

DIGITI



7 CINQUE SENSA

nr. 3 - dic. 2024



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 PISETTA),
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, «Caciando per gustar». Viaggio sensoriale
nel XVI secolo P. 23
Vanessa PLANCHÉL, *Ma te la sai quella...*
Tra oralità e scrittura P. 30
Anna CAPPONI, *Occhio all'anima!* P. 38
Claudia FERRETTI, *Diari sonori* P. 43
Mattia OSS BALS, *Intervista allo chef Stefano
Bertoni* P. 51

VISIONI E COSCIENZE

- Raul GARCIA BALESTENA, *La percezione dei cinque
sensi in soggetti artistici* 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

Marialuisa 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, oïés, tot li amant ». Le percezioni sensoriali nelle versioni europee della leggenda medievale di Floire et Blancheflor p. 90

Marcos 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 CATTOL, Un vampiro: nuove e dolorose consapevolezza 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 reinventare parole.

La Rivista, pubblicata in edizione digitale sul sito www.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 usi grafici meno utilizzati nella comunicazione verso l'esterno. La varietà di scritture, di lingue e di sistemi di scrittura presente nella rivista intende offrire un ampio panorama di forme di espressione grafica e linguistica.

* Si ringraziamo 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 Laudisa, Elvira Migliorini, Denis Viora.

COMITATO DI REDAZIONE (studenti, dottorandi, alumni):

Giovanni Almici, Andrea Andreatta, Agnese Bee, Larinia Braguglia, Francesca De Mola, Letizia Dini, Teresa Friscia, Raul Garcia Balestena, Dennis Mantovan, Luca Novella, Mattia Oss Bals, Irene Parietti, Vanessa Planchel, Sergio Roffi, Elisa Rugolotto, Arianna Uresi.

Publicato da:
Università degli Studi di Trento
via Calepina 14, - 38122 Trento
casalutrice @unitn.it / terec @unitn.it
www.unitn.it / https://terec.unitn.it

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

Ideaione, progetto grafico e impaginazione del 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 Cirque" avorio 80 g/m²; mentre per la copertina
la carta Fabriano Elle Evre formato 100 x 70 cm, 200 gsm.

In copertina:

Petra Pajanen Giacomelli

Lettera a un gabbiano (ottobre 2024; collage)

DAVVERO SONO SOLO CINQUE, I SENSI?

di Adriana Zucchini

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 extrasensory che ci attribuiamo dopo intuizioni brillanti o dopo insperati colpi di fortuna.

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

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

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

permette di avvertire sensazioni interne al corpo, sono valutati tra le nostre facoltà pratiche. Alla 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 proprie sensibilità; hanno indagato sulle proprie reazioni rispetto a un argomento per 'leggerlo' attraverso i cinque sensi e per trovare 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 stesura di un testo, oltre tutto manoscritto, è lungo, a volte pericoloso.

so, ma spesso intrigante.

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

Per questo si gioca con i vampiri e con storie 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 potenzialità 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 abbiamo perfino un'idea della considerazione dei cinque sensi nei testi giuridici.

I contenuti aprono a nuove conoscenze. Ma che dire della forma in cui si manifestano? Riconosciamo le parole perché ci sono familiari, sappiamo dare un significato al ruolo della scrittura perché la percepiamo ma anche perché siamo in grado di migliorare la nostra esperienza.

Le scritte diverse che si susseguono all'interno di *Digit*, le sfumature dell'inchiostro, l'uso dello spazio che, ancorché guidato, lascia liberi di concepire e di sfruttare il bianco della pagina come ci piace e come riteniamo opportuno (o, forse, come ci viene) conferendo una fluidità di funzioni legate all'immagine oltre che alla parola.

Da questo terzo numero, tra l'altro, la rivista accoglie una rubrica illustrata, "China", in cui verranno raccontate le storie di una scriba egizia, di un monaco copista del XV secolo e di un fumettista anarchico americano degli anni Sessanta, tutti in attesa di ricevere un carico di prezioso inchiostro da un paese lontano.

Digit 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 Pirotta

Attraverso i 5 sensi le persone vivono in maniera più coinvolgente le singole esperienze, attraverso questa multisensorialità 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.

Prestando 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 ~~diventa~~ 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 l'odore della carta che si mercola all'inchiostro mano a mano che lo scritto

procede.

Seppure la vista abbia un ruolo principale nello scrivere a mano 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 Andreotta

"Che buon profumo di carte!"

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 agenzie specializzate 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 evoca ricordi, emozioni e sensazioni piacevoli, spesso legate all'infanzia, una sorta di "effetto Proust". Il profumo dei libri è spesso associato alla conoscenza, allo studio, all'apprendimento; ci connette con il passato e fa sentire parte di una tradizione culturale. Si può dire che crei 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 corteccia od' albero, soprattutto nelle carte di più recente fabbricazione. Note floreali, di erbe, fiori, frutta, a volte anche con note acide come di frutta acerba o di aceto.

Ma come si genera l'odore di un libro?

Quali sostanze ne sono responsabili? È soprattutto

il "profumo di libro" 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 odore dipende molto dal tipo di fibre, dalla 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 umide, come un prato duramente una

pioggia d'estate. L'assenza di prodotti chimici restituisce un aroma pulito e fresco, puro come l'acqua. Invecchiando la carta cotone conserva il suo caratteristico odore, mentre i processi di degradazione della cellulosa possono aggiungere delle note acidule e secche.

La carta prodotta dalla polpa di legno, introdotta nella seconda metà dell'800 e tuttora la più utiliz ata, aggiunge un importante elemento del punto di vista olfattivo: 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 caratteristico il profumo con il passare del tempo: dalla degradazione della lignina, infatti, viene prodotto il FURFURALE, un'aldeide aromatica che conferisce un caratteristico odore amaro-gnolo,

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 china", e quelli ferrogallici.

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

Gli inchiostri ferrogallici nascono dalla reazione chimica tra i tannini contenuti nelle galle di quercia e il solfato ferroso, e vengono legati solitamente con la gomma araba. Il profumo varia molto e

Secondo della ricetta, ma comunemente si possono riconoscere: note acide dovute ai tannini contenuti nelle galle di quercia, ~~e~~ e note minerali per la presenza del ferro. Con il passare del tempo il composto ferruginoso decade, sviluppando acidi che restituiscono un profumo acido, simile al vino o addirittura all'aceto.

Già con l'avvento della stampa a torchio, si è cercato di sviluppare inchiostri a base oleica invece che acquosa, rendendo l'aroma più grasso e amaro.

Con gli inchiostri sintetici si duplicano le ricette e di conseguenza gli odori; la maggior parte di questi sono dovuti ai solventi che vengono utilizzati. Avremo quindi note acide o leggermente alcoliche negli inchiostri per stilografica, mentre quelli per stampanti a getto hanno una caratteristica dolce. 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 il grande discrimine è l'avvento della chimica 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 copertinature industriali.

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

mente con le farine di riso e con le farine di grano tenero. Anche queste colle hanno un odore caratteristico leggero, dolciastro e farinaceo. Si trovano note che ricordano il pane, dovute agli amidi, e note fruttate simili alla mela. Questi odori vengono utilizzati sia nella collatura delle carte, sia nella realizzazione dei libri, conferendo a quest'ultimi note fruttate e dolciastre, a volte scree se la degradazione dei materiali organici avviene in ambiente troppo umido. Nella produzione moderna dei libri non vengono più utilizzati collanti naturali, eccezion fatta ~~per~~ per le colle animali. Nella produzione delle carte vengono impiegati adesivi sintetici indurenti, ad esempio resine melamminiche e fenoliche, il cui odore è fortemente influenzato dai solventi utilizzati. Si avranno quindi note scidue, alcoliche, pungenti e penetranti, e in alcuni casi dolciastri e fruttati. Nella complessa e articolata varietà di adesivi

impiegati in tipografie, i più comunemente conosciuti a livello offensivo sono le poliacetoviniliche (la comune Vinavil®) con il suo profumo acre e plastico, e le colle a caldo tipo "hot melt" dal profumo acetato 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 ne 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 sicuro il profondo legame tra odore, ricordi e cultura, così difficile da descrivere e analizzare, è immediatamente sperimentabile semplicemente annusando un libro con qualche secolo sulle spalle.

SITOGRAFIA

- Andy Brunnig. Che cosa causa l'odore dei nuovi e dei vecchi libri?
Compound Interest; 2014
<https://www.compoundchem.com/2014/06/01/newoldbooksmell/>
- Andrew J. Clark, Jesse L. Cavilla, Mark S. Roosa et. al.
Emissione di prodotti di degradazione da libri storici e moderni per spazio di testa SPME/GC-MS: Valutazione dell'ossidazione dei lipidi e dell'idrolisi delle cellulose
Anal Bioanal Chem., 28 gennaio 2011
<https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/2127457/>

Consultato il 23 settembre 2024

CACIANDO PER GUSTAR: VIAGGIO SENSORIALE NEL XIV SECOLO

di Agnese Bee

Accade spesso che chi si occupa di storia desidera 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 impoveriti, 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 capire 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 ricopri 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 miniata raffigurante il nostro a c. 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 mancava 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'alborseelli d'oro
de' fiui trova' assai, aperti et chiusi.
Tastando et odorando li più belli,
et una voce erida: 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 e gridare: 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 grida ancora più vive, più vive. Qua e là, lungo lo scambio di richiami dei mercanti, l'olfatto e il gusto dell'ascoltatore vengono sollecitati: «Allu bono lacte!», «Allu bonu casu fiesco!», «Et chi le vòl le bone visciòle?», «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 cunja; 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 botta 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 tenor, dà il via a una

performance quasi teatrale. Poco più avanti, un'altra voce riprende a canone la stessa melodia del cantus, il 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 continuerà fino al ritorno di una melodia più semplice al cantus per i versi di chiusura. Il 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, facciano 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'eucativa scrittura musicale, Antonio da Teramo detto Zaccara ci prende per mano - e per il naso, per la gola, per le orecchie e per gli occhi -

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

CACIANDO PER GUSTAR

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "CACIANDO PER GUSTAR". The score is written on three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: «Al-lu bo-no lat-te!» «No, (b) no, no, no, no, no!» «no!» The second staff has a treble clef and the lyrics: «Til - la!» «Vòil, vòil-le! Vòil, vòil, vòil vòil!» The third staff has a treble clef and no lyrics. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like (b) and p.

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 pathographic 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.), Punctum Books, 2020, p. 476; vedi anche F. Zimei, L. Ventura, A pictographic 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. Zimei. A titolo di esempio si citano F. Zimei, 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. Zimei, 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. Gnan, Padova, 2011, pp. 215-228; F. Zimei, Variazioni sul tema della Fortuna, in Antonio Zaccara da Teramo e il suo tempo, a cura di F. Zimei, 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 α.M.5.24 (olim lat. 568).

