

SILVIA BARBOTTO

SENSI INVERSI

**GRADIENTI NARRATIVI, CREATIVITÀ COLLETTIVA,
MEDIA ESPANSI E INCORPORATI**

prefazione di

MARIA GIULIA DONDERO

postfazione di

SARA HEJAZI



aracne

I SAGGI DI LEXIA

55

Direttori

Ugo VOLLI

Università degli Studi di Torino

Guido FERRARO

Università degli Studi di Torino

Massimo LEONE

Università degli Studi di Torino

Aprire una collana di libri specializzata in una disciplina che si vuole scientifica, soprattutto se essa appartiene a quella zona intermedia della nostra enciclopedia dei saperi — non radicata in teoremi o esperimenti, ma neppure costruita per opinioni soggettive — che sono le scienze umane, è un gesto ambizioso. Vi potrebbe corrispondere il debito di una definizione della disciplina, del suo oggetto, dei suoi metodi. Ciò in particolar modo per una disciplina come la nostra: essa infatti, fin dal suo nome (semiotica o semiologia) è stata intesa in modi assai diversi se non contrapposti nel secolo della sua esistenza moderna: più vicina alla linguistica o alla filosofia, alla critica culturale o alle diverse scienze sociali (sociologia, antropologia, psicologia). C'è chi, come Greimas sulla traccia di Hjelmslev, ha preteso di definirne in maniera rigorosa e perfino assiomatica (interdefinita) principi e concetti, seguendo requisiti riservati normalmente solo alle discipline logico-matematiche; chi, come in fondo lo stesso Saussure, ne ha intuito la vocazione alla ricerca empirica sulle leggi di funzionamento dei diversi fenomeni di comunicazione e significazione nella vita sociale; chi, come l'ultimo Eco sulla traccia di Peirce, l'ha pensata piuttosto come una ricerca filosofica sul senso e le sue condizioni di possibilità; altri, da Barthes in poi, ne hanno valutato la possibilità di smascheramento dell'ideologia e delle strutture di potere. . . . Noi rifiutiamo un passo così ambizioso. Ci riferiremo piuttosto a un concetto espresso da Umberto Eco all'inizio del suo lavoro di ricerca: il "campo semiotico", cioè quel vastissimo ambito culturale, insieme di testi e discorsi, di attività interpretative e di pratiche codificate, di linguaggi e di generi, di fenomeni comunicativi e di effetti di senso, di tecniche espressive e inventari di contenuti, di messaggi, riscritture e deformazioni che insieme costituiscono il mondo sensato (e dunque sempre sociale anche quando è naturale) in cui viviamo, o per dirla nei termini di Lotman, la nostra semiosfera. La semiotica costituisce il tentativo paradossale (perché autoriferito) e sempre parziale, di ritrovare l'ordine (o gli ordini) che rendono leggibile, sensato, facile, quasi "naturale" per chi ci vive dentro, questo coacervo di azioni e oggetti. Di fatto, quando conversiamo, leggiamo un libro, agiamo politicamente, ci divertiamo a uno spettacolo, noi siamo perfettamente in grado non solo di decodificare quel che accade, ma anche di connetterlo a valori, significati, gusti, altre forme espressive. Insomma siamo competenti e siamo anche capaci di confrontare la nostra competenza con quella altrui, interagendo in modo opportuno. È questa competenza condivisa o confrontabile l'oggetto della semiotica.

I suoi metodi sono di fatto diversi, certamente non riducibili oggi a una sterile assiomatica, ma in parte anche sviluppati grazie ai tentativi di formalizzazione dell'École de Paris. Essi funzionano un po' secondo la metafora wittgensteiniana della cassetta degli attrezzi: è bene che ci siano cacciavite, martello, forbici ecc.: sta alla competenza pragmatica del ricercatore selezionare caso per caso lo strumento opportuno per l'operazione da compiere.

Questa collana presenterà soprattutto ricerche empiriche, analisi di casi, lascerà volentieri spazio al nuovo, sia nelle persone degli autori che degli argomenti di studio. Questo è sempre una condizione dello sviluppo scientifico, che ha come prerequisito il cambiamento e il rinnovamento. Lo è a maggior ragione per una collana legata al mondo universitario, irrigidito da troppo tempo nel nostro Paese da un blocco sostanziale che non dà luogo ai giovani di emergere e di prendere il posto che meritano.

Ugo Volli

SILVIA BARBOTTO

SENSI INVERSI
GRADIENTI NARRATIVI,
CREATIVITÀ COLLETTIVA,
MEDIA ESPANSI E INCORPORATI

Prefazione di

MARIA GIULIA DONDERO

Postfazione di

SARA HEJAZI





©

ISBN
979-12-218-1481-1

PRIMA EDIZIONE
ROMA 1° OTTOBRE 2024

INDICE

- 9 *Prefazione*
di MARIA GIULIA DONDERO
- 13 *Introduzione*
Pertinenza, interferenza, vitacora e ispirazione, 14 – Struttura, co-costruzione e il mondo dell'arte, 18.
- 25 CAPITOLO I
Volto di somma e sottrazione
1.1. Espressione visiva del sé e autoritratto in transizione, 26 – 1.2. *Script* psicosemiotico interattivo tra fisiognomica, patognomica e osservazione partecipante, 38 – 1.3. Genealogia familiare e dialogo intergenerazionale: percorrere la memoria e ristrutturare il presente, 52.
- 61 CAPITOLO II
Semiosi potenziale e semiosi infinita
2.1. Narrazioni del gusto e campo gustativo, 67 – 2.2. Esperienza e scrittura collettiva, automatismi e IA, 93 – 2.3. I nuovi manifesti: ricette per l'arte del futuro, 103.
- 109 CAPITOLO III
Mappare il percorso, raccontare il viaggio: una virata materiale, spaziale e sonora
3.1. Cartografia, mappatura e camouflage, 110 – 3.2. Il paesaggio del suono, della voce e del silenzio: ascolto e produzione, 111 – 3.2.1. *La sperimentazione, l'arte sonora e la poesia sonora*, 116 – 3.2.2. *Gli esercizi di ascolto*, 119 – 3.2.3. *La voce e il silenzio*, 124 – 3.3. Dissonanza, patrimonio, camminare, 129 – 3.2.1. *La Memoria Trasversale del Patrimonio*, 132 – 3.4. Patrimonio culturale, performatività oggettuale: Giappone-Italia, 137.

8	<i>Indice</i>
141	<i>Conclusioni</i>
147	<i>Bibliografia</i>
151	<i>Postfazione</i> di SARA HEJAZI

PREFAZIONE

Possiamo davvero affermare che questo libro è un esperimento e un laboratorio, sia nella maniera di usare la lingua sia nel modo di far scorrere e condividere il pensiero sull'arte e sulle scienze dell'arte.

Siamo tutti abituati a leggere testi scientifici oppure testi letterari, alternandoli, per trovare da una parte l'astrazione che ci allontana da noi stessi e dalla soggettività, che ci sdoppia, che ci permette di misurarci con delle operazioni che sono soprattutto i gesti condivisi di una disciplina e, dall'altra, la spiritualità di possibili altri mondi, diversamente condivisibili, comunque meno comunitari, sicuramente più intimi.

Silvia Barbotto tenta di costruire un dialogo tra astrazione e spiritualità, soppesando il nostro "divenire altro" in un luogo mediano aperto tra queste due vie, la via della ricerca verso un'idealità comune e quella della ricerca del sé. Si tratta sempre di costruire alterità ma due alterità diverse. La prima è quella che ci permette di dialogare con un mondo che non è quello che incarniamo, ma bensì un mondo di idee e numeri che ci sfidano.

La seconda ci invita a un dialogo con un universo fatto di narrazioni che tentano di trovare una commensurabilità con il nostro vivere.

In un certo senso lo studio dell'arte fa incontrare questi due mondi e queste due alterità e sviluppi dell'ego. L'autrice lo dice bene, seguendo Umberto Eco: lo studio delle opere d'arte ci permette di misurare, formalizzare il nostro gusto, la nostra cultura visuale e la nostra sensibilità di fronte a forme che ci mettono alla prova attraverso la loro specifica composizione e sul fine gioco intellettuale che ci offrono. Sapremo capire perché proviamo certe sensazioni davanti a certe opere? Sapremo studiare queste sensazioni? Studiarle è necessario, per

comprendere non solo come si è costituita la nostra sensibilità ma anche quello che ci lega all'opera d'arte, in un duplice rapporto che è intimo da un lato e che nello stesso tempo costruisce attorno a noi una comunità di amatori / esperti con i quali possiamo confrontarci su che cosa l'opera ci dice di noi (tutti). Ma ovviamente non sono tanto le interpretazioni che ci interessano, sono piuttosto le analisi, cioè quelle prospettive sulle opere che ci permettono di scorgere quello che queste opere significano anche per gli altri e di capire perché vale la pena di tenerle in memoria, come punti fermi della storia della nostra sensibilità. L'analisi è la lotta contro l'ineffabile delle opere, contro l'idea che l'immagine corrisponda al regno del sensibile incontrollato. Tutto, in un'opera d'arte, è sofisticatamente controllato, ed è esattamente come deve essere, perfettamente così. Se non fosse "perfettamente così", cioè se l'opera d'arte non rispecchiasse la necessità di essere come è, sarebbe solo una delle tante manifestazioni, effimere e interscambiabili, della nostra soggettività.

Se il volto e la memoria sono forse i temi più presenti nel libro di Silvia, è il trattamento della temporalità via la fotografia che è per me un punto cruciale. Silvia ci parla di arresto del tempo grazie al *punctum*, o al contrario di dilatazione del tempo nella serialità fotografica di volti e gesti. Io vorrei invece soffermarmi su un'altra temporalità, non quella delle serie e delle fasi del movimento, che mettono in scena una temporalità di tipo cinematografico, ma su una "trasformazione temporale sul posto" che risulta ovviamente più nascosta. Non si tratta insomma della temporalità sul modello delle immagini di E. Muybridge, ma di quelle di E.-J. Marey. Nei manuali di storia dell'arte, i due fotografi sono spesso trattati insieme, come i due grandi fautori della messa in scena del movimento fotografico. Per me, niente di più distante tra la filosofia di Muybridge e quella di Marey. Il primo ha una sensibilità cinematografica e ci mostra lo stesso cavallo moltiplicato, un cavallo sempre identificabile e sempre ripetuto in posizioni variamente diversificate. Invece Marey va molto al di là delle fasi del movimento e della ripetizione del cavallo: ci mostra il disgregarsi del corpo del cavallo (o dell'uccello) attraverso l'azione del tempo e del processo della corsa (o del volo). Nelle cronofotografie di Marey il corpo viene smembrato, è un corpo trapassato, penetrato dal movimento, ed è appena

riconoscibile. Si tratta di un corpo senza organi, sostenuto da una sensazione che lo percorre, e che fa in modo che esso si espanda nello spazio, in un vero incontro tra distanza e tempo, l'incontro delle reciproche trasformazioni.

Questo Silvia lo sa, perché è fotografa, pittrice, ma anche poetessa che scrive versi su Torino e Tokyo, l'una detta "profonda" e l'altra avvilupante con la sua "luce gialla, nipponica", oltre ad essere una professoressa e una ricercatrice molto creativa, che vuole esperire e sperimentare con tutti noi offrendoci questo libro.

MARIA GIULIA DONDERO

Fondo Nazionale belga per la Ricerca Scientifica (F.R.S.–FNRS)

Università di Liegi

INTRODUZIONE

[...] ogni stato di coscienza [è] un'inferenza; così che la vita non è che una sequenza di inferenze o un treno di pensieri. In ogni [...] istante, quindi, l'uomo è un pensiero, e poiché il pensiero è una specie di simbolo, la risposta generale alla domanda che cos'è l'uomo è che è un simbolo. Peirce (1994) CP 7.583, 583, p. 4692.

Questo libro è destinato ad un lettore¹ modello attento e curioso, creativo e aperto a condividere un percorso di inferenze e interferenze, alla ricerca di uno stato di coscienza presente. È rivolto però, anche a chi, un po' fuori dai modelli, risiede negli interstizi e coglie le interlinee.

Dopo una breve introduzione che rivela parole chiave e linee guida, viene chiarita la natura *vitacorica* del testo: ci sono tre parti, e ognuna corrisponde a stratificazioni diverse del raccontare e del raccontarsi. Si passa dal linguaggio visivo a quello sonoro e dal linguaggio del corpo a quello verbale, con la disinvoltura tipica della vita quotidiana dove essi interagiscono e s'interpenetrano talvolta senza distinzione, accentuando la natura eterogenea dell'espressione umana in relazione alla varietà contestuale.

