi fecero accompagnare da mia mamma al Museo Eridiano di Scienze naturali, in città, per fotografare le bacheche di insetti o gli animali impagliati nelle vetrine, per cui avevo già la tendenza alle fotografie di documentazione senza saperlo ». La tendenza che è rimasta come possibilità di lavoro quando, dopo dieci anni passati al Dipartimento di Fisica, è venuto a sapere che al Dipartimento di Lettere e Filosofia stessero cercando un

tecnico fotografo. « L'elettronica mi aveva sfidato: era un po' troppo querbrata, un po' troppo scontata per certi versi. Non vedevo delle opportunità di crescita », e così ha deciso di non farsi sfuggire l'occasione di andare di persona a portare la propria candidatura. Nella sua nuova sede lavorativa, però, i mesi erano davvero scarsi: « All'inizio c'era solo uno stativo da riproduzione con una macchina fotografica Reflex », mi racconta; poi, piano piano, grazie alla realizzazione di una serie di progetti, Paolo è riuscito a costruire un vero e proprio laboratorio di fotografia, in grado di portare a termine progetti importanti. « Tra i lavori fatti di recente di cui sono più fiero, c'è sicuramente la riproduzione del Campanello Rocchetta, campanello in legno di nome e cognome realizzato per il canonico Gerolamo Rocchetta nel 1554 e conservato al Castello del Buonconsiglio. Era stata predisposta una mostra che prevedeva la sua esposizione, ma, essendo organizzata al di fuori degli spazi museali, non era possibile utilizzare il pezzo originale. Per realizzarne una copia, gli organizzatori della mostra avevano contattato una ditta specializzata nel laser scanner, che però non era riuscita a creare una riproduzione fedele a causa dei riflessi del laser sul metallo: per evitareli avrebbero dovuto applicare una vetrina specchiante all'originale, con il

rischio di causare danni irreparabili. Per lo stesso motivo era stata scartata anche l'ipotesi di creare una copia per contatto mediante colpo. A questo punto gli organizzatori della mostra hanno deciso di rivolgersi a Paolo, che, attraverso un complicato sistema di illuminatori a polarizzazione incrociata, è riuscito a creare un modello fotogrammetrico preciso dell'oggetto, da cui si è poi ricavata una copia in 3D fedele all'originale che, una volta digitata da una restauratrice, è stata esposta alla mostra. Ma in tutto ciò c'entrano i cinque sensi? O meglio: il ruolo della vista nella fotografia è evidente, ma si può parlare di un coinvolgimento totale di tutti i sensi? «Nell'osservare l'immagine ci sono tre diversi movimenti di pensiero che entrano ed escono da queste: superficiale, mentale e intropettivo», comincia Paolo, prendendo il riferimento da dentro, come giustamente si fa con un interlocutore inasposto, quale io sono. «In sostanza, mi spiega che, quando si ha davanti un'immagine, la prima cosa che succede è che la si vede, dunque si ha il primo movimento, «superficiale»; dopodiché si riconosce che ci si trova davanti ad un'immagine e così si ha il secondo movimento, «mentale»». Dunque qui, come ci si può aspettare, ad essere coinvolto è solo il senso della vista. Con il terzo movimento, quello «intropettivo», invece, si dà una forma interiore

all'immagine: in questo caso, anche se estremamente, entrano in gioco tutti e cinque i sensi, che operano in sinergia per costituire un'esperienza completa e integrata della realtà. «Da un primo senso che è quello della vista si può passare ad essere delle percezioni, delle sensazioni che di solito abbiano attraverso gli altri sensi, per esempio: «Se vedi la superficie della corteccia di un albero hai già un'idea di quello che ti potrebbe dare, come sensazione tattile», e anche «se vedi l'immagine di un bel piatto di pasta ti dà la sensazione di sapore, ti dà già la soluzio-