MA TE LA DAI QUELA... TRA ORALITÀ E SCRITTURA

Gianna Pisanelli

In questo articolo intendo presentare brevemente tre storie e filastrocche in dialetto momeo e tantino che mi sono state raccontate da mia nonna, e alle quali ho aggiunto una traduzione. Da quello che ho potuto ricostruire, 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.

La 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, anche più a sottolineare il potente intuito tra vissuto e tradizioni orali, tramandate a memoria e solo ora messe su carta.

Probabilmente se questo lavoro non fosse stato fatto alcune di queste storie sarebbero scomparse con la morte dei protagonisti e non sarebbe

ro potuto essere condivise 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 mamma Duana abbiamo rivisitato le ore belle passate assieme; ho aperto la strada a un profusio di ricordi cui lei non aveva più pensato. h' intervista in un primo momento stentosa 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 SIOR GIGIOTI

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

POESIA DODESA

Do puntimi per far gli oeli,
en triangol per smasar,

TRADUZIONE

Due puntimi per fare gli occhi,
un naso a forma di triangolo per
ammusare,

per mangiar ma Boca a Barchjeta,
ecco chj ma bela Jaciota.

per mangiare una Boca simile a una
Barchetta, ecco qui una bella Jacima.

Doi recote da asenel,
ma panciuta da Cotesel
doi Bracioti com do mamote
per gratarse le ghjambote.

Due orecchie da asimello,
una pancia grande come una Botte,
due Braccia com due mani
per grattarsi le gambette.

Ecco chj el Sign Gigioti!

Ecco qui il Signor Gigioti!

Sentete vicin a mi che te dighj
come dewet comportarte, ch'el iu
el vede tut, el onosa tut, el magna
tut quel ch'el ghjata.

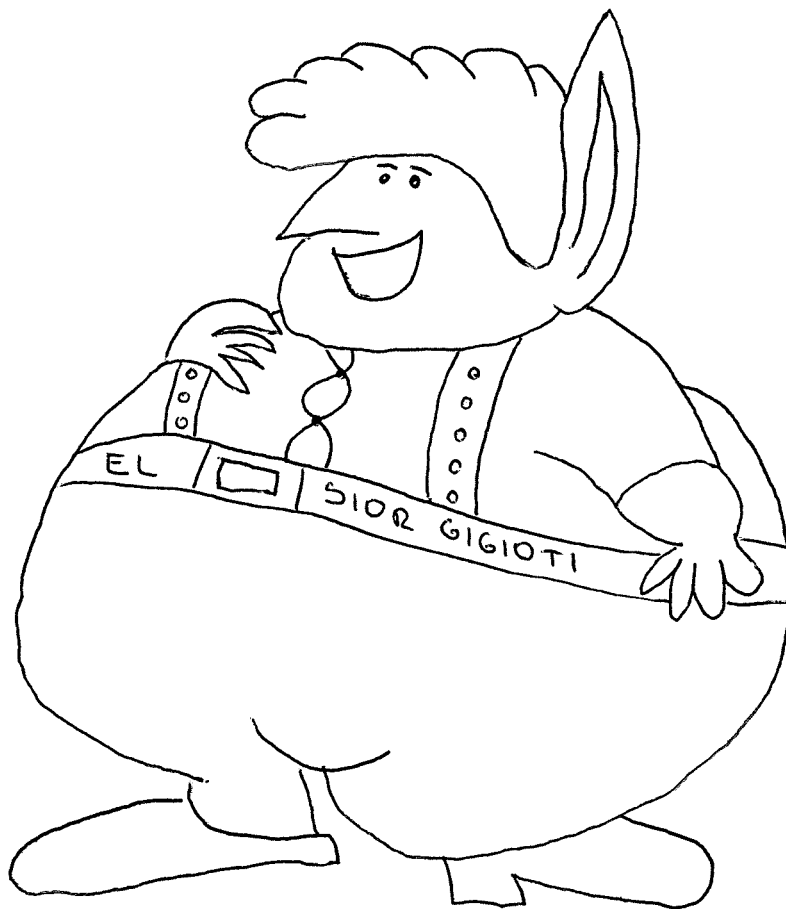
Siediti vicino a me che ti dico
come devi comportarti, quello lá
vede tutto, annusa tutto, mangia
tutto quel che trova.

Stat atento comdo el vedi, parla
plom plom perché com che recle el
ghjá, el sente tut omclija da
comtam.

Stai attento quando lo vedi, parla
sottovoce perché com le orecchie che si
si trova sente tutto anche da
comtomo.

Ricadete de serar i usci e i nomosi Ricordati di chiudere le porte delle
 e mola omelha el chjam perché case e quelle del deposito degli attur
 nel trova in bus overt el va dent xi e lascia libero il come dalla cate
 el tocha, el raspa da per tut ma perché quello ne trova anche
 e dopo mom ne lava me' el mus un'apertura, entra in casa tocca
 me' le mom. tutto, mette in disordine e dopo mom
 ni lava me' la faccia me' le mani.

No tiraghe i sassi ma schjampá Dom tirategli i sassi ma scappa
 lontan! te lontan!



STORIE DI GUERRA: I DEDICAMENTI PREZIOSI DI UNA MADRE

Gli anni successivi al Secondo Confitto 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 fonda-
mentale importanza impiegare l'impegno ed affinare i sensi per riu-
nire a presentare quotidianamente un pasto sul tavolo e reimpiega-
re i vestiti vecchi, per dare loro una nuova vita. Importanti furono
gli insegnamenti che vennero impartiti a mia nonna dalla madre,
la quale era solita ripetere: "Se mo te sai coniz, conimar, mo te sei ma-
dona da sponsor!". È essenziale lenire ju: "tutti gli abiti meritano
una seconda vita". Si era soliti recuperare i vecchi vestiti soprattutto se questi erano di lana. Il vestito veniva disfatto e successivamen-
te rimontato. Il problema maggiore era cercare di abbimare il
diverso spessore della lana, in questo il tatto svolgeva un ruolo cen-
trale. Bisognava cercare di evitare di abbimare fili spessi con dei fili
più sottili altrimenti si rischiava che la maglia non fosse uniforme
e si danneggiasse velocemente. Gli abiti, le giacche e i calzoni erano

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

Un'altra lezione 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 ricercato 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 ricavano due piatti diversi: l'uno fatto con i resti dell'altro.

CIAPÁ UOS FRADEL!!

Uno dei fratellini di quattro anni odiava terribilmente farsi il bagno: ogni domenica si ripresentava sempre la stessa scena comica che coinvolgeva l'intera famiglia che si destreggiava 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 lavargli la testa all'interno del lavandino della cucina posto di fronte alla finestra. Il bambino non era minimamente contento e si lamentava costantemente. Un giorno, un vicino che si appostava ad andare a caccia vide questa scena e pensò che i genitori stessero facendo del male al ragazzino e li mimacciò con la doppietta. Chiarito l'accaduto, il vicino si divertiva a passare 'casualmente' la domenica e godersi la scena. Finintesa comunque un modo per far cessare quasi del tutto le lamentele del bambino, ossia raccontare questa breve filastrocca che si concludeva con il solletico.

Ocio bel so fradel,

Ochio bello suo fratello,

reciata bela no soela,
el masim che ja dim dim,
la bocata per en basim.

Fico chi che bel popim ghe jem
gate gate sul pomim!!

occhietta bella sua soella,
il masimo che ja dim dim,
una bocuccia per dare bacimi.

Fico qui che bel bambino,
jacciomogli il solletico sul
pomimo!!

NOTE:

Per essere sicura di trascrivere i termini correttamente ho consultato i dizionari linguistici di Quaresima e di Aldo Bertolura. Voglio richiamare l'attenzione del lettore su un particolare suono "chj" del momento che difficilmente può essere riprodotto correttamente a meno che non si sia originari della Val di Non.

BIBLIOGRAFIA:

Aldo Bertolura, Dizionario dell'antico dialetto trentino. Proverbi, augurii, imbracci, filastrocche e contilene, S.I.E. - Società Iniziative Editoriali srl, Trento, 1997.

Quaresima, Dizionario linguistico.

OCCHIO ALL'ANIMA!

di Anna Capponi

Scrittore surrealista ma di un surrealismo tutto suo, Alberto Savinio (Atene 1891 - Roma 1952) segue le tracce dei sensi per inseguire e rivelare l'anima. L'olfatto, per esempio, è un senso fortemente evocativo, che Savinio 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 Savinio 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, oltre che in noi. Ditemmo di più, l'anima fa anche un nome e una storia: Psiche, colei che fece innamorare il dio dell'Amore in persona. Savinio 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'umano e l'animale (tipica dei ritratti saviniani) è legata alla condizione di manichino non-vivente che aspira alla vita, e partecipa di questa 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: rammenta il suo arrivo a palazzo su una macchina volante: « Trombe suonano e bocche cantano. [...] mi ritrovai sola, solitaria come in mezzo a un turbine silente una piuma caduta dallo stemma di una condanna, uccello folle, nel mezzo di quello scalone fatto di mani riversate e intrecciate per le dita, scintillante come zucchero al sole e scomfiato come un mare di maximo » (5). All'impressione di solitudine segue quella di essere circondata da una doppia fila di vassetti, pronti ad inchinarsi al suo passaggio. Tutto questo splendore suscita in Psiche la domanda su cosa ci sia dietro quella poca materialità, 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) fuorché

uomo: la vista del marito. 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'incarnato dovrebbe accettare così. Dal momento nel quale Psiche infrange il divieto, inizia la discesa che, nel mito antico, coincideva con la sofferenza delle prove imposte da Venere, e nella rilettura scaviamo con la scoperta della vera natura di Amore, la sua fuga e, per la donna, la castigazione eterna in un museo. Scaviamo, infatti, scelte di rimettere mano alla storia di Apuleio per dare una spiegazione all' enigma rimasto in sospeso: perché Amore non si può vedere? Perché è un essere mostruoso. Così, tutti i sensi parano ingombrati di fronte alla sola visione che risulta il senso della rivelazione.

La visione, però, comporta 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, insegna a giudicare l'altro non con gli occhi, ma attraverso il dialogo delle anime.

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

essenzialmente (anima è ánemmos in greco, cioè appunto soffio) e le doti poetiche. Non solo quelle per raccontare la sua storia, ma anche quelle che i visitatori del museo hanno apposto sul suo corpo di marmittino: 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 Savinio riflette sul 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 vano degli uomini e delle cose » (6), al contrario, la letteratura è soprattutto la zona dove interrogare ciò che non si può vedere e spiegare. Poiché il tema dell'emigma lo affascina molto, Savinio ha una particolare predilezione per il periodo della vita nel quale l'uomo si confronta di più con i misteri, e cioè l'infanzia: « la parte più affascinante del mio passato, la più misteriosa di mistero confidenziale, la più oscura di confortevole oscurità » (7), quella in cui un suono improvviso, un odore improvviso, un'improvvisa luce distruggono un pensiero e costruiscono un mondo.