Facendo appello a numerosi autori provenienti principalmente dalle scienze umane contemporanee e nello specifico dalla disciplina semiotica, vi sono vari affondi teorico–metodologici mirati a proporre un sistema infrastrutturale sul quale basare gli approfondimenti pragmatici ed esecutivi.

Vengono anche condivise numerose pratiche artistiche laboratoriali: la narrazione diventa campo esercitante personale e collettivo, facendosi

¹ Si usa il maschile espanso rimarcando la consapevolezza e necessità di porre attenzione ad una terminologia inclusiva.

voce di intimità ataviche e di discorsi comunitari, tra la documentazione e la fantasia, con il supporto sia storico che futurologico. È un libro accademico e soprattutto didattico, mirato a far affiorare l'estro intuitivo insito in ogni ricerca implicata e partecipata.

Pertinenza, interferenza, vitacora e ispirazione

Il principio di pertinenza assume un ruolo preponderante in semiotica. L'impertinenza però è poco trattata o addirittura demonizzata, forse perché viola il principio di fondo per cui per fare testo, ci vuole coerenza. Grandi scuole di pensiero e di azione, ci hanno infatti insegnato che elementi tra loro scostanti, disomogenei e stridenti fanno fatica a stare insieme, a risultare pertinenti e, quindi, a costruire testi isotopici e validi.

L'impertinenza si rifà, invece, al salto nel vuoto di figure polimorfe la cui co-presenza sincronica compone un possibile sincretismo topico. L'incoatività di un azzardo può risultare costruttiva nel tempo, ma anche distruttiva all'istante. Non si vuole qui esortare il principio dell'impertinenza, ma piuttosto generare quel campo semiotico atto a possibilizzare qualsiasi gesto narrativo seppur apparentemente o inizialmente improprio, inusuale o inadatto. Vedremo che ci sono diverse forme logiche tramite le quali stabilire compiutamente un significato e una di queste suggerisce proprio il discostarsi completamente dal tema iniziale perseguendo, invece, un pensiero laterale.

Le inferenze sono similmente raggiungibili nella loro versione derivata, a seguito dell'estrazione e frazionamento delle contundenti interferenze. Come interposizioni inevitabili all'interno di un'inquadratura fluida e persistente, esse sono le manifestazioni di una malattia latente e pervasiva. Il malessere, figura simile all'interferenza, si trova spesso recondita in sotterfugio e si manifesta come tale quando il corpo ospitante, sia esso di carne o di linguaggio, o di carne che è anche linguaggio, risulta carente di un'omeostasi generale. Le interferenze sono sistemiche e non sempre nocive: appartengono alla vita del testo e al testo vitale, spesso associate al rumore costituiscono una preziosa fonte estrosa e contemplativa, ma soprattutto un'importante risorsa di ri-cognizione:

è grazie ad esse che l'incalzante susseguirsi della significazione talvolta naturalizzata e normalizzata, assume deviazioni capaci di aggregare combinazioni di senso fuorviando e ponendo luce in luoghi impensati o nascosti.

Vitacora, neologismo messo a punto nel 2016, continua ad essere un termine esuberante ed attraente che richiama a sé un nuovo bisogno di studio e affondo.

La *vitacora* è una proposta di scrittura, uno strumento comunicativo che contribuisce alle concordanze soggettive e intersoggettive, assumendo una disposizione dialogica partecipativa e aspirando al rispetto della pluralità. Comunicazione, sviluppo (o cambio sociale) e *vitacore*, si propongono come asse o condotta integrativa costituendosi come riferimento e sostrato dei processi relazionali e informativi, espressivi e testimoniali. Barbotto (2016), p. 70.

Oltre a costituire una spugnosa piattaforma di creazione e sedimentazione, la *vitacora* è anche e soprattutto ricettacolo di onde transitorie e stratificazione di nuclei germinali. Composizione dall'etimologia polifona, trova consenso posizionando la cora al centro del suo significato: nell'approfondimento di Jenny Ponzio [(2024), pp. 182–183] la cora occupa un delicatissimo luogo pre-semiotico, vicino alla «primità peirciana o la materia hjemsleviana», giacché sarebbe il «nodo fondamentale della creazione del senso, il cuore della semiosi, il confine estremo dell'interpretazione». In questo senso l'autrice sviluppa una tesi che sfoglia parte della genealogia del termine ritrovabile già nel *Timeo* di Platone e affonda poi nell'iconismo visivo dove la cora — sposando il pensiero di Derrida — è associata alla figura materna e nello specifico al grembo materno nonché alla *Madonna del Segno* (Blachernitissa); infine viene abbozzata un'apertura multidisciplinare dove la cora è condizione preponderante per la fisica quantistica e la presa estetica.

Spazio di gestazione, la cora è soprattutto ricettacolo e accoglienza, capace di congiungere potenzialità futurologiche e concatenazioni ataviche; essa implica una disposizione spaziale ricettiva e, ricordare che si tratta anche di uno strumento musicale africano, ne sottolinea il carattere vibratorio e risonante.

Nella prima versione del libro *Vitacora*, questa ne era la definizione: «Vitacora si compone di Vita + cora, da Kora, uno strumento musicale africano con una cassa di risonanza naturale, ricettiva, simbolica; da khora, in greco *χώρα*, che significa ricettacolo, luogo, spazio» Barbotto (2016), Introduzione. Una metonimia che contiene pezzi di cuore e pezzi di vita, un'apertura rispetto al suo significato linguistico originario.

Nonostante si tratti di una nuova parola coniata *ad hoc*, il tropo *vitacora* ha origini ripercorribili: possibile traduzione dallo spagnolo *bitàcora*, perviene a sua volta dal francese *bitacle*. Dalla metà del secolo XVII *bitacle*, sotto un evidente legame con *habitable*, essa indica il luogo delle imbarcazioni dove si custodivano oltre che oggetti preziosi, anche un quaderno di bordo contenente informazioni di origine tecnica e quantitativa riguardanti il viaggio in corso. Con lo scorrere del tempo il quaderno, anch'esso portante lo stesso nome, iniziava ad includere contenuti qualitativi, emotivi e personali: il capitano, insomma diventava un vero esploratore di luoghi interni oltre che esterni, un viaggiatore delle emozioni e dei sentimenti percorsi durante il viaggio e così la *bitacle*, tramutava in un diario di bordo, un libro di viaggio.

Ecco dunque che il viaggio diveniva sede di racconto non solamente da parte del capitano, ma anche da parte di qualsiasi viaggiatore, di mete vicine o lontane, geografiche o metaforiche e il diario di bordo si affermava come un vero e proprio genere letterario. *Vitacora* non è la traduzione diretta del diario di viaggio, ma è una proposta ibrida che sicuramente ha, anche, *a che vedere* con il viaggio.

Essa è particolarmente vicina ad altri due generi letterari: l'autobiografia e l'epistolario. Nello scrivere autobiografico vi è una semantizzazione sia dell'esperienza quotidiana e sincronica sia di quella mnemonica e diacronica. Solitamente si tratta di un testo riflessivo che contiene il sé contestuale, la situazione dell'ambiente e del campo vissuto, che traduce una certa inclinazione in verso e prosa o abbozzo, schizza una parte di vita e parafrasa testualmente una certa unità minima di significato vissuto.

Spesso si tratta di riflessioni sullo spazio e sulla materialità del pensiero, talvolta inquinato da incursioni marginali non sempre inerenti ma isotopiche se racchiuse in uno stesso elaborato, sotto uno stesso progetto testuale. Lo scarto tra la sequenzialità tipica dell'autobiografia e la

sincronia narrativa del diario di bordo, è forse il *punctum*² della vitacora. Il sincretismo grafemico–visivo è ritrovabile nei manoscritti come una sorta di slancio intrinseco che diventa epifania.

Ispirazione, per concludere con il quartetto dei tropi nel sottotitolo, si slancia qui a un ricordo recente: un classico della Commedia dell’arte italiana, *l’Arlecchino furioso*. Interpretato dalla giovane compagnia “Stivalaccio Teatro”, il pezzo, immensamente frizzante, energetico e passionale, «tratta l’amore ostacolato, invocato, cercato, nascosto, rivelato e mostrato nella sua universalità»³. La presentazione avvenuta al Teatro Gobetti⁴ di Torino e la mia posizione occupata come spettatrice all’interno della sala dell’antico teatro, mi ha portato a conoscere una divinità greca dipinta a fresco sulla parete laterale destra: Polimnia. Insieme a Eratò, musa della poesia, Clio, musa della storia e custode del passato e insieme alle sorelle figlie di Zeus e Mnemosyne (dea della Memoria), Polimnia la musa del canto sacro, della danza rituale, del mimo, è collegata alla retorica e alla memoria, ed è colei che presiede l’orchestra, per gli antichi greci l’arte capace di coniugare diverse tecniche espressive all’interno di una stessa scena, una sorta di coreografa dell’azione.

Proverò a impersonificare le sue capacità in questa impresa monografica effettivamente coreografica, che vuole coniugare esperienze personali, tecniche di narrazione, esercizi e creazioni, pratiche di studenti e studentesse, contributi teorici e manifestazioni di vario genere e linguaggio. Mi sono quindi appellata a lei, nella stesura dell’indice, una parte così importante tanto da guidare l’intreccio del contenuto proprio come in una coreografia del divenire senso: assunta questa posizione, inviterò poi lettori e lettrici ad aprire altre porte della significazione, a percorrere tragitti genealogici ed etimologici e ad attraversare ponti disciplinari. In quanto figlia di Menmosyne, anche Polimnia, ed io con lei, dedica uno spazio importante alla memoria, da me coniugata anche nella sua versione fantastica, quella che congegna i miti, che alimenta storie intime e personali, che racconta e co–costruisce collettivamente.

² *Punctum* è per Roland Barthes, il fulcro di un’immagine fotografica.

³ Dal programma del teatro Stabile di Torino: <https://www.teatrostabiletorino.it/cartellone/arlecchino-furioso-19-dic-2023-1-genn-2024/>.

⁴ <https://www.teatrostabiletorino.it/teatro-gobetti/>.

Struttura, co-costruzione e il mondo dell'arte

Il manoscritto è diviso in tre parti che possono esser lette in vari modi: compiendo un percorso di lettura verticale ci accingiamo all'individuazione di categorie mirate a descrivere, mostrare ed esprimere l'identità, dapprima individuale e poi collettiva; in una lettura trasversale invece, troviamo meta riflessioni e sperimentazioni riguardanti la materialità, l'arte, la tecnologia, i media.

I formanti di tali espressioni hanno bisogno di supporti e strumenti affinché oggetti ed effetti creino paesaggi e diano senso all'incontro propriocettivo ed estero-cettivo, tra mondi interni ed esterni. Abbiamo creato quindi una specie di modello teorico-pratico e tecno-estetico che, grazie all'iterazione con diversi media e tecniche, propone una configurazione plausibile, da una parte per mettere in atto un apparato semiotico funzionante e dall'altra per stimolare creatività, interazione e riflessione.

La co-costruzione è qui molto importante: il manoscritto è contenitore di interventi di studenti e studentesse che hanno acconsentito la pubblicazione dei testi autoriali, frutto di diversi tipi di docenza, qui esplicitati e sintetizzati con un acronimo che verrà inserito a lato di ogni contributo.

- SED₂₁: riferito al corso di Semiotica dello Spazio tenuto presso l'Università Autonoma dello Yucatan (MX) nel 2021, all'interno del Campus di Architettura, Design del Habitat e Arte.
- ISTART (21, 22, 23): riferito al corso di Interactive Storytelling and Art tenuto durante gli anni 2021, 2022, 2024 presso l'Università di Torino, all'interno del corso Magistrale di Comunicazione e Cultura dei Media.
- IDS₂₃: riferito alle due master class tenute nel 2023 all'interno del programma International Master's Degree Program: Information, Technology, and Society in Asia presso l'Università di Tokyo (JP). Nello specifico si trattava del corso di Software Studies: Interactive Digital Storytelling (IDS) a carico del professore Michael Facius.

- MAO23: riferito alla master class tenuta nel 2023 all'interno del corso di Cultura Materiale presso il Museo di Arte Orientale di Torino (MAO).

Questo coinvolgimento ci permette di dar voce facendo emergere la tendenza dei nostri tempi attraverso la tipologizzazione di tratti comuni, di propensioni tematiche, di urgenze concettuali. Le esercitazioni compiute all'interno di questo panorama didattico e scolastico, vengono restituite sottoforma di storie che appellano a diversi linguaggi espressivi per disintrecciarsi dal *continuum* della realtà e fiorire all'unisono o talvolta in dissonanza.