Ma il coinvolgimento di altri sensi oltre alla vista nelle fotografie non è solo astratto: «Io che vengo dal mondo dell'analogico, quando penso alle fotografie penso agli odori della camere oscure», mi racconta con una punta di nostalgia, «ogni prodotto chimico aveva il proprio odore caratteristico: il bagno di sviluppo e base di Idochinone aveva il suo odore abbastanza penetrante, forse un po' amaro, che cambierà addirittura quando andrà in decadimento; il bagno di corrosivo era lido acetico, quindi era come annusare aceto diluто; poi c'era il bagno di fissaggio con l'acido iposolfato e neve quello aveva un suo caratteristico odore». Anche il senso del tatto gioca un ruolo fondamentale: «Quando stampo una

fotografia, ecco che la riporto in un mondo reale dove posso provare il mio senso del tatto», e di fatto «l'aspetto materico è fondamentale sia per quanto riguarda le trame di superficie delle carte sia per quanto riguarda l'emulsione, nelle fotografie analogico, o le tipologie di inchiostri, in quelle digitali». Dalle scelte delle giuste carte e delle giuste tipologie e quantità d'inchiostri dipende la rete della stampa, soprattutto Fine Art, e le sue durate in termini di tempo. Dunque, la fotografia non è solo un'immagine da guardare, ma un mondo da percepire con tutti i sensi.

Bravo di confezionmi, chiedo a Paolo quali consigli darebbe ad un giovane che vuole iniziare un lavoro come il suo. Senza esitare, mi risponde: «Fotografare». Poi ci pensa un attimo: «Chiaramente di per sé posso studiare le tecniche fotografiche e le visioni dei grandi fotografi», ma «lo studio non basta, non solo per una questione tecnica, ma soprattutto per imparare a visualizzare l'immagine, cose che solo fotografando, solo esperendo attraverso lo sguardo fotografico, si può sviluppare». E la nostra conversazione si chiude con una frase che suona alle monete, non solo per gli aspiranti fotografi, ma per tutti: «Dobbiamo educare il nostro occhio al bello. Un occhio educato al bello stimola la creatività». Solo così impareremo a riconoscere il valore delle cose.

## UN VAMPIRO: NUOVE DOLOROSE CONSAPEVOLEZZE LO CONDUCONO A UNA SECONDA MORTE

Giada Lattai

« Il penultimo che ho ucciso, cos'ha detto? "Fiertà"? "Aiuto"? Ha solo gridato? È cambiato l'impasto dei loro disletti, ma in fondo dicono tutti le stesse cose. In Trecentocinquantesette anni che faccio questa miserabile vita, nessuno ha saputo stupirmi come in quest'ultima notte. L'ultimo che ho ucciso. Finestra aperta, persona sola, fame. Sono piombato nella sua stanza mentre teneva tra le mani qualcosa di luminoso. Ha sussultato - ha parlato - , ma io mi sono mosso in fretta. Ho cercato subito il suo collo, ho immerso i denti, ho dato uno stretto vigoroso e ho lacerato di un crevizi con squisitamente intenso il letto su cui stava seduto, le sue mani, i suoi calzini di spugna Bianchi.

Ma quel che mi ha detto, un istante prima che lo sovra-  
stassi, mi tormenta ormai da giorni: "Fratello, sembri un  
cadavere."

Non riesco assolutamente a comprendere il motivo per cui mi sento tanto profondamente offeso da una frase che - tecnicamente - mi descrive: «La mia condizione mi rende a tutti gli effetti un cadavere. Non c'è sangue dentro di me, se non quello delle persone a cui lo tolgo. E quel sangue si esaurisce in fretta, costringendomi a uscire nuovamente. Anche la mia immortalità è un altro modo per dire che sono morto.»

Eppure non ci avevo mai riflettuto seriamente, perché quel che faccio è una cosa così inutile e così inutile a sé stessa da così tanto tempo, che non mi sono mai fermato a chiedermi che senso avesse.

Dopo la mia ultima caccia sono tornato come sempre in quelle grotte da cui uscivo fuori una volta ogni tre settimane. È un pozzo naturale stretto e nero che tra le pareti est delle montagne e scende in profondità, verticalmente: in alcuni tratti è così stretto che devo faticare per farmi strada; poi, il cunicolo si allarga e diventa una stanza buia, in cui mi rifugio.

Penso sempre a questo caverna come a un ventre: l'umidità è la stessa, l'oscurità è la stessa. Mi rannicchio in posizione fetale e attendo. Naturalmente non dormo, perché

non devo; attendo solo che l'impulso a nutrirmi mi trasci  
mi di nuovo fuori. Il Cuio mi è così familiare che gli ho dato  
una consistenza, una forma, un colore — ma, ora, tutto  
questo mi sembra un'immagine sciocchezza. Il Cuio è sol  
Tanto Cuio, assenza di luce. Assenza, appunto. E io  
che vi sono immerso completamente per tutte quelle in  
terminabili ore è come se fossi immerso nel nulla.