NOTE

- (1) A. SAVINIO, Nuova Enciclopedia, Adelphi, Milano, 1977, p. 336.
- (2) Ivi, p. 161.
- (3) Ivi, p. 110.
- (4) Ivi, p. 279.
- (5) Id., La nostra anima in Id., Casa « La Vita » e altri racconti, P. Italia e A. Timotei (a cura di), Adelphi, Milano, 1999, p. 543.
- (6) Ivi, p. 506.
- (7) Id., Nuova Enciclopedia, p. 260.

DIARI SONORI

di Claudia Ferretti

I suoni sono costantemente attorno a noi, sono una porta verso il mondo. I suoni cambiano nel tempo, hanno ritmi, si imprimono 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 attuano in azioni o 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 strumento di una scrittura sensoriale e assumere il ruolo di vero e proprio motore narrativo tra le pagine dei libri, svincolandosi dalla pura funzione descrittiva.

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

La mano si muove sul foglio tra fonti e forme sonore, tra emozioni, storie e azioni, facendosi permeare dal sentire e dal sentimento del luogo, lasciando spazio a parole istantanee che valicano il confine del segno e del verbo. Prende vite così sulle carte una scrittura sensoriale puntuale e ritmica, 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 Schafer, Il paesaggio sonoro, Casa Ricordi 1985.

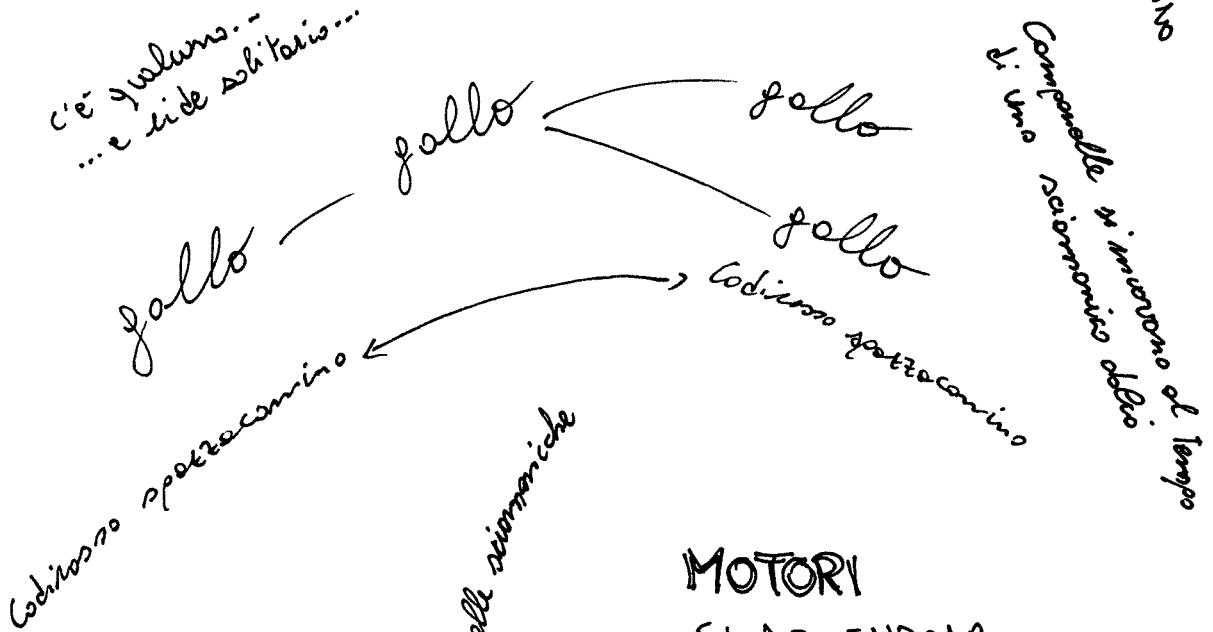
Per l'azione artistica: E. Biserna, Welkin from scores, Le presses du réel 2022.

LORVI
KLOFONIKI

Pessi
modellati dalle rocce
salgono
verso la bocca
insieme alle parole
di chi li indossa

SENZA VENTO
SUI NUSERI NON DANZANO

C'è qualcosa...
...e ride solitario...



Codivoso spazzacamino

MOTORI
SI ACCENDONO
PRONTI
ALLA DERIVA

Sono tempo asperso
di me
Non raccontata
forse per timore
forse per pietà

MI INCIAMPO
NELLE PAROLE SPIGOLOSE
NEI LINGUCCI INCONTRI
E NELLA FATICA
SENZA SOSTA

17.08.24. - Loto - Pietra - h 7:08

UNA BANDIERA
FUSSA

NON TI STANCHI NEL CALORE SORDA CICALA FANMI RESPIRARE

URIA È URLA
SENTO URLA

Una ragazza corre sulla pista di ghiaccio. Parte spesso e un fianco un grande mezzo
di chiodi e ogni quindici minuti. Torna a rompere l'equilibrio dei
costante orologio

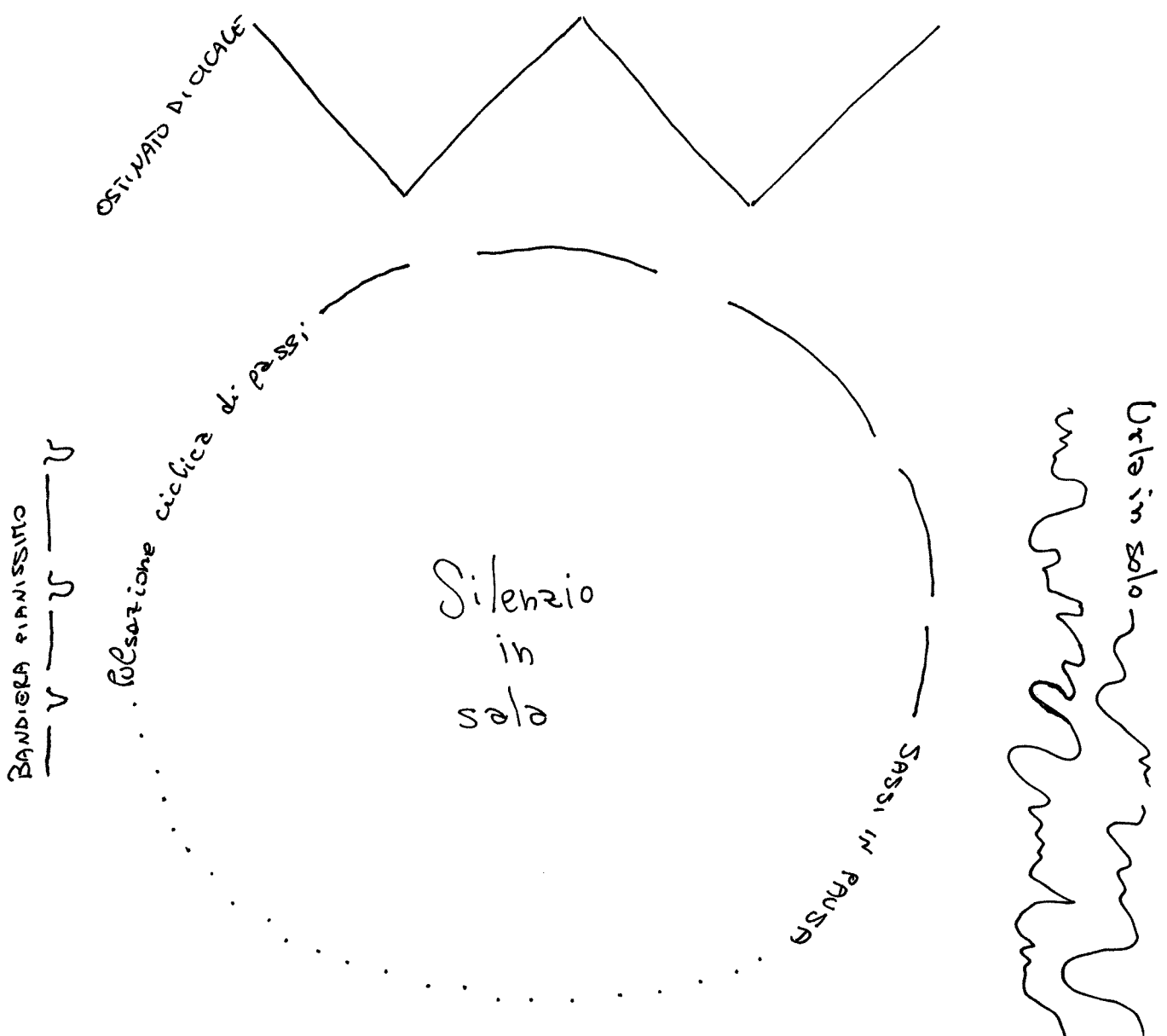
UNA DONNA URLA E LE CASE
LE RISPONDONO
E CRESCE
IL SUO RIPPANIERO

VUOTO
PIENO
DI AGOSTO

Nel silenzio quasi non c'è nessuno. Jassi quieti.

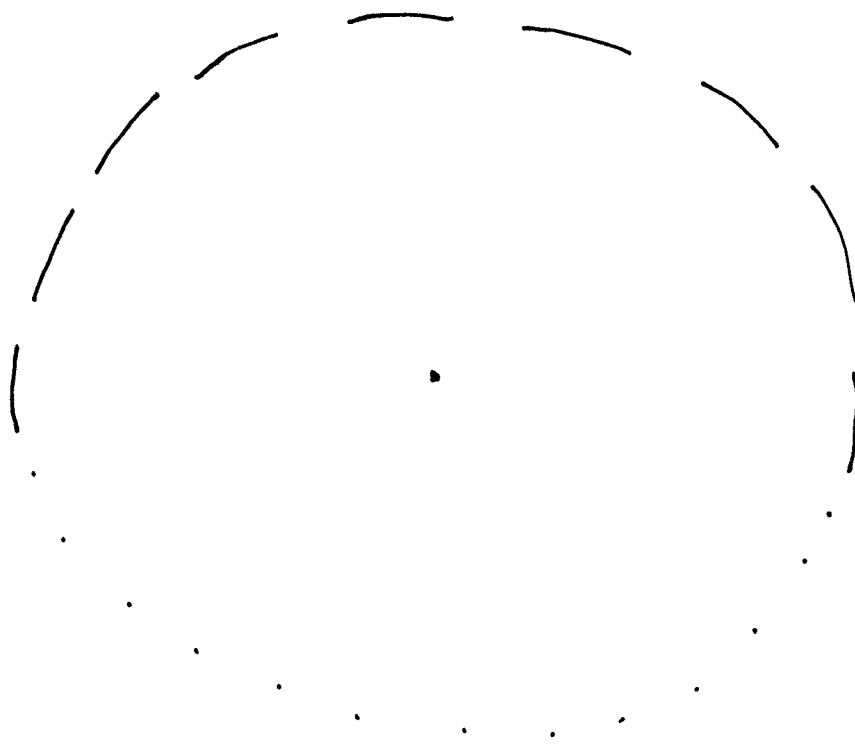
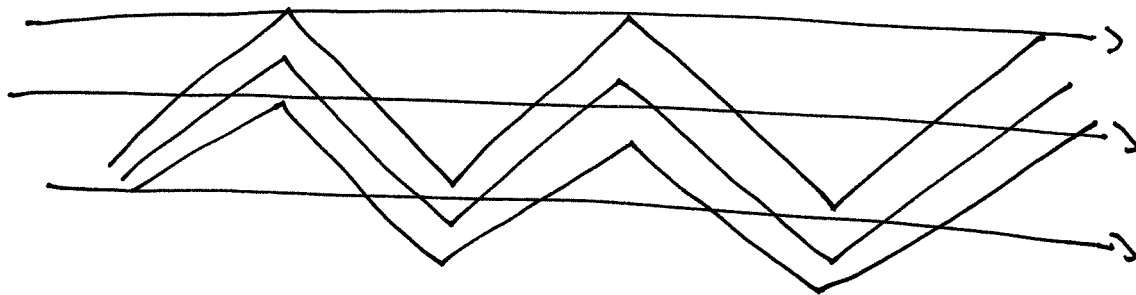
Automobili ... potrei, se mi intendessi di motori, riconoscere
le marche; c'è anche quella di mio padre.