Si spera con questa proposta di facilitare pratiche narrative ecologiche, azioni simboliche e storie interlacciate in un grande reticolo di matassa. Trama e ordito sono nelle nostre mani [Haraway (2016)] ma dobbiamo pensare in termini *chthulucentrici* e non antropocentrici: il districarsi di fili della matassa che scrive storie di trame e orditi, attiva un compromesso eco-materialista che ha bisogno della collaborazione delle speci non umane, di quelle non viventi, insomma dei materiali che abitiamo. Collaborazione può voler dire contemplazione, ascolto di [...], inclusione in [...]: la storia ricca di agentività intrisa coinvolge la situazione, il contesto, l'habitat in tutta la sua articolata complessità.

Il risultato è un saggio dedicato e destinato a qualsiasi lettore dedicato ad approfondire i meccanismi dello *storytelling*: retroscena e campi di ricerca e azione, concatenamenti soggetti/oggetti, ma anche principi regolatori che stabiliscono soggettivizzazione e oggettivizzazione.

E nel mezzo troviamo la relazione: nella soglia tra le dicotomie imperanti e necessarie (sintagma/paradigma, plastico/figurativo, concreto/astratto, discreto/continuo, ecc.), ci districiamo tra i formanti e la *formatività* in un mondo sinestesico che non solamente va compreso e interpretato, ma va anche, in qualche modo, creato. Ecco il valore aggiunto di un saggio accademico che è anche base suggestiva per creare, utile a chi vuole lavorare con l'illusione e con la dimensione più figurale e ambigua del proprio sé, non per cancellare insicurezze e sfocature, ma per valorizzarne l'esistenza e propizzarne l'elaborazione.

Vedremo l'arte sotto molte luci, una della quali riguarda il parlare scientificamente dell'arte e il fare dell'arte un qualcosa, anche, di

scientificamente comprovabile. Prima di andare a definire che cosa sia l'arte, Umberto Eco si chiede: «Cosa significa “parlare scientificamente di un'opera d'arte”?» Eco (1978), p. 48. Ci interessano due delle risposte da lui fornite: i. significa contestualizzare socio–storicamente le opere e ii. significa interpretarle a radice dell'esperienza di fruizione. Riguardo quest'ultimo punto, vediamo che la possibilità di esprimere inferenze interpretanti e soggettive, non devia la solidità scientifica dell'operazione, ma offre modalità differenti dove l'obiettività ha altro valore rispetto alle scienze definite dure:

[l]'osservazione di un'opera d'arte [...] concerne le qualità strutturali di una cosa nel loro rapporto con noi; vale a dire l'esame delle strutture oggettive e delle reazioni individuali che esse suscitano. Siamo in una dimensione diversissima da quella scientifica: qui non occorre spogliarsi dei propri desideri, opinioni, gusti, per basarsi su strumenti onniaccettabili, ma fare invece strumento i propri desideri, opinioni, gusti per verificare in quale rapporto di necessità essi stiano con le strutture formali che li hanno stimolati. Eco (1978), p. 49.

Forse proprio perché Eco parte dalla prerogativa di elencare risposte che “parlino scientificamente di opere d'arte”, notiamo che nella lista non vi è alcun accenno al fattore pragmatico nel trattamento dell'opera d'arte a livello scientifico. Noi ci proponiamo, ad integrazione, di co–operare scientificamente con le opere d'arte, di trattarle da un punto di vista e “un punto di azione” accademica, di interagire con l'arte facendo: le analisi saranno quindi integrate da disposizioni mediate, da strutture tradotte, da discorsi visivi, da visioni discorsive. Infatti, come richiama questo gioco di parole, lasciamo spazio alla fantasia, alla sperimentazione, proponendo il fondamento in base al quale esperire è fonte di apprendimento e l'accademia inizia a porre attenzione e spazio a questo tipo di scientificità. Effettivamente anche la progettazione accademica dell'Unione Europea, valorizza il paradigma SciArt⁵, con l'obiettivo di stimolare l'innovazione nella ricerca e di far incontrare scienza, arte e società.

⁵ <https://science-art-society.ec.europa.eu>.

Assumiamo quindi una postura plurime: parliamo scientificamente di arte tramite la presentazione di artisti, l'analisi di opere, la contestualizzazione di movimenti artistici, ma contemporaneamente sosteniamo scientificamente il fare artistico tramite *mimesis* (μίμησις), *poiesis* (da ποιέω) e maieutica (μαιευτική), l'astuzia empatica, il sapersi mettere nei panni dell'altro, la capacità di improvvisare tramite l'affinamento della vocazione operativa e la ricerca pragmatica individuale e gruppale.

Di fatto la natura mimetica o imitativa ha grande importanza anche nell'arte orientale: Coomaraswamy (fonte di ispirazione anche per Eco) dice che l'opera d'arte aspira ad una sorta di purificazione e imita il modo di operare della natura (*natura naturans*)⁶. «Le parole *yogyā*, applicazione, studio, pratica, e *yukti*, realizzazione, abilità, virtuosismo, sono spesso usate in relazione alle arti» (1934), p. 8: similmente allo yogi, l'artista sarebbe colui che integra il proprio sé con l'opera, nell'unione indistinguibile di soggetto–oggetto, così come viene detto dalle discipline spirituali per le quali, con la pratica verso l'illuminazione, avverrebbe una fusione tra conoscente e conosciuto⁷.

In questo senso, la definizione dell'arte affrontata da Eco è interposta, arricchita, preceduta dalla teoria estetica indiana⁸:

(l)e mature consapevolezza dell'estetica indiana ci possono arricchire di molteplici suggestioni; e possono rivelarci analogie di atteggiamenti ed esigenze; ed infine ci mostrano come anche in clima di calda temperie mistica si può riconoscere all'esperienza estetica una sua terrestre dialetticità. Ma ci rende nel contempo gelosi di un nostro atteggiamento dove il criterio di distinzione è ben più operante; in cui emerge una più chiara fiducia nelle possibilità del ciclo terreno nel suo molteplice differenziarsi; e l'arte è anzitutto intesa come dialogo tra persone concrete, che possono anche comunicare e formare in materia le gioie ineffabili del rapimento panico, ma sempre in termini di rapporto dialogico, descrivibile nella sua struttura comunicativa. Ivi, (1978), pp. 77–78.

⁶ Riferimento al passaggio 1934:11 «come la Natura (*natura naturans*), non in apparenza (*ens naturata*), ma nell'operazione».

⁷ Possibili e remote connessioni con il termine giapponese Yūgen (幽玄)?

⁸ Nello specifico Eco fa riferimento alla scuola di Nāṭya Shāstra e di Abhinavagupta.

La velocità dell'immagine, che con la produzione e riproduzione della fotografia, arriva a tener passo con la parola [Benjamin (2019), p. 143] accelera sempre più, fino a superare quest'ultima. Non che la parola rimanga indietro, ma si tratta di due regimi diversi, coesistenti ed entrambi possibilmente molto veloci: l'immagine supera la velocità della parola non solo in quanto produzione, ma anche in quanto trasmissione e consumo.

Le circostanze della riproducibilità dell'opera possono mutare o mettere a repentaglio la "consistenza dell'opera" poi circoscritta da Benjamin e descritta come autenticità: «l'autenticità di una cosa è per definizione tutto ciò che in essa, fin dalla sua origine, è tramandabile, dalla sua durata materiale fino alla sua testimonianza storica. Dato che quest'ultima è fondata sulla prima, nella riproduzione, essendosi la prima sottratta all'uomo, finisce per vacillare, di conseguenza, anche l'ultima: la testimonianza storica della cosa» Ivi (2019), p. 146.

Unicità e durata dell'immagine sono strettamente intrecciate alla fugacità e irripetibilità della riproduzione: vi è l'inclinazione, ai tempi di Benjamin, di avvicinarsi all'immagine principalmente in quanto copia e riproduzione, binomio sempre più prossimo e dettagliato. Sembra vigere la tendenza a voler afferrare l'oggetto riprodotto, che però a sua volta si riproduce ancora e ancora e diventa copia della copia, algoritmo dell'immagine, vero del falso che possibilmente si autenticata infinitamente e si fa immagine nuova e iper-immagine.

Spostamenti di foco e scale permettono cambi di ritmo con possibili biforcazioni in espansione verso contemplazione e ascolto di configurazioni concatenate all'arte, alla storia, alla performatività di forme abitate. Verso la creazione e analisi di oggetti fenomenici, verso l'osservazione di ogni azione formante, potenziale materiale, naturale esercitazione acculturata, ci avviciniamo anche all'impertinenza e alla dissonanza. Improvvisazione e ispirazione arricchiscono l'ambiente del senso con varianti inattese e il dinamismo processuale diviene cartografia dei modi di abitare il testo, semanticamente e visualmente.

Con ancoraggi teorici includiamo la topografia aurale e onirica, espansione del panorama terreneale e formulazione di una metodologia incrociata e multidimensionale, fatta di parole ed immagini, di immagini delle parole, di parole delle immagini, di ricordi visivi e raccontati,

di interstizi materiali e intangibili, di esistenze possibili che interrogano gli spazi, le cose, gli esseri umani e non umani.

Cambiano prossemiche e prospettive, ma la natura della ricerca si perimetra forgiando un tratto coerente e distintivo, vitacorico e conversazionale, giocoso e circolare, incorporato ed intersecato alla tecnica, paradigma della scena insieme all'azione. Valicare le frontiere disciplinari è stato necessario e doveroso per intuire una semiosfera tecnoestetica trasformativa, modalizzata e modellizzante.

CAPITOLO I

VOLTO DI SOMMA E SOTTRAZIONE

Il volto¹ è al centro della primissima parte: provocatorio ed epifanico, diventa infrastruttura di dati e sede comunicativa. In continua frizione tra l'assorbimento e la repulsione, la ricezione e la difesa, il volto si fa spazio latente² e possibile congegno comunicativo.

In questa circostanza vigono sistemi di selezione e piani organizzativi: nella relazione tra le retoriche della singolarità e il singolare, tra l'attualizzazione della discretizzazione e il discreto, in generale tra la *faccializzazione* ed il volto, troviamo la zona della ricerca tangibile, il caso studio, il particolare della generalità, l'intimità universale. Il mito e gli archetipi giocano la loro presenza/assenza facendo del loro essere dicotomico il punto favorevole per l'investigazione, uno spazio di appartenenze e dello stare insieme, protesi di un passato riscritto, reinventato, risemantizzato. La polivalenza nell'espressione visiva del sé, è ricercata tramite il movimento, origine dell'autoritratto in transizione, punto di fuga per evitare il rischio deterministico di un'identità egolatra, monolitica, stabile solo su sé stessa.

L'approccio visivo iniziale va ad intersecarsi con un'apertura interattiva nel secondo capitolo: si dialoga (*διά-λογος*), ci si osserva, si descrivono e interpretano le osservazioni, prende forma il ricordo e con esso l'espressione del volto cambia, vedremo come. Nel terzo capitolo il lavoro su di sé è trampolino di lancio per ripensarsi ed esprimersi, una

¹ L'esser stata parte di FACETS (*Face Aesthetics in Contemporary E-Technological Society*) dal 2020 ha fortemente arricchito gli studi riguardanti il volto. Si consiglia visionare i contenuti del progetto <https://www.facets-erc.eu/>. This project has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme (grant agreement No 819649 – FACETS, PI Massimo LEONE)

² A proposito di "Volto come spazio latente" e "Latenze del volto" si consiglia la lettura di *Il volto latente* a cura di Massimo Leone (2023).

sorta di *mnemosyne* dell'emozione arcaica, genealogica e protostorica. Il collage, il bricolage, il montaggio diventano caposaldo per una policromia corale le cui voci e i cui colori, pur sottostando ad una lettura sorvegliata, appellano esplicitamente alla poesia esosferica per poter sopravvivere e vibrare.

E poi la genealogia familiare dove Potnia Theròn, signora degli animali, terrestre e mitica, viene a noi per radicare e sostanziare: ultramarino e ultraterreno si incontrano nella fenomenologia di una reminiscenza che si fa immagine. Memoria icastica, verosimile e fantastica intervengono nella pragmatica del mito, nel realismo futurologico e verosimile, risultato di una commistione interna e foce in gioco di una penultima verità.

L'intreccio che lascia tracce, le tracce che conducono e visualizzano. Le tracce che si cancellano, la cancellazione della condotta, tensione di una libertà in ambizione, riconoscimento ed eliminazione dell'ambizione. Rimane la libertà.

1.1. Espressione visiva del sé e autoritratto in transizione

Para que algo sea lo mismo (para tener un modelo o forma invariable) debe sufrir algún cambio, pues de lo contrario no podríamos reconocer que ha permanecido igual. Inversamente, para que algo cambie, tiene que haber una permanencia implícita que actúe como punto de referencia para juzgar que hubo un cambio. Varela (1997), p. 90.

Le categorie che servono a costruire l'identità, passano attraverso il volto: il fenomeno del ritratto, anche autoritratto e *selfie*, mette in atto modi di esistenza attraverso l'immagine che esterna, torna a sé e retro alimenta espandendosi, corrispondendo al soggetto della conoscenza. Il corpo viene restituito meccanicamente e analogicamente diventando archivio, dato, spazio condiviso, opera d'arte.