È un questo nulla a che mi servono gli occhi? Potrei anche  
strapparmeli che non farebbe differenza: vedrei sempre  
lo stesso nero, denso e oppressivo, in cui finisco per arrof  
germi.

Ogni Tanto, quando mi giro da un lato e dall'altro mi  
sorprende il fruscio stesso dei miei vestiti, tale è il silen  
zio che mi circonda. La mia voce non è altro che un de  
bole rantolo cupo e graffiante. Credo di aver disimpara  
to a parlare.

Non ricordo nemmeno più l'ultima volta in cui ho prova  
to ad aprire la bocca per fare qualcosa di diverso dal suc  
chiare il collo di qualcuno. Ogni volta che ci provo le  
labbra sembrano incollarsi fra loro, sento la lingua pe  
sante, rotto lo strato granuloso di sangue raffermo, e  
i denti aguzzi, forzati, si serrano così forte da trucormi

"Ml senza un senso"



ispirato a "Uomo disperato"  
di Gustave Courbet

le gengive.

Ho dimenticato qualunque altro sapore: conosco solo quello ferozo e caldo del primo umore umano, che bevo avidamente, che faccio discendere nel mio stomaco e lì ribollire, che impregna tutto il mio essere, di dentro e di fuori. Ma ha sempre lo stesso sapore, lo stesso odore. E a che servono il gusto e l'olfatto se non a sentire la differenza tra una mela e un pezzo di pane? Dare da bere del Chianti a me sarebbe come versarlo su un rospo. E, infatti, la durezza della mia pelle, il suo candore perfetto e traslucido sono forse diversi dalla freddezza diafana di un blocco di marmo? No. Se mi sdraiarsi qui e vi restassi, immobile, per sempre, non mi sorprenderebbe se sul mio corpo iniziassero a trisciare i vermi, nelle mie narici a nascondersi i regni, a scavare tra le mie dita le acque, a crescere a chiazze i licheni sul mio viso e, a poco a poco, allargarsi delle crepe, deformandolo e spaccandolo, senza che io senta, in verità, niente. Perché io sono un cadavere che non si decompone e non ho più alcuna memoria di ciò che ero un tempo. Non so cosa vuol dire sentire qualcosa. »

E stette rannicchiato in posizione fetale, in quella caverna fra le rocce, commiserando la sua miserabile esistenza, senza sapere come fare per cambiarla. Ma forse non poteva.

Ma vampiro non sceglie di essere un vampiro - per quanto un certo genere di letteratura rosa dica il contrario - , un vampiro diventato vampiro suo malgrado ed è condannato a non esistere. In genere, non dovrebbe nemmeno avere una coscienza; tuttavia, questo vampiro l'aveva riscoperta, grazie a una frase così ironica e banale che iniziava con "Fratello" - dal significato pieno di calore - e finiva con "cadavere" - una parola che è più fredda della morte.

I vampiri non dovrebbero farsi domande: dovrebbero sussurrare fuori dai loro buchi, di notte, succhiare il sangue e risucchiare dentro prima che arrivi il giorno, altrimenti diventano ceneri. Anche il nostro vampiro lo sapeva, eppure si era fatto delle domande.

Si alzò barcollando, sotto il peso di quelle nuove consapevolizz, e si accampicò a fatica fino all'imboccatura del cunicolo. Non era ancora l'alba: il cielo color cobalto faceva da sfondo ai spicchi scuri delle montagne e ai pini che ondeggiavano nel vento. Sentì cinguettare e alzò la testa: due uccellini si inseguivano allegra, amoreggianto. E il vampiro rise, per la prima volta dopo trecentocinquantesimi anni.

Il cielo stava diventando sempre più chiaro, e lui sapeva che, di lì a qualche momento, avrebbe avvertito il calore del sole

scoglier finalmente il gelo del suo volto, scaldar gli le membra attraverso i suoi cenci, ridargli tutti i colori che aveva perduto. E così avvenne. Il sole nisse, i suoi raggi colpirono il vampiro e questi prese fuoco, trasformandosi, nel giro di un istante, in un mucchio di cenere. Ma fu l'istante più bello della sua non-vita, perché finalmente sentì.

Morì di morte - un privilegio che pochi possono avere - e, come fosse stato colpito da una magia arcaica, ricordò la sua vita prima di essere un vampiro, una vita che era stata bella; era stato felice.

Non possiamo sapere dove sia andato dopo la sua seconda morte: c'è chi pensa che abbia ottenuto la pace eterna, il Paradiso, il Nirvana, i Campi Elisi. Io non lo credo.