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

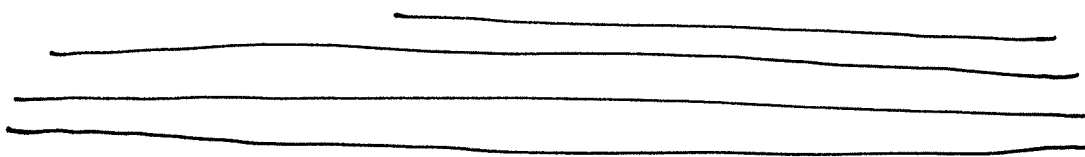


Bordone di automobili _____

26.08.25 - Brescia - Pavia - h 16:30 Partitura codificata



[Handwritten scribble]



26.08.24 - Brescia - Parco - h 16:30 Partitura

h. 8:00

in 7e vento tra i tipli

7 tipli 7 tipli 7 tipli 7 tipli

LA FABBRUCA

IL TUONO

7 tipli 7 tipli 7 tipli 7 tipli

LA PERSIANA
SBATE
I VICINI
SONO IN VACANZA

UNA PORTIERA
QUALCUNO INCIATPA
NEL CACSON

Nessuno mi telefona eppure vorrei parlare. To faccio col telefono

h 8:40

LE

E ACUTE

SUI RETTI

PIRILE

SULL'ASPALTO

SUI BALCONI

GOCCE

CADONO

MORBIDE

... E POI LO SCROSCIO ...

h 9:30

IL TUONO NON SI FERMA MAI

GOCCE

TRABALZANO SUL TAVOLO D'ACCIAIO

Lo scroscio e sui tipli, sul cemento
e poi dal cemento ancora su di me
ed entra dal naso e dalle orecchie
Non cede, diventa assordante,
sempre piu vicino, sempre piu e fondo
dentro, in me.

LA QUIETE

... E L'ANGUSTIA ...

Toe Toe Toe toe

27.08.24 - Brescia - Casa - h. 8:30 - 11:00

Fuori
solo il torrente
che di notte
urla, sorseggia,
si micchia, scioglie
e mura le onde
che le mie orecchie
possono contenere
inquieto
perenne
compagno

Dentro
tiepidi silenzi
e parole
nelle solitudini
più amate

17.08.24 - Lorio - Casa - h23.00

INTERVISTA ALLO CHEF STEFANO BERTONI

di Mattia Oss Bals

Lo chef Stefano Bertoni si racconta a *Digit* 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 Toblino, a questo punto inizio la mia espe-

rienza nel campo della ristorazione.

Occanto al lavoro a Castel Toblino ho svolto degli stage presso vari chef durante le stagioni invernale, 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 conferire 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 lavoro sui formaggi uso dei canditi 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 carota come prima cosa da fare la scotto in padella per un minuto, poi la immergo 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

Raul 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 neurodivergenza 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 ristrettezza 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 ad ogni senso.

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 passa attraverso uno dei cinque sensi. Essendo che ci si muove all'interno di uno spettro, ogni individuo avrà delle esperienze con le quali ha più difficoltà ad interfacciarsi, infatti le anomalie sensoriali sono caratterizzate da un'estrema variabilità sia nella tipologia che nell'intensità.

All'interno dei criteri diagnostici del DSM-5 è stato inserito quello della iperresponsività o ipo responsività: questi due aspetti variano da soggetto a soggetto e anche all'interno di un individuo può assumere diverse sfumature. L'iperresponsività 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 può prendere la reattività nei soggetti autistici; va sottolineato come siano anomalie dovute al fatto che le persone nello spettro autistico "soffrono" gli stimoli sensoriali mentre la prende maggiorando delle persone neurotipiche riesce a "filtrare" gli stimoli. Questo è anche uno dei motivi per cui a volte i bambini che vengono diagnosticati da piccoli o che hanno precisi segni di autismo vengono seguiti con percorsi di studio, e soprattutto ambienti e modalità di insegnamento, che vengono personalizzati per far fronte alle difficoltà del bambino. Ora verranno espresse alcune delle caratteristiche dell'autismo per ogni senso:

VISTA

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

e purtroppo questo può portare ad essere sovraccarichi sensorialmente, magari in un centro commerciale o un luogo con particolari intensità delle luci, e ciò può portare ad un lieve stato di confusione generale.

OLFATTO

A differenza della vista gli altri sensi (tra cui l'olfatto) non sono più sviluppati del normale, nonostante ciò la percezione degli odori rimane alterata e nel caso di soggetti iper reattivi un odore (anche se lieve) può rivelarsi intollerabile, mentre per i soggetti ipo reattivi si verifica una ricerca degli odori forti che possono aumentare gli stimoli. In ogni caso tuttavia numerosi studi hanno dimostrato una relazione tra queste anomalie e le difficoltà e relazioni sociali, 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 terra o carta esclusivamente per la loro consistenza. Alcuni studi inoltre suggeriscono di prestare particolare attenzione nei casi ipo reattivi poiché sarebbero più propensi a 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 a vibrazioni e temperature estreme. Lo sviluppo del bambino passa anche attraverso la sperimentazione attraverso le mani, e i bambini autistici possono riscontrare molte difficoltà ad 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 relazionata 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 luphi affollati.

Per concludere, queste anomalie dei cinque sensi portano ad una situazione di sovraccarico sensoriale 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 disagio 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: scopriamolautismo.it/i-5-sensi-e-lautismo/, 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 ALENATIONE

di Valentina Gasperi

« Almost anybody can learn to think or believe or know, but not a single human being can be thought 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 dalla non più così remota possibilità che un giorno l'I.A. possa confondersi con ciò che abbiamo sempre considerato unico ed irripetibile.

In 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, dimenticandosi 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 moderna » (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 preannuncerebbe così l'ipotetico rischio di una
alienazione artificiale potenzialmente fatale per quella
peculiare modalità 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
scongiorare 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 sentirla ingannevolmente - la realtà,
ma permettiamo anche a tutte le sue caleidoscopiche
sfaccettature di rispecchiarsi e risuonare dentro di noi.
Percepire significa esperire, apprendere, costruire, esiste-
re. L'uomo è corpo in relazione con l'esterno, egli
rappresenta quell'apertura che Heidegger ha definito

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

I cinque sensi sono i rappresentanti di un'immediata mediazione che sembra impensabile poter alienare: semplicemente possiamo comprenderne ed identificarne i meccanismi e tradurli in un linguaggio razionale. Così l'I.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, *A poet's advice to students* from the *Ottawa Hills Spectator*, October 26, 1955 in E. E. CUMMINGS, *A miscellany (Revised)* Liverlight, New York 2018.

(2) Feuerbach si riferisce all'idealismo hegeliano.
CFR. L. FEUERBACH, *Principi della filosofia dell'avvenire*, Orthotes, Napoli - Salerno 2016, 519.

(3) R. BODEI, *I sensi umani*, intervista dell'Enciclopedia 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) M. GALLETTI, S. TROPOLI 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 G. Marietti Solmi, Einaudi, Torino 1972.

L. FEUERBACH, *Principi della filosofia dell'avvenire*, trad. it. di G. Basile, Orthotes, Napoli-Salerno 2016.

M. SAUDINO et al., *Primo filosofo. Storia, attualità, domande della filosofia. Da Schopenhauer alle filosofie femministe*, Laterza, Bari 2024.

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 svolta su documenti presenti nelle banche dati Lgi - Lessico giuridico italiano e Lli - Lingue legislative italiana del Cnr che documentano la storia della lingua giuridica dal x al xx secolo. L'indagine ha mostrato che la parola 'olfatto' non è presente negli archivi, mentre le parole 'gusto' e 'tatto' sono presenti rispettivamente in uno e in tre record. La parola 'gusto' è presente nell'articolo 63 delle Carte del Carnaro del 1920 dove si parla della istituzione di un « collegio di Echili, eletto con discrezimento fra gli uomini di gusto puro [...] ». La parola 'tatto' è presente già in testi di ambito penale, in cui si evidenzia come

per provare il reato di stupro sia necessario «il Tatto delle parti pudende» da parte di ostetrici o altri esperti (2), sia in documenti notorici, nei quali si spiega che i Testimoni devono rispondere alle domande prestando giuramento e col «Tatto delle scritture» (3). Il lemma 'udito' attestato dal 1377 al 1592 in 121 record ricorre spesso come forma del verbo udire (4). Il participio passato «udito il potere delle rispettive Camere [...]» è usato in formule che descrivono procedure, al pari di altre ('visto', 'considerato', 'pre messo') usate ancora oggi in vari provvedimenti (5). Quando invece si parla del senso dell'udito, il termine è presente in molti testi in materie di prove testimoniali. Ecco dunque espressioni come «depose di saper di udito proprio» (6), o «prova per via o' udito» (7). Molto frequente anche l'espressione «testimone di udito» (8), attestata pure da Battaglia per riferirsi ai «testimoni di veritate (di udito, di veritate)», cioè a coloro che riferiscono fatti di cui affermano «avere conoscenze diretta, per averli visti o averli sentiti» (9). Questo senso umano è anche necessario per compiere alcuni atti giuridici, come nel caso dell'articolo 736 del Codice civile di Parma Piacenza e Guastalla che prevede che possa fare testamento