I capitoli di questo libro sono "quasi" intercambiabili: vorrebbero poter esser letti in modo disordinato e destare lo stesso impatto che solleva una lettura sequenziale. Di fatto saltassimo direttamente alle cartografie finali o a agli spazi comparativi e transculturali, dovremmo poter captare

la stessa visione d'insieme come arrivandoci, invece, accompagnati passo dopo passo, capitolo dopo capitolo. Eppure, per quanto possano essere sfogliate *random* e colte a tratti sparsi, vi sono pagine che vengono prima di altre, punti sviluppati sequenzialmente e pezzi di vita che, se isolati, muoiono. Altri pezzi, invece, vivono ovunque, soli e accompagnati: la loro natura rizomatica consente a una lettura vagante di tornare sempre e comunque, di modellare le esigenze e aggiornarsi ad ogni avvicinamento. Il lettore modello, qui, è tale perché plasma le proprie antenne ricettive e acutizza i sensori investigativi all'insegna di una ricezione ballerina ma stabile. Si fa parte integrante di una fetta di pagina, si autodetermina con gli autori delle immagini condivise e delle storie riportate, si apre agli effetti di senso che i testi propiziano.

Nonostante si voglia predisporre una lettura fluida, vi sono parti incoative e questa è una di quelle: siamo agli albori di un'intesa, il contenuto è appena seminato e la stipulazione di un contratto di collaborazione sussurra timida, "andiamo". Verde intorno, grovigli ed erbacce ancora da togliere: forse vanno almeno respirate prima di essere rase al suolo, e nel farlo potremmo renderci conto che anche quelle spinose, o amare, o apparentemente inutili o infestanti, invece, servono. All'ecosistema, all'insieme, al subsistema per rigenerarsi, agli esseri per sistemarsi: una sistematizzazione dedita al mettersi a sistema. Anche sintonizzarsi può voler dire qualcosa di simile, ma lo vedremo nella parte dedicata al suono (3.2).

Tra i principali testi di riferimento in questo capitolo, selezioniamo quello di Giannachi (2023): nell'introduzione si dispongono i fondamenti di una proposta basata sull'interazione tra arte e identità e nello specifico sulla possibilità di una co-costruzione del sé in rapporto alla tecnologia. L'approccio interdisciplinare sfocia in una struttura pentagrammatica con i seguenti titoli: "l'invenzione dell'autoritratto", "l'autoritratto fotografico", "facendo una scultura del sé", "l'autoritratto video", "il selfie". Fulcro del trattato è il rapporto tra processo tecnologico e costruzione dell'identità intima ma anche esplorativa: esplorazione temporale, spaziale e sociale, sono sfere attraversate dal costante crocevia tra presenza e assenza. Pensiamo alla dimensione temporale dell'autorappresentazione e ai numerosi momenti coinvolti, ne menzioniamo almeno due: quello della sedimentazione mediatica, un

dispositivo che produce e memorizza tracce e artefatti, rivela informazioni riguardo alle proprie azioni, tramite l'uso di apparati tecnologici; quello della ricezione, il cui lasso temporale viene sfasato e intercalato da una transizione, in passato molto lunga (pensiamo alle prime fotografie) e ora sempre più dinamica, forse troppo veloce tanto da assorbire l'istantaneità.

La costruzione del sé, il cui studio risale all'antichità e particolarmente ai pensatori dell'antica Grecia, si amplia verso lo studio della percezione del sé, includendo lo studio della conoscenza dei mezzi, dei gesti e delle azioni che conducono simultaneamente ad una maggior comprensione del sé. Pensiamo all'invito scolpito tra le mura frontali del tempio di Apollo a Delphi "conosci te stesso" (*γνῶθι σεαυτόν*) dove la sacerdotessa, denominata Pitia, dava i responsi alle consulte oracolari che accorrevano da terre vicine e lontane.



Figura 1. SBF³, *Il santuario di Atene Pronaia, Delfi, 2024.*

³ SBF sarà l'acronimo che sta a identificare fotografie, schemi, immagini della stessa autrice, utilizzando la sua firma corrispondente alle iniziali del (mio) suo nome.

Ma vi era un altro complesso architettonico da attraversare per chiunque arrivasse via terra a consultare l'oracolo, il santuario di Atene Pronaia (che appunto si trova Pro-, ossia prima del tempio di Apollo), ricostruito tre volte a partire dal VII sec. a.C. Questo ricoprì un ruolo estremamente importante per i pellegrini ambiziosi di conoscere sé stessi: essere accolti e, dopo giorni e settimane di duro viaggio, essere benvenuti da Atene, la Dea della saggezza, della fertilità e della salute.

Una sorta di prodromo, come quando ci accingiamo ad una nuova impresa, anfitrione il simbolismo di Atene poneva le basi per una disposizione favorevole al funzionamento dell'oracolo.

Il sé entra nel doppio raggio panoramico: soggetto, attante, materiale scrivente ed oggetto, materiale trascritto. Lo studio del sé si apre: dall'autopercezione all'identità a più suoni, dall'inerzia materica al *personhood*. Il sé, in Kant, è un sé situato, in assoluta relazione non solamente con il mondo circostante, ma con il mondo situato. La ricerca del sé include intrinsecamente e necessariamente lo studio dell'alterità, del compromesso relazionale, in una sorta di *engagement* con l'alterità, con la situazione. La tecnologia gioca un ruolo importante in questo processo e Giannachi fa riferimento a Michael Foucault, secondo cui essa è suddivisa in quattro tipi: la tecnologia della produzione, la tecnologia del sistema dei segni, la tecnologia del potere e le tecnologie del sé, le quali permetterebbero agli individui di operare direttamente nel processo di costruzione del sé.

Passando per la costruzione del sé generata a partire da un processo soggettivizzante di Gilles Deleuze, ad un sé relazionale di Norbert Elias e i suoi concetti di intersezionalità e punti nodali, passando da Anthony Giddens che pone rilievo sulle narrative responsabili della costruzione identitaria, l'autrice approda nel sé *cyborg* e nel *post human self* incoraggiato da Donna Haraway.

Ancora un autore di fondamentale importanza nel libro di Giannachi, è Damasio, secondo cui il sé e la sua costruzione vanno visti con un doppio criterio di presenzialità e di accettazione, ossia di ospitalità dell'alterità nel proprio essere; questa commistione genererebbe una sorta di co-presenza che porta a conoscenza mutua e autocoscienza.

Ora tocca a noi proseguire e capire come la produzione di artefatti visivi coniuga la ricerca tramite la messa in atto di tecniche appartenenti

a diversi media iniziando dalla fotografia (analogica o digitale) e vedendo come la tecnologia e la *technè* entrano in relazione con la situazione personale e contestuale.

La serie condivisa a seguito è stata prodotta a camera fissa posizionata nello stesso luogo durante un arco temporale di circa due mesi. L'obiettivo della camera punta ad un angolo di uno spazio privato interno, con particolare enfasi sulla porta principale, varco d'entrata e d'uscita, luogo di transizione per eccellenza. Questa serie, riunita in un'unica tavola visionabile in gran formato, mira a cristallizzare la relazione tra staticità e dinamismo, tra crono-mono-topia e identità in movimento.

Il passaggio del tempo è sottolineato dal cambiamento del soggetto e soprattutto dal suo abbigliamento, che sembra attraversare diverse stagioni. Anche lo spazio circostante è particolarmente eclettico: l'autobiografia soggettiva diventa anche una biografia del luogo che si manifesta ed irrompe facendosi spesso primo piano.



Figura 2. SBF, *Serie quotidiana*, Fotografia digitale, Torino, 2015.

Quotidianità e divenire sono le estremità salienti di questa serie che vuole sottolineare la normalità, l'eccezionale intrinseco del "giorno per giorno" e al tempo stesso perseguire l'interesse nei confronti del medium fotografico. Invertendo la logica secondo la quale l'obiettivo cerca la peculiarità del momento da essere fotografato e memorizzato, ho pensato invece di soggettivare un luogo aprioristico, un passaggio, un istante. L'inserimento di questo artefatto, ci serve a visualizzare una sorta di prototipo per capire se l'intuizione del lavoro può diventare un'idea progettuale, ma anche per ravvisare come la formulazione immaginativa può diventare modulazione agentiva e dunque pro-tendere verso nuove fasi narrative, espressive, operative.

L'immagine in transizione suggerisce spesso il movimento e ricorda la cronofotografia, i primordi del cinema. Secondo Parikka, «gran parte del discorso su fotogrammetria, metrofotografia e misurazione si basava sulla leggibilità delle linee, degli angoli e delle misure» Parikka (2023), p. 113.

Nel proliferare produttivo di quel tipo di immagini operazionali, si celava e condensava anche, secondo Parikka, un certo tipo di conoscenza e di procedimento, iniziato nella seconda metà del XIX secolo e mirato ad approcciare la rappresentazione e il movimento: un modo, attento al calcolo e al dato, che sarebbe poi incrementato nel secolo successivo fino a scoppiare e diramare in molteplici versioni nel XXI secolo.

La cronofotografia di Marey, studiata dall'archeologia dei media, diventa un chiaro ed innovativo esempio sulle prime catture del movimento confezionatesi al tempo stesso come estetica e come dato: dalla cattura di figure umane e non umane in movimento, si passa alla presentazione di immagini non più solamente rappresentative ma funzionali e quantitative.

A livello pragmatico abbiamo visto questa seconda opzione in un laboratorio ISTART denominato *Dear Data*: questa pratica faceva capo alla quantificazione e *datificazione* di azioni solitamente non diagrammatiche, ma diagrammabili e andava a contrapporre la tendenza all'ammontarsi e diffondersi dei *big data* focalizzandosi invece su dati più piccoli e cari, anch'essi trasformabili in schemi, numeri, frequenze. Il progetto *Dear Data*, di Giorgia de Lupi e Stefanie Posavec del 2015,

acquisito dal MOMA⁴, è stato di grande ispirazione e ha gettato le basi per ripensare le azioni intime in un'altra chiave, ma ha posto anche importanti paletti su una pratica sempre più diffusa, commistione del fare arte e fare scienza: la *data captation* e *visualization*. Secondo queste logiche, si generano immagini tecniche che rispondono alla questione della localizzazione simile all'ubicazione di punti sulle mappe, o punti nel vasto territorio dell'archeologia dell'*invisualità*, o «di come il passaggio dal primato della visualità figurativa e pittorica alle operazioni sui dati sia eseguito in relazione a tali pratiche di immagine» Ivi (2023), p. 115.

Aumenta la tendenza e aumenta anche il rischio a voler misurare e descrivere tutto e riconoscere ogni istanza in quanto dato ma, nel caso dei *Dear Data* e in molti altri, vi è anche la possibilità di compiere un profondo lavoro quanti/qualitativo, personale e non, che aiuta ad esternare automatismi, visualizzare azioni inconsce, elaborare l'intimità, visualizzare e chissà risolvere conflitti intangibili e indicibili.

Tralasciamo l'aspetto quantitativo *datificato* e torniamo alla cattura di immagini in movimento in quanto estrapolazione qualitativa di un *memento*: l'autoritratto in transizione implica la visualizzazione della frammentazione, dello spazio percorso e immortalato in ogni fotogramma, la disposizione in sequenza, la redazione di una storia per raccontarsi e da raccontare. Non consiste nel quantificare e decifrare astrazioni da trasformare in numeri, punti e linee, ma piuttosto nell'evocare una situazione, l'apprensione di un movimento, l'emozione di un vissuto.

Il laboratorio sull'autoritratto in transizione può essere categorizzato come un sotto genere ibrido, a esemplificazione di un'identità plurale. La transizione, elemento caratterizzante, è resa seguendo vari criteri: uno è sicuramente la serialità e l'altro è l'evidenza sintattica del movimento. La composizione di più immagini raggruppate permette di sfoderare l'aspetto dinamico della fotografia: i ritratti dialogano tra loro costruendo una storia polifonica racchiusa in un'unica cornice. Morfologicamente si presentano almeno due possibilità: i. protagonista e camera fotografica sono stabili mentre il contenuto è a presa fissa,

⁴ <https://www.moma.org/collection/works/215813>.

il dinamismo è dato dall'evoluzione a livello figurativo, attraverso un cambio d'abiti o di forme ed effetti; ii. protagonista e/o camera sono dinamici: lo sfocato, tipico di questa resa visiva, accentua il gesto fotografico e la velocità dell'azione, facendo del risultato un interessante motore enunciativo.