Egli fu solo quel mucchio di cenere: che il vento disperse, che i ratti mangiarono, che finì sotto un albero tra lo scrocchiare delle foglie, visto solo da uno scorpiceo, o da nessuno, annusato forse dai cervi che corrono ancora oggi sotto la sua montagna.

## NELLA TERRA DOVE OCCHIO NON PONE SGUARDO

Teresa Frisia

**A** Montedoro sembra che la vita si nasconde tra le vie del sottosuolo, si respira aria di morte e il vento alza polvere tra le strade di una campagna che non esiste, non un filo d'erba ma solo colline di minerale giallastro e un sole che scotta l'anima. Dal campanile si sente la melodia scomposta di un ritmo funebre, comincia la messa. Donne dai volti nascosti in enormi veli neri si muovono a passo sincronico lungo l'altare della chiesa, mentre deglutiscono l'ostia imbevuta di vino per redimere i peccati dei loro mariti, poiché sanno e tacciono. Il suolo comincia a parlare, chiama gli uomini verso di sé, trema, urla, scalpita mentre il volto di Cristo sulla parete ha gli occhi rivolti verso l'alto e le mani spiegate lì, dove il

cielo è sereno. All'improvviso un frastuono, un tremore, il cemento crolla, la campana è caduta nella polvere.

Nello stesso momento in cui il campanile ha ceduto al suolo, Mariù era saltato in aria, dopo aver acceso un fusibile per scavare nella roccia il sentiero che avrebbe portato i suoi CARUSI (1) a raccogliere lo zolfo. Erano passati dieci minuti dall'esplosione, nelle orecchie lui sentiva il ronzio dei dieci bambini che aveva comprato per un pezzo di pane e una razione d'acqua e che poi, con il tempo, erano morti di siccità o per via delle ferite che, nudi, si procuravano durante quella che chiamavano "L'ACCHIANATA DI LI MILI SCALUNA" (2); oppure schiacciati dai quaranta chili di zolfo che portavano alle spalle o per le legnate. Quelli furono gli ultimi suoni che Mariù riuscì ad ascoltare, poi il mondo divenne muto. Chissà se lo sguardo di Cristo adesso era rivolto a lui, alla sua punizione, è sicuro però che nel momento in cui l'udito scappava dal corpo, lui stava pregando pietà e mischiava le lacrime al peccato.

Quando Mariù smise di sentire, Lenuzza udì quel frastuono da sopra la terra, mentre era intenta a mangiare il suo ultimo pezzo di pane. Non ebbe il

tempo di preoccuparsi, a Montedoro la vita valeva meno della morte, ciò che contava erano gli attimi. In quello attimo lei stava assaporando il suo ultimo morso di OVA ARRIMINATE (3), aveva chiuso bene gli occhi e si immaginava la nonna che glieli serviva calde mentre le dava una carezza. Ma la nonna era morta da un mese e lei non aveva nessuno, perciò, a quindici anni divenne carusa e la sua faccia si fece carbone, non per il sole ma per tutti quei gas che penetravano la pelle in miniera.

Fu mentre Lenuzza riapriva gli occhi che Giovanni l'arditore azionava il calcarone dove i carusi portavano lo zolfo grezzo e toccava con i palmi delle mani le pareti ruvide di quel forno per paura che l'ossigeno svanisse nella stanza. Più che lo stato di quelle parete, egli sentiva i calli che si era procurato a forza del lavoro e ripensava a quanti ZOLFANELLI (4) avrebbe dovuto accendere ancora, quante vite di ragazzi, proprio come la sua, si sarebbero dovute consumare prima che la fiamma si spegnesse.

Cristo guardava sempre verso l'alto quando in qualche fabbrica, in Francia, trasformavano lo zolfo

estratto a Montedoro in polvere da sparo e la riponevano in pacchetti sigillati. Chi avrebbe mai immaginato che quella polvere sarebbe finita all'interno del proiettile usato da una sentinella per sparare a un ragazzino, stanco di portare sulla schiena il peso di un'adolescenza non vissuta. Eppure accadde lì, dove tutto aveva avuto inizio, proprio quando il campanile toccò terra. Era così la vita a Montedoro, da quella circolarità era difficile sfuggire: tutti vittime, tutti peccatori in una terra che sembrava un deserto.