pubblico colui che « ne privo interamente dell'udito, me sappia leggere ». Una trattazione particolare merita il lemma 'vista' in ragione del numero di documenti che presentano questa parola (ben 344 record che vanno dal 1376 al 1932). La parola è usata spesso per riferirsi al senso delle vista, di cui il diritto si occupa per vari motivi e in una pluralità di testi. Con il legislatore delle città di Lucca, nel libro 4, capitolo 148, statuisce che una lesione ad un occhio che non abbia comportato per la vittima che « fosse privato delle vista, habbi luogo le pene degli percipienti e morto » (10). Naturalmente, come per l'udito, la vista è necessaria per attendere a determinati atti giuridici, come il testamento, che solo chi è sano di mente, intelletto, sentimenti e vista può compilare (11). È stato già osservato quanto la vista, oltre l'udito, sia rilevante nelle prove testimoniali (12), ma naturalmente il diritto, regolando le cose e le attività quotidiane delle vita, ci ricorda quanto tale senso sia vitale, ad esempio, per regolare la circolazione stradale. Con il nuovo codice

delle strade (articolo 147, comma 2) prevede che, prima di attraversare un passaggio a livello senza barriera, sia opportuno accertarsi «che nessun treno sia in vista» (13). Ovviamente tale senso è coinvolto anche in tutte le operazioni di controllo che precedono una qualche autorizzazione o mobilitazione una certa procedura legale. Così l'autorità preposta a tali controlli dovrà mettere il «Vista all'orecchio» di talune «provvisioni, o lettere tanto de Voto, che d'Ordine Nostro» (14). Tale controllo potrà effettuarsi dunque mediante l'apposizione di un 'Vista' ma anche per mezzo dell'ispezione minima di un giudice o di un suo delegato «a vista» dei quali «la disposizione d'ultime volontà» dovrà essere chiusa (15). Talora tale incaricato ispettivo sembra delegato a tutte le comunità, come pare suggerire il libro 6, capitolo 10 degli statuti di Lucca, in cui si prevedeva che i provveditori 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 d'ito luogo...».

Anche una persona potrebbe dover essere «guardata a vista», come previsto dall'articolo 1 della disposizione 23 settembre 1822, n. 2785 contenuto 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 la legge 13 giugno 1881, n. 190 [...]». Le parole assumono spesso significati vari. Così nel De Luca l'espressione «beneficio di vista» indica il diritto alle vedute, al piano concesso al proprietario di un fondo (16). Nelle formule: «a vista delle pubblicità» (17), «in vista delle risultanze» (18), il significato è quello di «in considerazione di», «in ragione di», mentre l'espressione «entrare nelle viste del Legislatore» vuole indicare le intenzioni, i piani dello stesso (19). Questa parola viene, infine, usata anche in molte formule proprie del gergo commerciale, all'interno di cambiali e di altri titoli di credito. Così nel codice postale è usata la formula «a vista» per pagamenti che debbano essere fatti senza alcuna

di lezione (20), mentre nel ben più risalente documento del 1377 (Cembiale di Francesco di Bonaccorso) le formule «peghezai per queste prime lettera a di x viste a E. I» indice il termine entro il quale deve essere pagata le somme indicate nelle lettere di cambio (21).

NOTE:

- (1) Liberamente consultabili in Rete su www.igog.com.it
- (2) M. A. SAVELLI, *Pratica universale*, Cochinini, Firenze, 1665, p. 110
- (3) A. PACINI, *Il notajo principiante istruito*, Reggi, Rome, VII, 1796, p. 92
- (4) E. LAZZERESCHI (a cura di), *Libro dei mercanti lucchesi in Brugia*, Malvaris, Milano, 1947, p. 14.
- (5) Articolo 101 della Costituzione della Repubblica Lettona, D. Sarando pulo, s. d., pp. 17-71.
- (6) I. RINIERI (a cura di), *Beatrice Cenci secondo i costumi del suo processo. Storia di una leggenda*, Tipografie pontificie G. Bernardino, Liana, 1909, p. 416
- (7) D. MORO, *Pratiche civili*, Vincenzo Pannia, Napoli, IV, 1763, p. 258
- (8) G. De Luca, *Il dottor volgare*, Giuseppe Corvo, Rome, XVI, 1673, p. 179
- (9) S. BATAGLIA, *Grande Dizionario delle lingue italiana*, UTET, Torino, XXI, 2002, p. 1001.
- (10) *Gli statuti delle città di Lucca*, Faello, Lucca, 1539.

- (11) G. BENVENUTI, Summa Rolandina dell'arte del notariato, volgarizzata, et in molti luoghi ordinata, et ampliata, Bellone, Torino, 1580, p. 110.
- (12) Statuti dell'arte di San Gaute Maria, Marscotti, Firenze, 1580, p. 45.
- (13) Nuovo codice delle strade (approvato con d. lgs. 30 aprile 1882, n. 285), in G.U., 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 S.M. da osservarsi nelle motene civili, e criminali ne' Stati della M. S. tanto di qua, che di là de' monti e colli, Vabette, Torino, 1723.
- (15) Sui, libro 5, Titolo 1, articolo 10, comma 1.
- (16) G. DE LUCA, Il dottor volgare, IV, p. 95.
- (17) C. MONTESQUIEU, Spirito 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, Gioacchino tipografico, Modena, 1771.
- (19) C. LESSONA, Trattato delle prove in materie civili, Lemmelli, Firenze, 1815, p. 21.
- (20) libro 3, titolo 1, capitolo 3, articolo 133, comma 2 del Codice portale, in G.U., Istituto poligrafico dello Stato, Roma, 1873, pp. 2-39.
- (21) E. Bensa, Notizie e documenti sulle mercature italiane del secolo

xiv, Zueves, Milano, xxiii, 1928, p. 320.

IL SOTTOVALUTATO SENSO DELL'OLFATTO

di Maria Luisa De Mola

Lo studio del senso sull'olfatto è un ambito di rinnovato interesse all'interno della comunità scientifica. Il seguente articolo si propone di approfondire il funzionamento di un 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 colore tra tre opzioni proposte colorando sedici triplette di Sniffin Sticks. Il test Discriminazione consiste nella presentazione di sedici triplette di Sniffin Sticks, di cui due hanno lo stesso colore 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'odorare sedici Sniffin Sticks per trenta secondi e abbinare a ogni Sniffin Stick un colore 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 demenze 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 Quarmley e colleghi è stato somministrato il subtest Identificazione del test Sniffin' Sticks insieme al Montreal Cognitive Assessment a 728 anziani, precedentemente valutati con vari metodi neurologici e classificati in una delle tre categorie: anziani sani, anziani con deficit cognitivo lieve o anziani con Alzheimer. Questo ha permesso di ridurre i tempi di somministrazione del test Sniffin' Sticks, rendendolo ammissibile anche ad 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 questa percentuale 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

seni e di quelli con morbo di Alzheimer, migliorando la distinzione tra deficit cognitivo lieve e moderato. Questi risultati suggeriscono che un semplice test di identificazione degli colori 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. Sull'altro lato studi precedenti che hanno collegato un indebitamento del senso dell'oggetto all'Alzheimer, si è già cominciato a utilizzare i test dell'oggetto nelle valutazioni dei pazienti anziani. I ricercatori che hanno condotto questa indagine sostengono anche di voler indagare se i marcatori proteici dell'Alzheimer, che sono presenti nella regione olfattiva 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 in altre fasi iniziali di anziani con deficit cognitivo non viene identificata come tale, in parte a causa delle mancanza di screening adeguati. Lo studio dell'oggetto in ambito psicofisiologico continua a interessare i ricercatori esplorando le frontiere per comprendere sempre più nel profondo malattie come l'Alzheimer.

BIBLIOGRAFIA

Hummel, T., Sekinger, B., Wolf, S., Pauli, E., & Kobal, G. (1997). Sniffin' Sticks: Olfactory performance assessed by the combine testing of odour identification, odour discrimination and olfactory threshold. «Chemical Senses», 22 (1), pp39-52. <https://doi.org/10.1093/chemse/22.1.39>

Overmley, H., Moberg, P. J., Mechanic-Hemilton, D., Kebabci, S., Arnold, S. E., Wolk, D. A., & Boef, D. R. (2016). Odor identification screening improves diagnostic classification in incipient Alzheimer's disease. «Journal of Alzheimer's Disease», 55 (4), pp1497-1507.

<https://doi.org/10.3233/jad/160862>

Romeo, 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.enerl.2015.08.006>.

I SENSI E LA CONOSCENZA IN CARTESIO

Lavinia Bagnola

Le Meditazioni metafisiche (1) sono un'opera di Cartesio, redatte inizialmente in latino tra le 1638 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 il filosofo, il percorso intellettuale deve essere un processo comune che parte proprio dalle origini della conoscenza sensibile come base per raggiungere la verità. Il filosofo si è reso conto di quanto fossero evanesce alcune delle certezze e delle verità che ha accettato nel tempo, e per questo ritiene necessario, almeno una volta nella vita, porre tutte le conoscenze acquisite in dubbio, in modo da uscire alle fondamenta su cui si

istituisce la verità, Cartesio, quindi, vuole che le lettere lo seguano in questo percorso che procede con l'ascesa di livelli di dubbio sempre più radicali: il dubbio diviene criterio a priori di verità. Il primo livello di dubbio su cui Cartesio si concentra è quello sui dati sensoriali. Tutte le conoscenze che abbiamo ricevute nel tempo sono derivanti o dai sensi stessi o attraverso di essi; ci hanno, però, fatto cadere in errore e, dunque, è necessario dubitare di questo: «Tutto quello che finora ho ammesso come assolutamente vero, l'ho ricevuto o dai sensi, o mediante i sensi; mi ho però talvolta così ingannato, ed è regola di prudente non dare mai interamente fiducia a coloro che ci hanno ingannato anche una sola volta» (2). Cartesio sottolinea la difficoltà nell'analizzare e nello studiare i corpi attraverso i sensi: la prima certezza a cui giunge («io sono, io esisto») (3), infatti, riguarda l'anima dell'individuo e non i corpi. È per questo che il filosofo decide di presumere un esempio di un corpo, la cera, che gli permette di scoprire da dove la nostra conoscenza deriva e se quella sensibile possa essere presa effettivamente come una fonte veritiera di conoscenza. La cera sembra avere tutte quelle caratteristiche che si richiedono ad un corpo per esistere: è possibile

toccare, vedere, odorare, assaporare e sapere di miele, ha una forma, una grandezza. Se, però, essa viene avvicinata ad una fonte di calore, possiamo vedere che tutte queste caratteristiche sensibili mutano e svaniscono: «i resti del sapore se ne vanno, le proprietà svenisce, il colore cambia, la forma del miele, la grandezza aumenta, diventa liquido, caldo, a stento lo si può toccare, e ormai, se lo tocchiamo, non emetterà più alcun suono» (4). Nessuna delle caratteristiche che abbiamo conosciuto attraverso i sensi, quindi, contribuisce alla forma di una conoscenza chiara e distinta circa questo corpo: infatti, tutte queste caratteristiche sono mutate, e, in queste, l'unico che rimane è l'essere caldo. È così che Cartesio dimostra come la conoscenza del corpo non possa derivare dai sensi, in quanto fonti dell'errore umano, ma, piuttosto, essa sembra provenire 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 pura comprensione intellettuale. Questo conoscenza intellettuale può essere di due tipi: «imperfetta e confusa»

e "chiaro e distinto". La prima deriva da una mescolanza tra gli aspetti sensibili e quelli intelligibili; lo secondo, al contrario, deriva dalla separazione di questi due tipi di aspetti. In questo modo, come spiega come vuoi, se tutte le conoscenze e intellettuali, in certi casi sono presunti gli elementi sensibili e in altri no, e come vuoi in certi casi lo conoscente e veritiero e in altri fallace. Non è un caso, infatti, che come si vede nella Meditazione, in cui viene analizzato le fonti dell'errore, come detto proviene da questo individuare una regola metodica che è necessario seguire per non cadere più in errore 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: «Inferiti ogniqualvolta che, dovendo esprimere un giudizio, contenga la volontà in modo tale che si estenda solamente fino a quelle cose che le vengono presentate dall'intelletto chiaramente e distintamente, certamente non può averne che io cada in errore, poiché tutte quelle percezioni chiare e distinte e qualunche, e dunque non può provenire da nulla, ma necessariamente ha Dio come suo autore, quel Dio, dico, sommamente perfetto, che è impossibile sia ingannatore; pertanto è fuori di dubbio che sia vero» (5).