In base alle opere *Toward the white* di Greta Bratescu e *Under my skin* di Ulay, il laboratorio gioca sulla presenza–assenza fotografica che sottolinea l'identità unica e molteplice, la transizione e la scissione del momento sospeso e presente, la durata esperienziale di un dialogo con il sé, la mappatura intima in una cometa visiva. La fotografia, come la coda di una presenza terrestre che lascia l'alone assentandosi, capta e ricrea la luce trascinata da una presenza rarefatta e scomposta in sostanze frammentate, sublimata e rese chioma trascritta, a sua volta nuovo nucleo in espansione, materico o digitale, traccia di mondo, nebulosa di significati circoscritti in orbite invisibili.

Ipotizzando che l'orbita trascritta dal movimento dell'immagine creata non sia del tutto predicibile, ci concentriamo invece sugli aspetti descrivibili e fattivamente esplicitati. Dai risultati emersi, vediamo che ci sono basicamente due tipologie di autoritratto in transizione distinguibili in base agli effetti di senso sollevati:

1. la transizione avviene nella post–edizione: effettivamente il corpo rimane statico, immobile. Si scatta una sola immagine poi ripetuta, o invece, se ne scattano tre o quattro. A posteriori, intervengono filtri ed elaborazioni, la transizione è data dall'effetto di senso prodotto in un flusso esperienziale statico, il cui scenario di fondo si evolve con l'artificio tecnologico che usa mezzi espressivi cromatici ed enunciativi per provocare la transizione. Da dove vengo? In che direzione sto evolvendo?
2. la transizione avviene nello scatto, nell'intricata configurazione al tempo stesso ruvida e raffinata, nella decisione tecnica e poetica del fare fotografico. Qui l'immaginazione del paesaggio in costruzione prende forma e si attualizza, si formano le forme, si muove il corpo. Il compromesso al cambiamento è adottato da un ponte performativo tra la resa e l'intenzione e talvolta, nella documentazione in movimento, avvengono sorprese, errori, scompensi mediatici, o

forse ciò che avviene è la preziosa presa di coscienza dell'illusione che aumenta, dell'argomento che si scontra. Propriocezione onirica, la fotografia composita, è lo *storytelling* di un pezzo reificato, il volto che viaggia nel tempo, il consenso oracolare di un sensore calcolato, un obiettivo attento, un'occasione adatta, un corpo che incontra un altro corpo, una materia che incrocia un'altra materia.

Poi ci sono stravaganze, avanguardie, novità e belle idee che appaiono interpretando genialmente il mandato. Per esempio se il dispositivo che scatta è contemporaneamente composto da parti fisse e mobili, allora anche il soggetto risulta statico e dinamico, come nel primo esempio qui mostrato, una scansione. Il volto che viaggia con la luce e cerca di afferrarla per farsi afferrare. Una collaborazione, un patto mutuo del percorrere insieme il passaggio fotonico. La resa è unica, tutte le rese sono uniche, ma questa è particolarmente viva, tenace, coinvolta. Il rapporto tra sfondo e figura quasi si annulla e la predominanza del volto spiacciato al vetro dello scanner e adattato alla luce che scorre, minimizza lo sfondo che appena si intravede nell'ultima delle tre immagini di Chavarria. L'intimità intercorsa tra il soggetto e la macchina, traspare sia dalla vicinanza della lente che coglie i minimi dettagli compresi i pori della pelle, sia dagli occhi che appaiono chiusi, forse non per contemplazione e introspezione ma piuttosto per salvaguardia della vista e del corpo invaso, consensualmente, da un altro corpo. E poi seguono gli altri autoritratti in transizione.



Figura 3. Ku Chavarria Juan de Dios SED21.



Figura 4. Costa Chiara ISTART22.



Figura 5. Pat Segovia Eric de Jesus SED21.

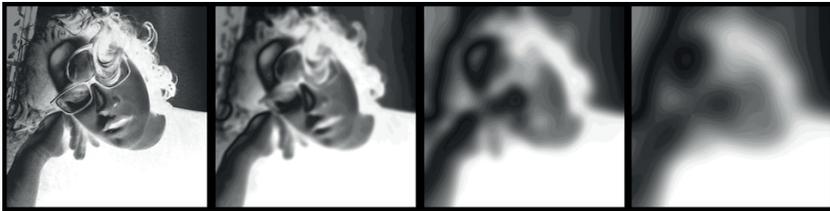


Figura 6. Chable De la Cruz Dariem Gabriel SED21.

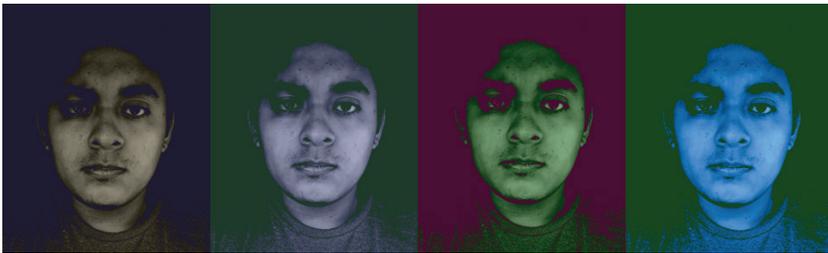


Figura 7. Jonathan Castro López SED21.



Figura 8. Costantino Núñez Jimena Beatriz SED21.



Figura 9. Cilenti Maia ISTART₂₃.

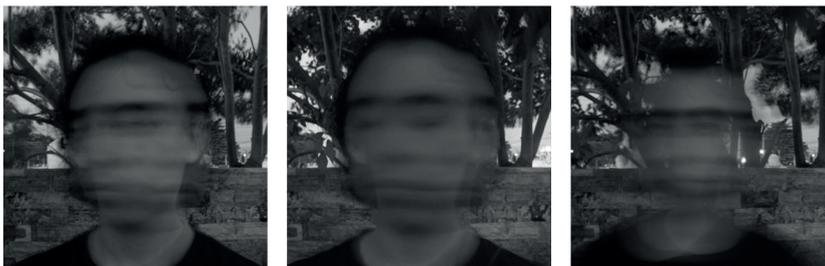


Figura 10. Pool Gongora Jesus Felipe SED₂₁.

Joan Fontcuberta, promotore della post fotografia, all'interno del suo saggio *L'opera d'arte nell'epoca dell'adozione digitale*, propone un sotto capitolo intitolato "L'artista come prescrittore" che dice così: «(n)ell'era dell'*Homo photographicus*, tutti siamo a volte produttori e consumatori d'immagini. Allora in cosa risiede il valore di una fotografia? Inquadrriamo dal mirino e spingiamo l'otturatore, attivando in questo modo una serie di automatismi invisibili che ci garantiscono un'immagine credibile» Fontcuberta (2018), epub.

L'autore spagnolo scorge nella fotografia contemporanea una diminuzione della decenza e un aumento dell'accettazione, un degrado di valori e di autorialità, un affermarsi di passaggi occulti affinché l'immagine risulti significativamente credibile: «l'autorialità — l'artisticità — non affonda più le sue radici nell'atto fisico della produzione, ma nell'atto mentale di normare i valori che possano contenere o accogliere le immagini: valori che sono sottesi o che gli sono stati conferiti» Ivi (2018), epub.

Nel caso della post fotografia, i valori da considerare riguardano principalmente la genesi, la realizzazione e lo spostamento delle immagini che spesso vengono create da innesti e prestiti forzosi, da ibridazioni e integrazioni con l'intelligenza artificiale, trasformazioni non esplicite e sfoghi creativi invasivi nei confronti di altri autori: tutto ciò rimanda,

secondo l'autore, *all'objet trouvé* che, bastardo, ha valore spurio e proprio per questo, specificamente ma contestualmente, da valorizzare.

Sono tanti i fotografi a cui attingiamo nel perseguire una visione d'insieme e assecondare una postura propria. Hiroshi Sugimoto, per esempio, ci racconta un'altra proiezione:

(s)olitamente la fotografia è molto breve, un tempo ingabbiato per fermare emozioni. Ma nel mio caso, come lo chiamo io... è una fusione del tempo, una fusione del movimento in qualcosa oltre alla mia capacità visiva, la camera può catturare qualcosa di unico. Ho la mia visione, prima nel cervello e poi succede nel mondo attuale, e diventa evidenza, allora io fotografo per confermare la mia visione.⁵

L'aspetto assiomatico è intrinseco a queste considerazioni e a tutte le attività laboratoriali messe in campo. L'autoritratto in transizione possiede un'autorialità specifica, con gerarchie che partono dal soggetto stesso ritrattato e si diramano nei confronti della macchina che, compiutamente aggiusta, adorna e completa.

I valori di fondo non riguardano quindi un innesto post fotografico nel quale si combinano vari autori senza nome o un ibrido visivo la cui origine è incerta o addirittura sospetta. Qui il valore sta nell'attributo posto nei confronti dell'atto trasformativo, del trasformarsi insieme all'immagine, del diventare immagine in prospettiva e prospetto di idee, esperienze, universi di senso. Il valore dell'identità e dell'identificazione è un tema complesso: dove arriva e dove avviene il riconoscimento? Può servire l'esplicitazione plastica del sé visivo e letterale, per soppesarne la storia? Regna l'incertezza, troppe immagini si espandono negli spazi polverosi di una confusione misurata: è il dato dell'immagine informazione confusa? La pratica della creazione dell'immagine del sé è inizialmente soliloquio, ma per non rischiare di diventare entropica, egolatra, autoreferenziale deve aprirsi e diventare evocativa, dialogica, resiliente. L'autoritratto in transizione potrebbe ricordare l'idea d'identità presente nella serie di nove "Soliloquy" di Sam Taylor-Johnson analizzata da Maria Giulia Dondero: si tratta di

⁵ Trascrizione parziale dell'intervista intitolata "When photography was believable, my art was possible" promossa dalla Hayward Gallery, online https://www.youtube.com/watch?v=nKDvWy_vCKI&ab_channel=SouthbankCentre.

un tipo di ritratto molto singolare, che non mette in scena un'identità soggettiva stabile e compatta, ma al contrario un soggetto diviso, che evolve nel corso delle fotografie, fino a perdersi (Soliloquy V) e morire (Soliloquy IX). Si potrebbe avanzare l'idea che la serie Soliloquy metta in scena dei ritratti del pensiero piuttosto che dei ritratti d'identità, e ciò significherebbe che questa serie lancia una sfida importante: rappresentare l'interiorità del soggetto e il suo atto di introspezione. La strategia scelta è quella del raddoppiamento che caratterizza tutti gli atti di introspezione. Dondero (2020), pp. 110–111.

Similmente, negli autoritratti in transizione proponiamo e proponiamo la messa in scena di un'identità polifonica che si espone attraverso la pratica del gioco con la scia di luce disegnata, la foto-grafia. Il soggetto, visivamente diviso, eclettico e multiforme, si evolve nel tentativo di trovare e inventare codici di lettura che coinvolgano l'alterità dell'osservatore, che aiutino a trovare la chiave d'accesso ad una delle tante porte criptate dell'essere umano, la conoscenza del sé.

Forse, nell'espressione cromatica del vedersi semplicemente riflesso, radica l'intrinseco permesso di svelare e cogliere parte dell'artificio tecnico-estetico, il soggetto ne diventa fautore, artefice, collaboratore. Pur aprendo il soliloquio e triangolando il dialogo all'alterità macchinica e poi nuovamente umana, propria o altrui, la prova del nove non dà risultati esatti: interezza e unità dischiudono ancora una volta lo spazio ad un altro orizzonte lontano, l'esercitazione dell'osservazione continua e la stratificazione coglie nuove ramificazioni e fioriture.

1.2. *Script* psicosemiotico interattivo tra fisiognomica, patognomica e osservazione partecipante

Il volto possiede criteri di coerenze interne dettate da processi sintagmatici e sistemi paradigmatici che lo rendono un fenomeno unico. Se i meccanismi propri entrano a far parte di un discorso universale che categorizza e semplifica la singolarità umana, allora otteniamo i processi descrittivi grazie ai quali, oltre a distinguerci, possiamo anche riconoscerci: il volto è elemento di riconoscimento e ha bisogno di una disciplina riflessiva per essere studiato.

Recognition, riconoscimento, è la parola chiave che imperversa nel trattamento del volto nella società digitale ultra contemporanea: ora sono le macchine a riconoscere il volto. L'intelligenza artificiale ha sviluppato moltissimi passi avanti per poter esser in grado di riconoscere tratti comuni, emozioni, affezioni e pertanto dichiarare intersezioni con le interpretazioni delle stesse. I tratti considerati pertinenti, possono essere isolati facendo perdere la visione d'insieme: la pertinenza diventa sinonimo di perversione, razzismo, esclusione.