Fu in quel momento che una GIOVANE DONNA (5) in pantaloni arrivò dalla sua residenza a cavallo, accompagnata dalle sue dame, con una KODAK tra le mani. UNO SCATTO IN BIANCO E NERO DI UN CAMPANILE CROLLATO, DI UNA CITTÀ DIMENTICATA. (6)

Agosto  
TVVIE

(1) Voce meridionale che significa RAGAZZO; in Sicilia, il garzone solitario, per lo più ragazzo, occupato specialmente per la custodia di animali, in lavori agricoli, nelle miniere di zolfo, ecc.: i carusi buttano giù il carico dalle spalle pesto e scorticato (Pirandello); cfr. Encyclopédia digitale Treccani, dalla voce "CARUSO", 2003;

(2) Espressione usata da Louise Hamilton per indicare la discesa in miniera; CFR. Louise Hamilton Caico, VICENDE E COSTUMI SICILIANI, trad. it. di Renata Pucci Zauca, Caltanissetta, 1996 [1910];

(3) Piatto tipico siciliano, di origine povera, è composto da uova e piselli;

(4)  fiammifero di legno impregnato, per un tratto della parte superiore, di zolfo, per dare facile presa alla fiamma provocata dallo sfregamento della capocchia fosforica, a base di sequisolfuro di fosforo; CFR. Encyclopédia digitale Treccani, dalla voce "Zolfanello," 2003;

(5) La donna della quale si parla è Louise Hamilton Caico, moglie di Eugenio Caico, proprietario delle miniere di zolfo a Montedoro. Di origini franco-irlandesi, fu una donna di straordinaria tenacia e coraggio, ebbe a cuore la questione femminile. Nel 1910 realizzò una raccolta di testimonianze etno-storiche sulla complessa vicenda dello zolfo, mostrando uno spaccato della Sicilia del tempo;

(6) Immagine realmente scattata da Louise Hamilton Caico nel 1892; CFR. ivi. Louise Hamilton Caico, VICENDE E COSTUMI SICILIANI, p. XXXVI;  il campanile

della chiesa cadde per ben tre volte (una delle quali nel 1852, durante la messa) per via delle scosse provocate dal lavoro in miniera. Louise Hamilton ne fece testimonie e scattò una foto con la sua kodak a soffietto.

abbiamo provato a riproduirla...



## SILENZIO. UNO STUDIO

di Adriana Facchini

Il silenzio è « assenza di rumori e suoni » dice il Dizionario Treccani. Si potrebbe definirlo uno spazio fisico-temporale, anche mentale, nel quale non si ode suono, sospira, rumore, respiro. No, sarebbe meglio che almeno il respiro si avvertisse.

Quindi non esiste silenzio vero, ma quello totale, quello che dicono ci sono nello spazio, dev'essere spaventoso, disorientante,ché non sai più chi sei. A meno che tu stia realmente nello spazio, ma con un casco in testa e un collegamento radio con le brame. Forse quel silenzio c'è anche sott'acqua. Ma c'è sempre il proprio respiro, il battito del cuore.

Temo che il silenzio assoluto ci sia solo con la morte, e possiamo dirlo solo perché, in effetti, non saffiamo che cosa accade 'dopo'. E se fosse vero che c'è il coro degli angeli? E se non mi facesse quello che sentivo?

Il silenzio c'è quando si è soli, quando non ci sono altre voci umane. Il silenzio si 'sente' quando si spegne la tv, quando si dividono le forme stime. Forse il silenzio è la notte.

Ma caro, tuo, si ascoltano gli scricchiolii dei mobili, gli echi confusi del condomino, i mormoni del gatto. E poi i suoni avvolti dall'esterno.

Invece, se sei fuori, di notte, per forse le ombre hanno un suono.

Ci sono anche dei modi di dire, tipo « il silenzio è d'oro » , oppure « un silenzio assordante ». È un gran bel'ossimoro, ma è un po' svalutato. È un peccato che si svaluti i modi di dire. Del resto, è un circolo vizioso: se sono belli è un peccato non usarli. Sarebbe opportuno fissare un numero massimo o degli abitui specifici.

C'è il silenzio che si crea e si costruisce e il silenzio del vuoto. C'è il silenzio di chi dovrebbe esserci e non c'è. Non solo persone, anche parole, documenti, testimonianze.

Prisogna ricordarsi che spesso è più importante ciò che non è scritto o detto, perché forse è stato volutamente cancellato. Il silenzio diventa allora oblio della memoria, ma anche oblio del presente, di alcuni aspetti del presente. L'io che nelle frasi non c'è è importante tanto quanto, in alcuni casi di più, di ciò che è scritto.