NOTE

- 1) Cartesio, Meditazioni metafisiche, Bompiani testi a fronte, Milano 2020.
- 2) Ivi, p. 148.
- 3) Ivi, p. 171.
- 4) Ivi, p. 173.
- 5) Ivi, p. 237.

BIBLIOGRAFIA

Cartesio, Meditazioni metafisiche, Bompiani testi a fronte, Milano 2020.

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

di Francesca De Nola

Con lo scopo di creare un brano musicale da far ascoltare prima delle letture dell'egloga *Après-midi d'un faune* del poeta Stéphane Mallarmé, Claude Debussy compose il *Prélude à l'après-midi d'un faune* 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 fauno alle prese con la visione sfocata ed evanescente di alcune ninfe. Se si tratti di un'esperienza realmente avvenuta o solo sognata, non sarà mai esplicitato dal poeta, la cui intenzione è restituire una dimensione sconosciuta del reale a cui non si può accedere tramite i cinque sensi poiché sospeso 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 esplicite alla musica (1), ma anche il brano di Debussy pare quasi scolpire tramite il suono l'aspirante aria del pomeriggio estivo, i colori tenui e sfumati del bosco, le sagome sfocate delle ninfe e la figura nitida del fauno. Un legame stretto e indissolubile, dunque, vincola il testo di Mallarmé al brano di Debussy, al punto tale da rendere difficoltoso cogliere e pieno l'esperienza vivuta del fauno senza

aver precedentemente avvolto il preludio di Debussy: immagini e suoni si mescolano e si rimescolano completandosi 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 irrompe nel panorama francese 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 denuncia l'incapacità della scienza di afferrare 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 intravederemo solo un frammento tramite l'arte, 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 senso più profondo delle cose significa tentare di condurre lo sguardo verso una dimensione altra, quella della Transcendenza, dell'Assoluto, dell'Inesprimibile. Di conseguenza, la poesia, unica chiave di comprensione del mistero della realtà, non può che realizzarsi in una dimensione sospesa a metà tra il reale e l'innanzi, tra il tempo e l'eterno. Non a caso, un senso di incompiutezza e tensione irrisolta accompagna ogni verso dell'epico di Mallarmé. Così come il desiderio del Piumo è destinato a rimanere perennemente insoddisfatto, anche il poeta riuscirà a trarre solo frustrazione dalla sua esperienza, derivante dall'incapacità di cogliere a pieno

quell'abito inesprimibile a cui tende. Restituendo una dimensione sospesa a metà tra la visione e il sogno, il testo di Mallarmé narra, dunque, di un'esperienza frustrante in quanto oscilla inenautemente tra realtà ed esperienza onirica. Fin da uno dei primi versi del componimento, Forse avrai un sogno? (v. 5), viene a condensarsi quella tensione e inodolizzazione che caratterizzerà l'intera esperienza del poema: se le muse che vede esistano o meno, non gli è dato saperlo. L'unica consapevolezza concernegli è l'ardore del suo desiderio di raggiungerle. È tale senso di incompiutezza e di perenne sospensione moterà piano piano in un'ombra inconsistente alla fine del componimento: Coppia, addio; tra poco l'ombra io sconferò che diveniste (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 quella dimensione di mezzo tanto incerta quanto irreali che si sporge sull'Assoluto. Nell'estetica simbolista i sensi tendono a convergere e a sovrapporsi proprio per tentare di rendere a parole ciò che non si lascia scrutare dalla poesia ne non per un istante. L'espressione poetica viene in tal modo innalzata 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 la realtà fisica alla realtà-Altra. In tal modo, le parole si rivelano in grado di tenere una breccia di misteriose suggestioni capaci di evocare anche solo per un istante tale dimensione avvolta 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, più essenza musicale, poiché della parola conta più il suono 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, inconsuetezza e ineffabilità che contraddistinguono l'intera esperienza del Fauno. Non a caso, il preludio si chiude in modo progressivamente più silenzioso; nel testo, invece, la tensione è destinata a rimanere irrisolta e inappagata. L'orchestrazione imprecisa ed evanescente, l'alternanza tra le apparizioni solistiche del flauto e gli interventi dell'arpa e del corno nebuloso e cupremico di ascoltare un brano che fa fatica a prendere forma, allo stesso modo delle visioni del Fauno. Entrambe le opere, dunque, colpiscono e rielaborano l'elemento cendino del Simbolismo: le consuete vie della conoscenza si rivelano insufficienti a cogliere l'abisso che si schiude al di là dell'orizzonte delimitato dai mostri reusi, i quali non sono in grado di attingere e' oltre. Appacciandosi sulle rive ultime e sull'orizzonte del mondo reusibile, solo l'arte si dimostra capace di sfiorare anche solo per un istante quell'abisso e quell'immensità che trascende la realtà stessa.

NOTE

(1) Inonata d'accordi; e il nolo vento (v. 24); E che al preludio lento dove nascio
(v. 40); Sopra in un lumpo anolo d'incautere (v. 61).

(2) cfr. v. 3 di Correspondence, C. Baudelaire.

BIBLIOGRAFIA

F. RONCORONI, Testo e Contesto, in Arnaldo Mondadori (a cura di), Mondadori,

Milano 1984

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

S. MALLARNE', Poesie e prose, in Valeria Ravacciotti (a cura di), Garzanti, Milano 2005

Signoz, oiiés, tot li amant. Le percezioni sensoziali in Floize et Blanchefoz
Ezika Dell'Aquila

Floize et Blanchefoz, 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 (1160c 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 tripartito, di cui i primi versi sono: «Signoz, oiiés, tot li amant, / cil qui d'amozs se vont penant, / li chevaliez et les puceles, / li damoisel, les damoiseles! / Se mon conte volés entendre, / molt i pozzés d'amozs aprendre»

(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 riferisce di aver appreso la storia di Floize e Blanchefloz ascoltandola raccontare da una dama alla sorella: «Illec m'assis por escouter / II dames que j'oi parler / Eles estoient II seuzes, / ensambles parloient d'amozs. / Les dames erent de perage, / casame estoit bele et sage. / L'aisnee d'une amoz parloit / a sa seuz, que molt amoit» (2). L'autore narra di essersi seduto per ascoltare le due dame conversare d'amore 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 bains deus li avoit dit, qui l'avoit leü en escrit» (3).

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

"oiez" compare 26 volte, "escute" 8 volte, "dize" 52 volte e "leez" una sola. L'importanza dell'ascolto e dell'interazione uditiva emerge chiaramente nel testo, con frequenti riferimenti all'atto di ascoltare e alla trasmissione orale della narrazione. Ciò richiama 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 entendeiz. / Faites pais et si escoutez / Bone estoize, par tel semblant / Que Dieus vos soit a toz garant / Et nos defende de toz maus / Et nos doint ennuit bons ostaus» (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 lettori né di uditori. 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, Paris, 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 delle Astuzie, l'Éstoria 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 tipizzata: Sigiberto non è, però, come nel Conte, un autore, bensì è un testimone oculare dei fatti. L'autore, tuttavia, afferma non di aver udito la storia, ma di averla letta 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 uditiva: in 8 casi con "ouenta" 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 iberico 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 al trono imperiale, a quella di Carlo Magno, poiché Flores e Blancaflor sono - già nel Conte - i leggendari nonni di Carlo Magno, genitori di Bertha (5).

Nella Flores saga ok Blonkifluz, prima tra le traduzioni scandinave, non emergono riferimenti all'atto di narrazione o scrittura, mentre dalla sua traduzione svedese, Flores och Blancheblor, emergono alcune osservazioni interessanti. In apertura vi è un chiaro riferimento all'atto della lettura, e dunque al senso della vista: «Sam iak ijbökiz skrifuiþsa» (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'udito: «Nu höfuin ijb hört saghat þra» (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 þem, þez kokena hözde») (9). Il verbo "höza" (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 versioni di Floire et Blancheflor evidenziano come l'uso dei sensi - in particolare dell'udito e della vista - indichi la diversa fruizione dell'opera, a seconda del contesto. Nelle versioni francesi, l'udito 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 riportati come avvenimenti storici. Se la saga non presenta riferimenti all'oralità o alla lettura, la versione svedese invece vi cita, con richiami all'atto della lettura, della traduzione e 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, coloro che attraversano le pene d'amore, i cavalieri e le fanciulle, i giovani uomini e le giovani donne. Se vorrete ascoltare la mia storia, imparerete molto sull'amore" vv. 1-6, J.-L. Lecianche, Robert d'Obigny, Le Conte de Floire et Blancheflor, Paris, Champion, 2003.
2. "Lì mi sedetti ad ascoltare due signore che sentivo parlare. Erano due sorelle, parlavano 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, Lecianche, op. cit.
3. "Signori bazzoni, 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 Blanzeflor.
Kritisk upplaga. Nytryck (med ett Tillägg), Uppsala, Svenska Fornskrifts-
Sällskapet, 1956.

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

9. "A tutti. coloro che ascoltano il libro" v. 2188, Olson, op. cit.