Il volto incorporato, collaborazione tra il paesaggio delle aspettative e quello delle necessità, è determinato dalla nascita, è stabilizzato nel tempo, è codificato culturalmente e viene studiato dalla fisiognomica. Il volto che cresce e si sviluppa nel tempo, che cambia per le affezioni ricevute e vissute, che è vulnerabile ai sentimenti, viene studiato dalla patognomica. Una semiosfera formata e fissa nel primo caso, una semiosfera formante e dinamica nel secondo, entrambe, effetti di performatività biosemiotica e patosemiotica: la biologia e i vissuti in generale, nello specifico le passioni, formano il volto che siamo.

Le caratteristiche strutturali e fisiognomiche sono cristallizzate da strutture linguistiche capaci di definire e codificare i messaggi intrinseci a determinate conformazioni: ogni cultura ha fornito, nel corso degli anni, la propria interpretazione. Il volto può costituire la morfologia manifesta per un retroscena espanso: l'iscrizione diventa veicolo informativo della relazione intrapersonale, sociale e cosmica.

Una certa *silhouette* degli occhi suggerisce un certo carattere, certe rughe sulla fronte suggeriscono l'influsso di certi pianeti: questo varia non solamente a seconda delle culture e dei periodi storici, ma è fortemente determinato e preservato dagli autori che adempiono e sviluppano tali conoscenze. Asserzioni talvolta idoltrate, talvolta rifiutate, talvolta dimenticate: spesso strumentalizzate e deviate dalla loro missione originaria.

Le caratteristiche formali e patognomiche sono osmotiche e interdipendenti: la fenomenologia del presente costruisce i pezzi per permettere alla memoria emozionale di sedimentarsi nei tratti estetici e così, nel tempo, sia il processo patognomico che quello mnemonico, forgiando solchi, impressioni, segni della storia. La puntualità emozionale diventa tendenzialmente durativa. L'imperfezione diventa prerogativa necessaria di

un volto vissuto, il cui apparato estetico è risultato misterioso della mediazione intercorsa tra il percepito e l'affetto.

Le letture contemporanee cercano di svelare il mistero e determinare quale sia il congegno definitivo, ossia stabiliscono e denominano le unità minime del discorso facciale, permettendo ai dispositivi tecnologici di generare informazioni binarie (0-1) e poi sistemiche. Che siano poi usate per scopi di sorveglianza, performance artistica⁶ o altro, alla base vi è lo stesso procedimento costitutivo dei *big data*.

Upper Face Action Units					
AU 1	AU 2	AU 4	AU 5	AU 6	AU 7
					
*AU 41	*AU 42	*AU 43	AU 44	AU 45	AU 46
					
Lower Face Action Units					
AU 9	AU 10	AU 11	AU 12	AU 13	AU 14
					
AU 15	AU 16	AU 17	AU 18	AU 20	AU 22
					
AU 23	AU 24	*AU 25	*AU 26	*AU 27	AU 28
					
AU 1+2		AU 1+4		AU 4+5	
					
AU 1+6		AU 6+7		AU 1+2+5+6+7	
					
AU 9+25		AU 9+17+23+24		AU 10+17	
					
AU 12+25		AU 12+26		AU 15+17	
					
		AU 17+23+24		AU 20+25	
					

Schema 1. Zhi *et al.* 2020. FACS Unità di azione e combinazioni.

⁶ Numerosi artisti utilizzano queste tecnologie per le loro opere, per esempio <https://vanessaopoku.com/Haltung-1>.

Il sistema di codifica di azioni facciali (FACS)

è un sistema completo e anatomico in grado di codificare i vari movimenti facciali attraverso la combinazione di UA (Unità d'Azione) di base e rende le categorie di emozioni molto più ampie. Le UA definiscono determinate configurazioni facciali causate dalla contrazione di uno o più muscoli facciali e sono indipendenti dall'interpretazione delle emozioni. Zhi (2020), p. 1068.

Questo sistema, aggiornamento sulla base del tipico Ekman–Friesen, si occupa di riconoscere le unità minime dei movimenti muscolari e carnali, per poi raggrupparle nelle emozioni principali: il processo viene potenziato dall'intelligenza artificiale che sviluppa un complesso percorso basato su una fase di processamento (che consiste nella ricezione dei dati, calibrazione, ritenzione e registro) e una fase di estrazione delle caratteristiche salienti (che consiste nel disegnare le rappresentazioni facciali, passare per una fase di *pooling* e *boosting*, cioè spingere al miglioramento scartando le opzioni peggiori durante l'apprendimento supervisionato e, finalmente, stabilire le basi per il riconoscimento).

Secondo Wendy Kyong, le nuove politiche del riconoscimento devono sfoderare i marchingegni intricati dei *big data* «interrogando gli assunti incorporati nella network science e nel machine learning e la loro attuale configurazione rispetto alla segregazione, alla discriminazione e alla storia» Kyong (2021), p. 21.

Se alcuni volti non vengono riconosciuti dall'algorithm, è perché quest'ultimo è stato esercitato in un certo modo e ha portato con sé errori che si protraggono e rigenerano: cioè nella fase di processamento vi sono stati *bias* aprioristici.

Così facendo non solamente avviene una lettura sbagliata del passato, ma si genera a sua volta un vuoto conoscitivo rispetto al futuro ed è per questo motivo che il riconoscimento dettato dall'intelligenza artificiale viene profondamente questionato a livello interdisciplinare.

- i. l'etica ha un ruolo preponderante, considerando lo stabilimento di nuovi assetti assiologici che devono tenere in conto nuove attorialità;
- ii. la semiotica e lo studio dei nuovi processi di significazione che intercorrono nella relazione tra l'essere umano e l'essere non umano, ma anche tra l'essere vivente e l'essere non vivente;

- iii. la *computer vision* e la *digital humanity science* che pur sviluppando le parti tecniche non dimenticano quelle umanistiche; e poi
- iv. l'arte, che con le proprie iniziative d'avanguardia permette di entrare drasticamente nel merito e proporre azioni che scardinano gli assetti dominanti e sondano invece quelli periferici, anch'essi di grande rilevanza.

Mushon, per esempio, è un artista che coinvolge lo spettatore nella definizione di sé stesso in collaborazione con l'algoritmo che lo identifica *in situ*: l'installazione, intitolata *Normalizi.ng*⁷, è un'attualizzazione critica al *Bertillonage*, il metodo di antropometria giudiziaria fondato da Alphonse Bertillon alla fine del XX secolo in Francia. Con quest'opera l'artista vuole penetrare e sviscerare l'idea di normalità costruita nella storia e nella contemporaneità.



Figura 11. Bertillon Alphonse, *Perot. Gaston, Auguste. 22 ans, né à Paris XVIIIe. Journalier. Anarchiste. 4/3/94*, Foto segnaletica, fotografia all'argento all'albumina da negativo su vetro, Open Artstor, Metropolitan Museum of Art.

⁷ <https://normalizi.ng/>.

Vale la pena dedicare una parte alla storia della fisio-patognomica⁸: pochi anni dopo il successo di Alphonse Bertillon, Sir Francis Galton (1822–1911) creò un laboratorio antropometrico il cui scopo era la misurazione della forma e della facoltà umana; seguirono poi altri esperti di antropometria i cui lavori entrarono a far parte di studi criminologici. Ricordiamo Cesare Lombroso (1835–1909) ed Earnest A. Hooton (1887–1954) i quali condividevano l'idea, da subito controversa, che si potesse essere criminali fin dalla nascita e che questo fosse riconoscibile dalle caratteristiche biometriche. Tali speculazioni diventano ricco materiale di strumentalizzazione bellica all'inizio del XX secolo per poi perdere credibilità e far della fisiognomica una disciplina stanca e priva di fondamento.

Nonostante il declino delle discipline, osserviamo tuttavia come alcune sottoculture continuino, nel mondo contemporaneo, a praticare e favorire la lettura del corpo e del viso: pensiamo a quella branca della medicina cinese antica e contemporanea, che mira a comprendere e possibilmente modulare la costituzione di un individuo. In questo senso, vi sono pratiche finalizzate a studiare la dimora di un individuo nel presente basandosi su linee guida del passato e posizionandosi, sotto l'egida di un apprendimento successivo, nel futuro: «Se una persona viene aiutata a comprendere la propria costituzione, viene anche aiutata a tracciare il proprio cammino nella vita» Simongini e Bultrini (2009), p. 13.

Xun Ming, la divinazione praticata nei monasteri taoisti, «rappresenta il modello probabilistico dell'individuo, il suo potenziale di vita e il modo in cui quel particolare individuo manifesta tale potenziale nella vita» [Ivi (2009), p. 15] e serve anche a combinare aspetti predeterminati con libero arbitrio, i principi Yang–Yin e l'energia Qi. Cercheremo qui di riassumere alcuni dei precetti salienti di questa pratica, prendendo come riferimento gli insegnamenti del Maestro Jeffrey Yuen, per cui la fisiognomica — insieme all'esame della mano, lo studio della carta astrologica e la topografia (lo studio delle misurazioni del corpo) — occupa un posto emergente.

⁸ Questa sezione proviene dall'estrazione, traduzione, sintesi ed integrazione del materiale pubblicato su *Chinese System Studies* (2023), pp. 474–475.

Le varie aree del viso sono paragonate agli elementi naturali: la fronte rappresenta il legno, la linea verticale tra destra e sinistra rappresenta l'energia celeste, le guance rappresentano il fuoco, la mascella e il mento rappresentano la terra, il naso rappresenta il metallo. Le parti sopraelevate appena descritte, i cosiddetti monti, sono collegate alle insenature interne, alla parte Yin del viso, punto di contatto e trasmissione dei fluidi, i fiumi. Secondo queste credenze, se una di queste parti è prominente, allora sarà prominente anche l'elemento che governa questa persona, la quale ne è influenzata emotivamente.

Oltre all'associazione viso-elementi, vi è una corrispondenza tra volume e corpo, e vengono stabiliti parallelismi fisici tra corpo e viso. Ad esempio, "i nove palazzi" del cuore possono essere visualizzati sul viso e a loro volta esser collegati ad altri rami e canali. È importante sottolineare che — secondo questa e altre discipline olistiche — il viso, così come l'intero corpo, è connesso dai meridiani, percorsi energetici che talvolta raggiungono le estremità (come il meridiano Chong Mai, che collega energeticamente i piedi, la parte mediale delle gambe, l'apparato genitale, la regione lombare, l'addome, il torace, il cuore, la gola, il viso e la testa).

Un punto sul viso implica quindi un punto di riferimento nelle istanze del corpo, del carattere, degli elementi e del cosmo.

Tra le altre antiche pratiche fisiognomiche ancora in uso, vi è anche la medicina ayurvedica, che sviluppa diagnosi e soprattutto cure basate su determinate componenti del viso. Anche se non esplicitamente parte della fisiognomica, *Svasthya* ("salute" in sanscrito) è identificabile su una base fisiognomica: nella Charaka Samhita, infatti, vengono esplicitate modalità di lettura degli occhi, della lingua, della bocca, degli zigomi e della fronte e alcuni punti chiave del corpo e del viso sono trattati con dedizione, perché identificati come sedi di benessere. Tali punti, se dolenti, possono nascondere un blocco, sviluppandosi come dimora del malessere: in tal caso la medicina ayurvedica suggerisce terapie diffuse e localizzate per far in modo di sbloccare la zona e permettere all'energia di circolare nuovamente.

Nella regione facciale, ci sono molti punti salienti chiamati *Marma*, i principali sono i seguenti: *Phana*, *Apanga*, *Vidhur*, *Shankha*, *Utkshepa*, *Avarta*, *Shringataka*, *Sthapani*. Questo approccio offre una lettura

intrinseca e partecipativa: non propone infatti indicazioni aprioristiche, ma piuttosto processi di guarigione e benessere nei quali, *in primis*, sono coinvolti il paziente e la sua presenza cosciente.

Come abbiamo visto, alcune tradizioni olistiche utilizzano ancora oggi tali pratiche per indagare la situazione psicofisica e facilitarne il miglioramento e il riequilibrio, ma l'osservazione umana e la precisione tattile e presenziale, anche in medicina, sono parzialmente atrofizzate e vengono rapidamente integrate o sostituite da meccanismi automatizzati o propri dell'intelligenza artificiale; l'integrazione dei due sistemi costituisce una possibile via di sviluppo che merita approfondimento.

Proponiamo a seguito un avvicinamento a queste discipline tramite una pratica laboratoriale, disponendo un'attività basata sull'osservazione del nostro volto e di quello di chi ci sta vicino, sperimentando così non solo un modo di studiare, ma anche un modo di scrivere. Ne risulta una narrazione che viene poi collegata alla memoria (di cui parleremo maggiormente nel prossimo capitolo) ed esaminiamo quindi come il ricordo influisce sulle emozioni e come esse si plasmano sul volto, come agiscono sullo sguardo, sulle micro espressioni facciali, sulla postura. Compiendo questo procedimento, scorgiamo l'insorgere di automatismi emozionali e dispositivi espressivi, impariamo a riconoscerli e dar loro un nome: il tutto è reso possibile grazie alla collaborazione in gruppo, alla vicinanza di un'alterità che si rende disponibile a osservare ed essere osservata.