Il silenzio della coscienza. L'io quando la coscienza viene rithata.

Il silenzio in mare, sulle barche con le vele latine.

L'abitudine al silenzio, la pausa del silenzio.

Il silenzio dei bambini è pericoloso. Può essere il segnale di binchiate in arrivo, oppure potrebbe essere un silenzio di disagio, di dolore, di paure. Oppure di concentrazione estrema. Meglio guardare.

C'è il silenzio che si è creato dentro di sé. Quando si crede che ci sia il nulla  
ma in realtà c'è una mano di vernice nera da togliere. Per ritrovarsi. Questo  
non è mai una buona idea farlo in silenzio.

Louis Braquier, un poeta francese, scrive: « Sono in cammino verso la gente  
del mio silenzio. / Lentamente, verso coloro presso cui posso trarre. / Verrò  
da lontano, entrerò e mi siederò. / Vengo a prendere quel che mi serve  
per ri partire ».

Il silenzio che 'basta saper ascoltare', come se fosse facile, saper ascoltare.  
Silenzio d'occasione.

Silenzio necessario.

Luoghi silenziosi. Luoghi in cui fare silenzio.

Dora del silenzio.

Il silenzio dell'ascolto.

Quello col fiato sospeso.

Il silenzio di Abbado dopo il Requiem di Mozart.

# SCHEDE D'ARIA

I 5 SENSI

WA  
LD  
EM

PORTO DI  
VENEZIA  
1469

È GIUNTO?

NO,  
SIOR!

UN MONACO MINIATORE  
ASPETTA UN CARICO  
DI INCHIOSTRO DA  
ORIENTE...

UN INCHIOSTRO  
NUOVO, PERFETTAMENTE  
NERO, CHE NON  
STINGE E NON  
INVECCHIA...  
... QUASI RIESCE  
A PERCEPIRE IL  
PROFUMO.

UN INCHIOSTRO FATTO DI  
NEROFUMO DISCiolto IN UNA  
MISTURA DI ACQUA E COLLA  
ANIMALE AMARISSIMA...

LA SUA MANO PERCEPISCE GIÀ  
LA RUVIDEZZA DELLA CARTA.

IL SUO  
ORECCHIO È  
TESO A  
PERCEPIRE  
---

SIOR, XE DRIÒ FAR BUIO,  
IO VADO A FARME UN GOTO  
DE VIN !!

EEK!

## LE AUTRICI E GLI AUTORI

### Una breve presentazione

GIOVANNI ALMICI

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

ANDREA ANDREATTA

artigiano rilegatore (Fabrichante)

AGNESE BEE

dottoranda in Culture d'Europa. Ambiente, Spazi, Storie, Arti, Idee.  
Università di Trento

STEFANO BERTONI

chef

LAVINIA BRAGUGLIA

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

ANNA CAPPONI

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

GIADA CATTOI

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

PAOLO CHISTÉ

responsabile tecnico del Laboratorio di Tecniche Fotografiche Avanzate  
(TeFALab, Dipartimento di Lettere e Filosofia, Unitn)

MARCO D'AURELI

antropologo culturale; direttore dei Musei della Terra e del  
Brugantaggio (prov. VT)

ERIKA DELL'AQUILA

dottoranda in Filologia romanza, Università di Jyväskylä (FI)

FRANCESCA DE MOLA

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

MARIALUISA DE MOLA

studentessa LM Psicologia Clinica (DIPSCO, Unitn)

OMAR DI VITTORIO

alunno UniTrento (Scuola di Studi Internazionali, Unitn)

CLAUDIA FERRETTI

Compositrice, cantante

TERESA FRISCIA

studentessa LM Filologia e critica letteraria (Dipartimento di Lettere e Filosofia, Unitn)

RAUL GARCIA BALESTENA

studente Master in Philosophy (Facoltà di Teologia, Università della Svizzera italiana)

VALENTINA GASPERI

alumna UniTrento (Dipartimento di Lettere e Filosofia, Filosofia e linguaggi della modernità)

MATTIA OSS BALS

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

ADRIANA PAOLINI

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

PAOLA PISSETTA

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

FRANCESCO ROMANO

Primo ricercatore Istituto di Informatica Giuridica e Sistemi Giudiziari del CNR

VANESSA PLANCHEL

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

SERGIO ROLFI

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



I manoscritti non bruciano

(Michail Bulgàkov, Il Maestro e Margherita)