BIBLIOGRAFIA

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

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

E. Olson (ed.), Flores och Blanzeflor, Kritisk upplaga. Nytryck (med ett
Tillägg), Uppsala, Svenska Fornskrifts-sällskapet, 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. FARE RICERCA ANTROPOLOGICA COL CORPO (E CON LE SUE PROTESI)

Marco D'Ameli

Toc. Toc. Tic. Tum. Suoni sordi. Suoni bassi, cupi. Spinti. Veni e poppi tonfi. Oppure suoni acuti, simili allo schiacciare di una frusta. Suoni di pieno e suoni di vuoto. Sono quelli prodotti dalle punte del mio bastone da compagna quando tocca le asperità del suolo. Ne possiedo più di un esemplare. Bastoni da portatore, da cavalcante, da buttero. I migliori sono quelli di corniolo, un'essenza vegetale estremamente elastica e resistente. Di ciascuno di essi mi è nota la storia, o almeno: le circostanze tramite le quali sono arrivati tra le mie mani. Sono cose di cui conosco la biografia culturale (1). È l'uso. Quello la cui estrema somiglia incredibilmente al collo di un'oca serve per aprire o chiudere anelli stando a cavallo, raccogliere corde da Tene, oppure abbassare un remo. La prima che davanti hanno in punta serve per manovrare la coperta o la "lacciana" (il ben noto lazzo dei mandriani reso celebre dai film western). Sono manufatti che parlano il gergo culturale della area in cui vivo e lavoro, quello alto-borghese, morettamente in particolare, e che informano modi di dire, saper fare, pratiche artigiane e mode collezionistiche.

I miei bottoni sono machines e poesie. Oggetti semplici, elementari, compatiti alla ripartizione tra la funzione pratica e quella estetica che invece ho coinvolto-trasvolto molta cultura materiale moderna (2). Una scissione redenta, e volta in forma sublimata, da alcune tendenze del design contemporaneo. Nei miei bottoni, figli di un saper fare tradizionale e di lunga durata, le due funzioni non si escludono vicendevolmente, hanno trovato occasione di co-espressione.

Non otturavo mai la macchina senza il mio bottone. Quelli attualmente in uso sono tre, pochi. I restanti li custodisco nello scantinato di casa mia. Mi piace, col pollice della mano destra, sfiorare le fibre del legno che si manifestano talvolta lisce, talvolta ruvide; arroccate dalla regolarità dell'artigiano che li ha realizzati o gliel'ha intagliati dalla lama del suo scalpello. Nei punti in cui ho insistito maggiormente si sono generate macchie scure e luogose dovute al deposito di sebo e polvere.

Questa mania irrefrenabile di esprimere la materia, specie al tatto, di sfiorarla, di incorporarla - in particolare quella calda e viva del legno - di sentire la texture, di intenderne la reazione, me l'ha portata Domenico Appostolli, un grande collezionista di oggetti della vita quotidiana e del lavoro contadino e artigiano (tra le altre cose).

Camminare con un bottone in mano è tutt'altra cosa rispetto al farlo senza. Almeno per me. Non soltanto perché in alcune situazioni il bottone ti può offrire sostegno. Certo, nei passaggi più duri è come avere una gamba

in più. Ma lo spirito umano. Ci vuole una "finestra educata" del bostonese. Altrimenti rischia di intralciare, di generare impedimento. Come qualsiasi prodotto della cultura materiale, il bostonese integra-completa il corpo come fosse un suo prolungamento. Come una vera e propria protesi (3). È una tecnica del corpo (4) comminare al bostonese in compagnia. Così come lo è saperlo appoggiare. A Gellera, in provincia di Viterbo, dove dirige il Museo del brigantaggio, Alberto Chiavardi, un amico del museo col quale mi capita spesso di parlare di argomenti inerenti a quello che per comodità chiamerò "il mondo della tradizione", mi raccontava tempo fa di come i pastori che portavano il pecora erano soliti, per sfiorare un po' le gambe del peso del corpo e della stanchezza, incrinare la testa del bostonese nell'angolo dell'ascella, inclinare l'orecchio e coccolare il peso del bostonese su di esso.

Ma c'è di più di tutto questo. Il bostonese è per me l'equivalente di ciò che la puntina è per il giradischi. Un vero e proprio turntable needle. Il bostonese copre, amplifica e trasmette alla mano le caratteristiche del suolo, le sue asperità. I cambiamenti di natura del terreno. Un po' come la penna che impugno mentre sto scrivendo questo testo. Solidamente trattenuta tra la punta delle mie dita, i suoi movimenti mi restituiscono la sensazione dello scorrere della sfera sulla carta e mi fanno sentire le piccole asperità e le resistenze che essa incontra, l'ostacolo che la cellulosa oppone al suo avanzare, creando al tempo stesso una connessione

direttissime foglio-mano. Così il bottone. Sull'orfolto rimbalza nonbra-
mente emettendo un suono secco; dove la nocia lascia spazio a mov-
bedi Toppeti erbosi puosi diventate muto e un po' offonder. Il bottone
è un'antenna. Un frugatorio. Un inoffensivo e riguardoso "spito", lo spillone
metallico tenuto simile a una T maiuscola usata dai tombatori delle
mie parti per esecuzione le vestigie del ponato incistate nel Vanhe del
stomaco. Qualcosa di simile ad una bacchetta da robotomante. Ita
Copiamoci: nulla di inazionale o di sovranazionale nelle sensazioni che
mi arrivano.

Comminare, e farlo (come io preferisco) oppoggiandosi a un bottone, è un
modo di conoscere con il corpo. Oltreo, conoscere attraverso i sensi. Perciò,
nello spazio di misura delle forme che si fanno sempre più presenti, nel
fatto che si fa conto, il progressivo ergersi e dunque culminare della
Solite alla quale segue il declino. Copiare il volume delle altimetrie, le
pendenze. Il progressivo mutare del paesaggio sonoro. Ciò senza mai dimen-
ticare che camminare è, 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 Levi-Strauss, inizio
dei piedi). Camminare, e farlo con l'ausilio di un bottone, è un po'
il compendio del conoscere tramite il corpo. Quest'ultima è anche
una modalità di produzione del sapere dell'antropologia, una prassi
che negli ultimi anni ha conquistato una sua centralità crescente.

Plurificata per molto tempo la dimensione corporea del conoscere, e tutto
vantaggio di una idea di oggettività disincarnata, il corpo (e con esso
i sensi) da mero oggetto di interesse analitico diventa produttore di
significati ma anche occasione di riflessione e fonte di conoscenza (5). È
l'etnografia - ricollato nei luoghi: il logocentrismo antropologico che ha
sostenuto la interpretative turn gerontologica - una forma di apprendimento
sensoriale (sensus scholarship), un modo per fare esperienza diretta,
immeriva e powerful, di modi di vita altrui. Vero e proprio oppendi-
stato corporeo.

Se l'autorità etnografica, nella sua formulazione classica, si basa sul-
l'essere statica, una nuova idea di che cosa essa sia, di come la
si possa fondare, rimanda all'"gire con", e conferisce rinnovato signifi-
cato alla pratica dell'osservazione partecipante (o partecipazione osservante
che si preferisce) nella misura in cui valorizza la dimensione del
partecipare nell'occasione di "fare con".

Una esemplificazione di quanto appena scritto, in particolare: di come
si possa fare conoscenza etnografica dei luoghi. Tramite il camminare,
lo si fa nella pratica della walking interview, metodologia di ricerca
particolarmente usata all'indagine sul paesaggio. L'intervista itine-
rante è lo strumento che lascia all'intervistato la possibilità
di muoversi nello spazio di cui sta parlando e di condurvi fisicamente
l'intervistatore, per meglio sottolineare la relazione tra dimensione

spaziale e la propria soggettività» (6). Camminando è possibile fare l'esperienza dell'ambiente attraverso il corpo e, allo stesso tempo, conoscerne il nostro corpo attraverso lo spazio che percorriamo» (7). Camminare è andare incontro all'altro (8), in tutti i sensi. Significa assumere la distanza, farla propria, conferire senso. Sperimentare altre esperienze del Tempo e dello spazio, anche di diversi modi di vivere e pensare il mondo. Camminare Jungue (e farlo con il supporto degli strumenti capaci di prolungare i nostri sensi) come dispositivo euristico irrinunciabile per la conoscenza dei luoghi.

NOTE

- (1) A. A. Jodanis (ed.), *The social life of things*, Cambridge University Press, NY 1986.
- (2) G. Anselmi, *Sull'estetica dell'oggetto antropologico*, in S. Puccini (a cura di) *Boni culturali e musei demaetnoantropologici*, CISU, Roma 2001, pp. 16-21.
- (3) N. Poincaré, *La technique du corps*, in *Journal de Psychologie*, xxxii, no 3-4, 1936.
- (4) J. P. Wormier, *Construire la culture materielle*, Press Universitaires de France, Paris 1999.
- (5) R. Polignetti e A. Polenski, *Il metodo e l'antropologia*, Rizzello Carbone Editore, Palermo 2016, p. 191.
- (6) G. Guggi, *Sentire camminando: antropologia dei luoghi. Tramite la "Walking interview"*, in www.institut-neuroanab.it (consultato il 22/2/2016).
- (7) *Ibidem*.
- (8) D. Le Breton, *Eloge de la marche*, Éditions Métrolé, Paris 2000.

SUL BISOGNO DI SENSO

Dmar Di Vittorio

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 emerse 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 rimane immutata 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. Tentare 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 reagno in soffitta al nostro fatto. La seconda, invece, è frutto del nostro particolare modo di interpretare ciò che esiste e dipende dal nostro modo di vedere, di udire, 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'essenza 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, ascettabile, gustabile, odorabile e tangibile; assume forme per noi "sensate". In questo processo, l'usmo è al centro della sua costruzione, pittore del suo dipinto.