La narrazione assume le sembianze del formato *script* psico-fisio-patognomico, uno scenario stabilito dalla collaborazione di due persone (P1 e P2) che include, flessibili, tre tappe:

- a. a turno P1 e P2 si osservano e descrivono la fisiognomica altrui;
- b. P1 racconta un ricordo e P2 trascrive il ricordo e la patognomica avvenuta durante il racconto; poi si turna;
- c. P1 e P2 tornano sui testi integrando con interpretazioni.

Integrazioni e interpretazioni posteriori sono inserite tra parentesi. Ne vediamo alcuni esempi.

Esempio 1⁹ a cura di Losardo Luca e Villata Marianna ISTART₂₃

a. Fronte rilassata, occhi grandi tranquilli, sopracciglia castane naturali, zigomi alti e rimpolpati, orecchie simmetriche gioconde, naso tondeggiante piacevole, labbra sinuose ammiccanti, viso ovale riflessivo, pelle delicata lucente

b. c. Qualche estate fa, sono andata a Diano Marina con mio padre e mio fratello (labbra che si serrano, sopracciglia e zigomi che si alzano) [AU₁₄ + AU₆ + AU₂]. Abbiamo deciso di andare al luna park (naso che si corruga) [AU₉], dove c'erano molti banchi che proponevano giochi differenti, come il tiro al bersaglio. Dopo aver dato un'occhiata in giro abbiamo deciso di giocare a scoppiare i palloncini con le freccette (volto rilassato) [AU₂₅]. Quando è venuto il turno di lanciare la freccetta [pathos crescente] (volto con il sorriso di intensità bassa) [AU₁₃ + AU₁₄], la tiro troppo piano e rimbalza sulla superficie del palloncino rosa (sorriso più espresso, denti che si mostrano, labbro disteso) [AU₆ + AU₁₂ + AU₂₆], quindi finisce sulla gamba di mio padre (bocca aperta, urlo, sopracciglia alzate, collo teso) [AU₁ + AU₂ + AU₅ + AU₇ + AU₂₇ + AU₂₁]. Io ero piegata in due dal ridere, mentre mio papà mi sgridava amareggiato e rabbioso (corruga le sopracciglia, parte laterale delle sopracciglia corrugata) [AU₄ + AU₂ + AU₆]. Ho pensato "meno male che si era appena fatto il vaccino per l'antitetanica!" (sorriso espresso) [AU₁₂ + AU₂₅]. Infine la freccetta è stata estratta dalla gamba di mio padre (sorriso, denti, fronte corrugata, occhi strizzati) [AU₆ + AU₁₂ + AU₂₆ + AU₂ + AU₁ + AU₄ + AU₄₄] e la signora al banco gli ha chiesto se avesse bisogno di aiuto (sorriso che sfuma, sopracciglia distese) [AU₁₄].

Esempio 2 a cura di Tartaglia Martina e Torchio Giulia ISTART₂₃

a. Volto squadrato, fronte senza linee, sopracciglia curve, naso con punta piegata verso il basso

b. c. Quest'estate, ho fatto il tour di una parte della Francia con il mio ragazzo in Flixbus (alza lo sguardo e il muscolo corrugatore del sopracciglio verso destra) [ho avuto pessime esperienze con questa compagnia!]. Avevamo con noi solo uno zaino che abbiamo sempre evitato di mettere nel bagagliaio, tranne una volta (sorride — muscolo risorio —

⁹ Losardo e Villata hanno proposto e utilizzato le FACS, Schema 1.

volgendo sempre lo sguardo al cielo) [Per una volta che cambiamo abitudine ecco che abbiamo avuto sfortuna...]. All'ultima tappa del tour, ovvero Clermont-Ferrand abbiamo deciso di metterlo nel bagagliaio per dormire più comodi. Arrivati a destinazione, sono scesa e ho chiesto a lui se potesse prendere anche il mio zaino. Successivamente, dopo aver fatto qualche passo, mi sono fermata perché sentivo un peso diverso dal solito; ho aperto lo zaino e ho trovato delle scarpe. Le uniche scarpe che io avevo portato per il viaggio erano però quelle che indossavo (ride — muscolo risorio — il muscolo elevatore del labbro superiore genera un movimento verso sinistra) [il riso attuale nasconde il panico del momento]: avevamo preso lo zaino sbagliato.

Esempio 3 a cura di Alibrio Ivana e Colucci Aurora ISTART23

a.1. Ivana si presenta su sfondo bianco, la luce sembra provenire dalla sua sinistra e genera leggere ombre sulla parte destra del viso. La fronte è ampia, alta e liscia, l'attaccatura dei capelli è rotonda, mentre il viso si sfina in forma triangolare. Le sopracciglia sono dritte e sottili, lo spazio tra di loro è piuttosto ampio. Il muscolo procerico è disteso e non compaiono rughe. Gli occhi castani sono di media grandezza, ben distanziati tra loro e incastonati nel volto, hanno una forma a mandorla. Le palpebre si abbassano leggermente agli angoli esterni dell'occhio. Il naso è dritto con una leggera curvatura verso il basso, le narici sono proporzionate e simmetriche. Le orecchie sono alte, il lobo piccolo è aderente ai lati del volto. Il prolabbio è disteso, poco pronunciato, il muscolo orbicolare è teso in un sorriso trattenuto che appiattisce e tende il labbro superiore. L'espressione crea delle curvature in corrispondenza del muscolo risorio sinistro. Il labbro inferiore, più carnoso, si alza ai lati per congiungersi al labbro superiore. Il muscolo mentale è in tensione, questo distende la pelle di quell'area che appare liscia e tirata. Gli zigomi sono poco pronunciati e il viso si scava leggermente in corrispondenza dei muscoli buccinatori.

a.2. Aurora è seduta davanti una parete nera, illuminata da sinistra probabilmente dalla luce che entra da una finestra. Ha un viso a diamante, con le sopracciglia scure e ben definite; gli occhi sono scuri, grandi, allungati e leggermente a mandorla, ha il naso alla francese con la punta un po' all'insù e le labbra sono ad arco di Cupido con il labbro superiore un po' più sottile dell'inferiore. I capelli sono raccolti in una coda bassa e le orecchie allungate sono in parte coperte da un paio di

auricolari. Ha un'espressione concentrata e attenta rivelata proprio dalla posizione angolata delle sopracciglia, ma la bocca chiusa e tesa rivela un po' di tensione.

b. c. P1: Raccontami le tue impressioni di quando sei arrivata a Torino?

P2: Le prime volte che sono venuta a Torino sono venuta in realtà per cercare casa (gli occhi si restringono leggermente e guardano a sinistra verso l'alto, le palpebre battono più volte e la testa si inclina verso l'alto a sinistra. Le labbra si stringono e la bocca deglutisce).

E lì ci sono state tantissime disavventure (le sopracciglia si avvicinano, il muscolo procerico si restringe, il bulbo oculare guarda verso l'alto e la bocca si socchiude) [ripensandoci ora fanno ridere ma sono state davvero frustranti], perché ho sbagliato spesso indirizzo, una volta sono finita a Settimo Torinese al posto di andare in Corso Regina Margherita (i muscoli del viso sono più distesi, la bocca si allarga e si apre, gli zigomi si alzano e rivelano un accenno di sorriso. Le sopracciglia si inarcano e gli occhi guardano all'insù).

Quindi, diciamo le prime impressioni sono legate appunto allo spaesamento di spostarsi in città (i muscoli zigomatici, i depressori e gli orbicolari si restringono e tendono verso il basso i primi, verso l'alto gli altri); poi una volta che mi sono trasferita (la bocca deglutisce) [certo se avessi potuto ne avrei fatto volentieri a meno], era autunno inoltrato (gli occhi si socchiudono e le labbra iniziano a restringersi verso l'interno), ottobre (il sopracciglio sinistro si alza, le labbra si restringono, si chiudono verso l'interno e il mento va verso l'alto, la bocca deglutisce e la testa si muove dall'alto verso il basso), allora...

È stato abbastanza pesante, diciamo (lo sguardo è diretto, la bocca accenna un timido sorriso) perché (gli occhi si spostano a sinistra e il sopracciglio sinistro si inarca) mi aspettavo una città molto simile a Milano (lo sguardo si abbassa) perché comunque sono due città del Nord Italia, due grandi città... (gli occhi guardano avanti, la bocca è distesa) *Ehm...* (lo sguardo va verso l'alto, le labbra si chiudono verso l'esterno, la bocca deglutisce, la testa si inclina verso l'alto) quindi mi aspettavo qualcosa di più simile.

In realtà l'ho trovata molto diversa (gli occhi tornano a guardare avanti, la testa si abbassa, gli archi sopraccigliari si alzano, la bocca deglutisce) e soprattutto non vedere persone per strada (gli occhi si socchiudono assottigliandosi, la bocca si apre in una sorta di smorfia che mostra i denti) cioè, essere abituata proprio a quella *mmhh* (gli occhi guardano giù. La bocca si restringe e chiude verso l'interno, il mento si contrae) a

quella folla di Milano (la bocca accenna un sorriso e lo sguardo è diretto verso il centro) [forse è la cosa che mi manca di più] e invece ritrovarmi in via Roma, un pomeriggio *ehm* con la strada quasi deserta (gli occhi vanno verso l'alto, la bocca si chiude verso l'esterno, la testa va un po' a destra e un po' a sinistra) per me è stato proprio (lo sguardo va verso il basso, l'arcata sopraccigliare si alza e il muscolo procerico si avvicina, la testa fa dei piccoli movimenti continui a destra e a sinistra, gli occhi diventano lucidi) spaesante diciamo (le palpebre si abbassano e la testa si inclina verso il centro).

Ehm però nonostante questo la città l'ho trovata molto bella quindi esteticamente molto molto affascinante (lo sguardo si sposta verso l'alto seguito dal movimento del capo, gli zigomatici si alzano e le labbra si aprono e mettono in mostra i denti) solo mi mancava proprio quella *mmhh* (le palpebre si stringono, il bulbo oculare si tende verso l'angolo sinistro, il procerico si restringe, le labbra si uniscono e restringono con la parte superiore e quella inferiore più pronunciate verso l'esterno. Il mento mostra delle pieghe in prossimità del labbro inferiore, gli zigomi sono più alti) quell'energia un po' diciamo di Milano che alla fine mi teneva anche molta compagnia (la testa si reclinava verso destra così come lo sguardo, la bocca accenna un sorriso) [Milano è sempre nel mio cuore].

Esempio 4 a cura di Imarisio Giulia e Dhouaieb Miriam ISTART23

a.1. Valeria siede di fianco alla postazione in cui mi trovo. La sua postura è un po' rigida ma, al tempo stesso, dritta e naturale. La luce posta sul soffitto del luogo in cui ci troviamo la illumina sia dall'alto sia lateralmente. Il suo viso è ovale e un po' spigoloso (soprattutto nella parte della mascella fino ad arrivare al mento, il quale è caratterizzato da una leggera fossetta). Le sue labbra sono piccole e carnose, di un rosa intenso. Appena sopra, il naso è leggermente aquilino e ben proporzionato al resto del volto, mentre gli occhi sono pieni e rotondi, abbastanza ravvicinati tra di loro e di color marrone chiaro. Le sopracciglia sono di un biondo cenere, esattamente lo stesso colore anche dei capelli, i quali presentano un taglio corto a caschetto con delle *curtain bangs* che incorniciano la sua fronte ben commisurata. Le orecchie sono minute e ben attaccate alla parte inferiore della testa, sulle quali sono posizionati dei piccoli orecchini punto luce che richiamano la sua fine collana

dorata. Infine, la sua pelle è di un rosa chiaro, liscia e recante piccoli nei sparsi un po' su tutto il volto.

a.2. Il soggetto in questione è posto direttamente frontale rispetto a chi osserva. La postura del soggetto è naturale e distesa. La luce, posta in alto a sinistra del soggetto, illumina la figura in maniera non omogenea. Il viso definito è disegnato da linee nette, allungate e proporzionate. Inoltre, il volto è incorniciato da capelli a caschetto color biondo cenere naturale portati dietro alle orecchie. Sulla fronte spaziosa sono adagiate due ciocche di capelli che formano una frangia cosiddetta a tendina (*curtain bangs*). La forma tondeggianti e tendente all'insù dei suoi occhi color nocciola, intensificati dalle ciglia lunghe, voluminose, sono incorniciati da sopracciglia folte e pulite. Il naso di forma stretta e leggermente allungata, dalle narici si sviluppano due zone d'ombra che ammorbidiscono la mimica. La carnagione della pelle è molto chiara, le labbra rosee sono sottili e serrate. Caratterizzante del suo mento è una fossetta posta perpendicolare e centralmente rispetto ad esso. Le orecchie sono leggermente allungate e piegate su se stesse. A illuminare i lobi sono presenti un orecchino per lato rotondo e dorato. Il collo è coperto dal collo di un maglione color viola, azzurro e verde acqua. Sul collo del maglione è adagiata una catenina color oro molto fine e leggera.