Riprendendo 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 esseri 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 questa argomentazione, uno si distingue per importanza: la categorizzazione. In psicologia, si ritiene che la memoria umana conservi ed elabori le informazioni anche secondo categorie, formando, cioè, "insiemi di entità e caratteristiche che condividono qualche aspetto" (4), allo scopo di organizzare i dati che memorizziamo. Ed è proprio in questo stratagemma organizzativo che dimora il timore 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

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

Ma come opera la categorizzazione quando viene meno 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 molteplici, il bene e il male, la famiglia, la cultura, ma uno si distingue per rilevanza e importanza: 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 visiva, olfattiva o 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 aver bisogno di

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

Schiavi della nostra paura dell'insensatezza ci siamo costretti a cercare un
senso in ogni cosa, convincendoci che senza di esso non sia possibile attribuire
importanza. Abbiamo scelto di sentirci al sicuro, ma, nel farlo, abbiamo posto
condizioni al valore di famiglia, cultura, vita. 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
viviamo. 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 ragion pura*, 1781
- (4) A.E. BERTI, A.S. BONBI, *Corsi di psicologia dello sviluppo*, 2018, p.84

BIBLIOGRAFIA

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

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

S. CAREY, *Precis of the origin of concepts*, *Behavioral and Brain Sciences*, vol. 34, 2011, pp. 113-167.

VOCI: CINQUE SENSI PER UN SOLO SCATTO

Intervista a Paolo Chisté

di Sergio Rolfi

Questa è VOCI, la rubrica di Digite 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 noto all'interno del Dipartimento di Lettere e Filosofia della nostra Università. Si tratta di Paolo Chisté, responsabile del laboratorio di Tecniche Fotografiche avanzate (TeFALab), unità del laboratorio Boglietti Archeologia, Archeometria, Fotografie (LaBAAF). «Mi occupo essenzialmente di fotografia di documentazione di beni culturali che siano di tipo prevalentemente archeologico», mi spiega, attraverso 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 nuovi laboratori di fisica sperimentale del Dipartimento di Fisica. All'epoca era molto difficile fare della fotografia un impiego a tempo pieno, come mi raccontò con una certa amarezza, ma questo non gli ha impedito di coltivarla come passione, e come secondo lavoro, fin da ragazzo: « Avevo un maestro di fotografia in uno studio, dove andavo un po' a imparare il mestiere del fotografo ». Ci mi raccontò: « Mi ricordo che quando avevo 12 anni e cominciai a fare le prime fotografie mi fecero accompagnare da mia mamma al Museo Evidente di Scienze naturali, in città, per fotografare le lachede di insetti o gli animali impagliati nelle vetrine, per cui avevo già la tendenza alla fotografia di documentazione senza saperlo ». Tendenza che è riemersa 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 stufo: era un po' troppo queabrata, un po' troppo scontata per certi versi. Ma vedo 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 mezzi erano davvero scarsi: « All'inizio c'era solo uno studio di 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 va più fiero, c'è sicuramente la riproduzione del Compendio Raccoltura, compendio in lega di rame e stagno realizzato per il canonico Gerolamo Raccoltura nel 1554 e conservato al Castello del Buonconsiglio. Era stata predisposta una mostra che precedeva la sua esposizione, ma, essendo organizzata al di fuori degli spazi museali, non era possibile utilizzare il pezzo originale. Per realizzare 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 evitarli avrebbero dovuto applicare una vernice opacizzante all'originale, con il

rischio di censure demì irreparabili. Per lo stesso motivo era stata scartata anche l'ipotesi di creare una copia per contatto mediante colco. 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 dipinta da una restauratrice, è stata esposta alla mostra. Ma in tutto cosa centrano 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 questa: superficiale, mentale e interpretivo », comincia Paolo, prendendo il ragionamento da lontano, come giustamente si fa con un interlocutore inesperto, 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 ». Fin qui, come ci si può aspettare, ad essere coinvolto è solo il senso della vista. Con il terzo movimento, quello « interpretivo », invece, si dà una forma interiore

dell'immagine: in questo caso, anche se astrattamente, entrano in gioco tutti e cinque i sensi, che operano in sinergia per costruire un'esperienza completa e integrata della realtà. « Da un primo senso che è quello della vista si può passare ad evocare delle percezioni, delle sensazioni che di solito abbiamo 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 sapere, ti ottiene già la soddisfazione ».

Ma il coinvolgimento di altri sensi oltre alla vista nella fotografia non è solo astratto: « Io che vengo dal mondo dell'analogico, quando penso alle fotografie penso agli odori della camera oscura », mi racconta con una punta di nostalgia, « ogni prodotto chimico aveva il proprio odore caratteristico: il bagno di sviluppo a base di Idrochinone aveva il suo odore abbastanza penetrante, forse un po' amaro, che cambiava addirittura quando andava in decadimento; il bagno di rivisto invece era Acido acetico, quindi era come ammasso aceto diluito; poi c'era il bagno di fissaggio con Sodio iposolfite e pure 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 fatti «l'oggetto materico è fondamentale sia per quanto riguarda le trame di superficie della carta sia per quanto riguarda l'emulsione, nella fotografia analogica, o la tipologia di inchiostri, in quella digitale». Dalla scelta della giusta carta e della giusta tipologia e quantità d'inchiostri dipende la resa della stampa, soprattutto Fine Art, e la sua durata in termini di tempo. Dunque, la fotografia non è solo un'immagine da guardare, ma un mondo da percepire con tutti i sensi.

Prima di congedarmi, 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 pari passo studiare la tecnica fotografica 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 sperimentando attraverso lo scatto fotografico, si può sviluppare». E la nostra conversazione si chiude con una frase che merita di essere ricordata, 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 Lattori

« Il penultimo che ho ucciso, cos'ha detto? "Sietà"? "Aiuto"?
 Ha solo gridato? È cambiato l'impasto dei loro dialetti, 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 strattone vigoroso e ho lordato di un crenisi 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 sovrastassi, 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 usuale e così uguale 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 quella grotta da cui sguscio fuori una volta ogni tre settimane. È un pozzo naturale stretto e nero che buca la parete est della montagna 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 questa 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 Cuo mi è così familiare che gli ho dato
una consistenza, una forma, un colore - ma, ora, tutto
questo mi sembra un'immense sciocchezza. Il Cuo è sol-
tanto Cuo, 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 in 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 avvol-
germi.

Ogni Tanto, quando mi giro da un lato e dall'altro mi
sorprende il fuscio stesso dei miei vestiti, tale è il rilesu-
cio che mi circonda. La mia voce non è altro che un de-
bole rambolo 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, sotto lo strato granuloso di sangue rafferma, e
i denti aguzzi, forzati, si serrano così forte da cucermi

"Il senza un senso"



ispirato a "Uomo disperato"
di Gustave Courbet



le gengive.

Ho dimenticato qualunque altro sapore: conosco solo quello feroce e caldo del primo amore 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? Davanti Bere del Chianti a me sarebbe come versarlo su un sasso.

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 sottraessi qui e vi restassi, immobile, per sempre, non mi sorprenderebbe se sul mio corpo iniziassero a strisciare i vermi, nelle mie narici a nascondersi i ragni, a scovare 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. >>

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

Un vampiro non sceglie di essere un vampiro - per quanto un certo genere di letteratura rosa dica il contrario -, un vampiro diventa 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 con ironia e banale che iniziava con "Fratello" - del significato pieno di calore - e finiva con "cadavere" - una parola che è più fredda della morte.

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

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

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

sciogliere finalmente il gelo del suo volto, scaldargli le membra attraverso i suoi occhi, ridargli tutti i colori che aveva perduto. E così avvenne. Il sole rose, 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 nuovo - un privilegio che pochi possono avere - e, come fosse stato colpito da una magia arcana, 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 vermi mangiarono, che finì sotto un albero tra lo scrocchiare delle foglie, visto solo da uno scarabeo, o da nessuno, annusato forse dai cervi che corrono ancora oggi sotto la sua montagna.

NELLA TERRA DOVE OCCHIO NON PONE SGUARDO

Teresa Frisù

A Montedoro sembra che la vita si nasconda tra le vie del sottosuolo, si respira aria di marcio 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 rito 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 alla 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 tozzo di pane e una razione d'acqua e che poi, con il tempo, erano morti di rogna o per via delle ferite che, nudi, si procuravano durante quella che chiamavano "L'ACCHIANATA DI LI MILLI 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 scomparve 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 ARBIMINATE (3), aveva chiuso bene gli occhi e si immaginava la nonna che gliela 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 quella 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.

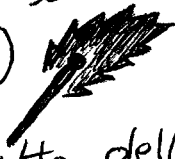
Cristo guardava sempre verso l'alto quando in qualche fabbrica, in Francia, trasformavano lo zolfo

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, stuco 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 CITTA' DIMENTICATA. (6)

NOTE

(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 peste e scorticate (Pirandello); cfr. Enciclopedia 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, e' 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. Enciclopedia digitale Treccani, dalla voce "Zolfanello", 2003;
- (5) La donna della quale si parla e' 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 1892, durante la messa) per via delle scosse provocate dal lavoro in miniera. Louise Hamilton ne fu testimone e scattò una foto con la sua kodak a soffietto.

abbiamo provato a riprodurla...



SILENZIO. UNO STUDIO

di Adriana Paolini

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, sospiro, rumore, respiro. No, sarebbe meglio che almeno il respiro si avvertisse.

Quindi non esiste silenzio vero, ma quello totale, quello che dicono ci sia nello spazio, dev'essere spaventoso, disorientante, che non sai più chi sei. A meno che tu stia realmente nello spazio, ma con un casco in testa e un collegamento radio con la base. 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 sappiamo che cosa accade 'dopo'. E se fosse vero che c'è il coro degli angeli? E se non mi piacesse quello che cantano?

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 fiamme vive.

Forse il silenzio è la notte.

Ma caso, fuò, si ascoltano gli scricchiolii dei mobili, gli edui confusi del condoppiato, i mormorii del gatto. E poi i suoni ovattati dall'esterno.

Anche, se sei fuori, di notte, perfino le ombre hanno un suono.

Ci sono anche dei modi di dire, tipo «il silenzio è d'oro», oppure «un silenzio assordante». E un guaio bell'ossimoro, ma è un po' svalutato. È un peccato che si svalutino 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 ambiti 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.

Bisogna ricordarsi che spesso è più imprudente 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. Ciò che nelle fonti non c'è è imprudente tanto quanto, in alcuni casi di più, di ciò che è scritto.

Il silenzio della coscienza. Cioè quando la coscienza viene zittita.

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

L'abitudine al silenzio, la paura del silenzio.

Il silenzio dei bambini è pericoloso. Può essere il segnale di bruciate in acqua, oppure potrebbe essere un silenzio di disagio, di dolore, di paura.

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, entrero e mi siederò. / Vengo a prendere quel che mi serve per ripartire ».

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

Silenzi d'occasione.

Silenzi necessari.

Luoghi silenziosi. Luoghi in cui fare silenzio.

Bora del silenzio.

Il silenzio dell'ascolto.

Quello col fiato sospeso.

Il silenzio di Abbado dopo il Requiem di Mozart.

CEHINA



LE AUTRICI E GLI AUTORI

Una breve presentazione

GIOVANNI ALMICI

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

ANDREA ANDREATTA

artigiano rilegatore (Fabricharte)

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, Uninrn)

ANNA CAPPONI

dottoranda in LM Scienze storiche (Dipartimento di Lettere e Filosofia, Uninrn)

GIADA CATTOI

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

PAOLO CHISTÉ

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

MARCO D'AURELI

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

ERIKA DELL'AQUILA

dottoranda in Filologia romanza, Università di Jyväskylä (FI)

FRANCESCA DE MOLA

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

MARIALUISA DE MOLA

studentessa LM Psicologia Clinica (DIPSCO, Unictn)

OMAR DI VITTORIO

alumno Unictrento (Scuola di Studi Internazionali, Unictn)

CLAUDIA FERRETTI

Compositrice, cantante

TERESA FRISCHIA

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

RAUL GARCIA BALESTENA

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

VALENTINA GASPERI

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

MATTIA OSS BALS

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

ADRIANA PAOLINI

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

PAOLA PISETTA

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

FRANCESCO ROMANO

Primo ricercatore Istituto di Informatica Giuridica e Sistemi Giudiziali del CNR

VANESSA PLANCHER

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

SERGIO ROLFI

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

I manoscritti non bruciano

(Michail Bulgàkov, Il Maestro e Margherita)