b. c. (Riordina la frangetta bionda per iniziare il racconto e ride mentre raccoglie le idee [esprimo il mio imbarazzo tramite una risata nervosa]) Era il mio ultimo anno di triennale (occhi rivolti verso l'alto e orizzontalmente mentre pensa al ricordo da condividere, gesticola con le mani per accompagnare il racconto [cerco tramite il mio gesticolare di rendere più interessante ascoltarmi**], tra una chiacchiera e un'altra avevo conosciuto questo nuovo ragazzo nel mio corso. Simpatico, alla mano, un po' timido, forse un po' troppo timido [accompagna le parole con movimenti morbidi, in tutte le direzioni mentre racconta, dalla posizione composta in cui era la sua postura si proietta in avanti{la mia postura vuole indicare inclusione nella conversazione, sto raccontando un episodio "divertente" non sono imbarazzata}] Si andava a prendere i caffè tutti quanti assieme prima delle lezioni del pomeriggio, ci si confrontava circa le lezioni, tutto molto in amicizia e in tranquillità (si sistema i capelli dietro le orecchie che si sono lievemente arrossate [aggiungo teatralità al racconto]). Una sera arrivò un messaggio di questo ragazzo che mi chiese di uscire. Nella mia incapacità di relazione in questi casi e nella mia sorpresa di aver destato interesse risposi che se

aveva voglia, in un bar a Verona — dove studiavamo — c'era una serata di teatro. Specificai immediatamente il fatto che ci sarei andata con i miei coinquilini e, qualora anche lui fosse uscito, ci si poteva incontrare in questo bar (sgrana gli occhi [trasmetto lo stupore che ho provato in qual momento preciso]*). Non avrei mai pensato che si presentasse tutto tirato a lucido e da solo (si tocca il collo del maglione [sono un po' imbarazzata nel raccontare]**). Nell'imbarazzo generale (chiude gli occhi per poi riaprirli guardando verso l'alto [cerco di ricordare bene la cronologia dei fatti]***), io e i miei coinquilini cercammo di includerlo in una dinamica di interazione senza impegno. Arrivata l'ora di tornare a casa, però (include sorrisi piacevoli e risate leggere), si incamminò anche lui con noi. Al momento di salutarsi rimase fermo, impalato davanti al portone di casa mia, quasi come se stesse aspettando qualcosa. In tutto ciò ovviamente c'erano anche i miei coinquilini in quanto non c'era stata alcuna circostanza, né volontà per la quale creare una dicotomia "romantica" [mi rendo conto mi mimare le virgolette con le dita] di qualsiasi genere. Alla fine, dopo un saluto troppo imbarazzato da parte mia e una goffa manovra per non abbracciarlo in alcun modo, rientrammo a casa (sfrega le mani a fine racconto [non in senso compiaciuto ma semplicemente per il freddo della stanza in cui ci troviamo]****).

* I muscoli dell'occhio ubbidiscono all'emozione che si sta andando a raccontare: stupore.

** Grattarsi il collo durante situazioni d'imbarazzo può essere un modo per gestire la tensione emotiva o cercare una qualche forma di comfort psicologico.

*** Alcune ricerche suggeriscono che i movimenti degli occhi potrebbero essere collegati all'accesso a diverse parti della memoria. Guardare in alto a sinistra potrebbe essere associato all'accesso alla memoria visiva, mentre guardare in alto a destra potrebbe essere associato all'accesso alla memoria immaginativa o creativa. Oppure in alcune culture, il guardare in alto può essere interpretato come un segno di riflessione o di autoriflessione, indicando che la persona sta pensando o riflettendo profondamente.

**** Sfregare le mani insieme può essere un modo istintivo per cercare sollievo dal disagio causato dal freddo. Sebbene non sia un metodo altamente efficace per scaldarsi in condizioni molto fredde, può offrire un certo grado di comfort e sollievo temporaneo.

1.3. Genealogia familiare e dialogo intergenerazionale: percorrere la memoria e ristrutturare il presente

La memoria di una società è un complesso organismo collettivo composto per ricordi individuali, testi e rappresentazioni, alcuni dei quali si trasmettono alla seguente generazione obbedendo agli impulsi della tradizione, l'educazione, ma anche i condizionamenti politici. Ciò che si trasforma in memoria e ciò che si trasmette come tale alle generazioni successive non è determinato esclusivamente dalla volontà politica e dalle retoriche pubbliche, ma è innegabile che esse svolgano un ruolo importante in questa trasmissione. Senza embargo [...], la memoria collettiva, la memoria pubblica e la memoria culturale non sono solo un contenuto cognitivo o un insieme di mandati pragmatici, ma anche sono intrecciate con le emozioni. La memoria, sia individuale che collettiva, si compone tanto di ciò che ricordiamo come di la forma in cui lo ricordiamo e, per questo, anche del tono emozionale e passionale con il quale un evento o fatto del passato si trasforma in memoria condivisa e rappresentazione collettiva. Leone, (2024), p. 202.

C'è un kanji caro alla letteratura giapponese, *mujokan* 無常観 (composto dagli ideogrammi 無 – niente; 常 – permanente, immutabile; 観 – concetto, visione), che costituisce una delle basi epistemologiche con cui affrontiamo questo capitolo: il suo appello non deriva solo da un interesse nei confronti della cultura nipponica, uno dei ritornelli di questo libro, ma si sviluppa come possibile orizzonte per sfoderare alcuni passaggi semiotici in cui memoria, azione, visione e arte, si intersecano.

La tendenza attitudinale dell'impermanenza nei confronti del ricordo ci porta a rimuovere, almeno in parte, la ricerca di aderenza sillabica ad una realtà ontologica passata (memoria icastica): l'afferrarsi a un ricordo perché risultato discorsivo di un fatto avvenuto, è uno stato da problematizzare. Il ricordo, elaborazione transitata in un certo arco temporale variabile, diventa tale se cristallizzato in una dimensione circoscrittibile, avvicinabile, leggibile: poi, però, a differenza della costituzione del cristallo solitamente stabile e geometricamente ben definito, il ricordo è una pratica in continua negoziazione e la cui appropriazione (o espulsione) è un risultato in divenire. La cristallizzazione è

paragonabile invece al trauma: il ricordo traumatico è generalmente caratterizzato da una forte struttura sistematizzata, calcificata e unificata in un annodamento apparentemente unitario e indivisibile. L'ideogramma *mujokan* ci ricorda che “niente è immutabile” quindi anche gli scheletri più resistenti o rigidi possiedono punti e momenti di inflessione nei quali l'armatura è potenzialmente malleabile e dunque propizia ad un percorso di risemantizzazione del blocco formatosi.

La memoria viene trattata nella tripartizione mostrata nel riquadro sottostante¹⁰: questi tipi di memoria danno origine a processi e ricordi diversi, ma non necessariamente e nettamente distinguibili, quanto piuttosto coesistenti. Si tratta di una sinossi atta all'esercizio analitico e pratico, nel quale sperimentarsi per attivare i propri ricordi e per stimolare il racconto degli stessi. È interessante notare come nel primo caso si tratti di una memoria rappresentativa (icastica) e attiva che richiede uno sforzo di ri-memorazione e che gli antichi greci chiamavano *anamnese*, il soggetto compie un'azione tensiva verso l'accaduto fenomenologico nel tentativo di fortificare il segno indicale del ricordo stesso, possibilmente accorpato dall'integrazione di documenti quali fotografie e scritti che segnano, indicilmente, l'accaduto. La memoria fantastica è trasformativa e inventiva, è una provocazione perché di fatto riguarda più il futuro che il passato: sostiene una concezione del tempo circolare e non lineare e per questo, attingendo ad esso a 360 gradi, lo popola con fantasie e costellazioni irreali poi attualizzate nel racconto, nella prova, nella traccia che crea storia.

La memoria verosimile, a cui si attribuisce la condizione *mneme* per gli antichi greci¹¹, concepisce il ricordo come un qualcosa che avviene e sopraggiunge: l'essere umano deve quindi essere preparato e attento a coglierlo ed accoglierlo predisponendosi attitudinalmente per il suo

¹⁰ Tale schema è stato elaborato durante i primi mesi di ricerca EUFACETS e presentato durante il Congresso CIRCE intitolato “Nuove tecnologie digitali e immersive. Valori, pratiche e significati culturali e terapeutici” il 21 marzo 2024 a Torino. Maggiori approfondimenti si possono trovare sull'articolo *Treasuring the elderly through the memory* in “I Saggi di LEXIA” sulla Silver Age a cura di Leone M. e Bellentani F. (*forthcoming*).

¹¹ *Mneme* era un incrocio tra quella che qui abbiamo denominato memoria verosimile e la memoria fantastica, alla presenza phantastica (di phantasmì) veniva effettivamente attribuito tale ricordo. In questa sede abbiamo considerato opportuno introdurre tre tipi di memoria, essendo questa ancora molto legata ai fatti accaduti, mentre quella fantastica completamente sconnessa e più legata al futuro che al passato.

arrivo. Esplorazione e divagazione sono condizioni benvenute e ricercate perché alimentano sia il ricordo ri-memorato che quello verosimile e fantasioso: il reale in quanto sede del vero incondizionato viene questionato e la memoria è accettata come un'istanza al tempo stesso vera e falsa. Nel racconto, nell'opera, nell'immagine si sedimenta una nuova versione della storia vissuta, quella simulacrale.

Dimensione individuale, comunitaria, collettiva	MEMORIA ICASTICA = TRASPORRE (riportare al presente)	<ul style="list-style-type: none"> racconto dell'accaduto, ricordo-documento chi/cosa/come/dove/quando/con chi sforzo del ricordo, tensione fattuale ri-memorazione, attuazione/azione reale vs. il falso
	{protesica} {anamnese}	
	{indicale} [normatività]	
	MEMORIA VEROSIMILE = TRADURRE (ibridare con il presente)	<ul style="list-style-type: none"> errare e divagare, questionamento del reale errore, accettazione, esplorazione e distorsione creazione del possibile, storia alternativa, Predisposizione, sopraggiungimento del ricordo memoria collettiva e <i>mutual memory</i>
	{simulacrale} {mneme}	
	{{ipo}iconica} [mediazione]	
	MEMORIA FANTASTICA = TRASFORMARE (il Tempo)	<ul style="list-style-type: none"> inventiva e invenzione, attuazione nel racconto costellazione fantasiosa di memorie sperimentazione, alternativa, abduzione assurdo, rumore, irreali, phantasma memoria nel/del futuro e <i>retro-vanguardia</i>
	{trasformativa} {phantasma}	
	{simbolica} [generazione]	

Schema 2. SBF, *Quadro sinottico sulla memoria*, 2024, EUFACETS¹².

Mνημοσύνη, dea della memoria, inventrice e depositaria del linguaggio, viene a noi per accompagnarci nella domestichezza del ricordo, dove interviene un ulteriore fattore: l'immagine. La fotografia indicale che traccia un accadimento immortalato, è ridimensionata e risemantizzata diventando parte di un insieme anche simbolico e paradossale. Il ricordo protesico viene integrato da quello simulacrale e trasformativo: alla memoria icastica subentrano quella verosimile e fantastica; il racconto si distende verso il futuro oltre che verso il passato ed intervengono il gioco dell'impossibile, il paradosso dell'impermanenza resa materia, la sperimentazione nella galassia mnemonica.

L'Eunoè¹³, nel suo flusso calcitrante e interminabile lascia spazio al Lete e interviene anche l'oblio: il suo ruolo non è relegato a dimensioni

¹² This project has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme (grant agreement No 101100643 – EUFACETS, PI Massimo LEONE).

¹³ Secondo la cultura mitologica greco-romana, Eunoè e Lete sarebbero i due fiumi incaricati nel pre-morte, il primo di rafforzare il ricordo del bene compiuto, mentre il secondo di alleviare e portare all'oblio i peccati commessi in vita.

inferiori, ma viene piuttosto esortato a mettersi in pratica allerta e cosciente. L'arte dell'oblio permette di scombussolare il dominio della finta verità, ma va ponderata acutamente affinché non vi ci rientri anche ciò che necessariamente va ricordato: punti cardine, tasselli importanti della storia.

Grazie a quest'apertura i laboratori a seguito mostrati, hanno potuto spaziare tra gli archivi personali della memoria familiare e raccontare reinventandosi in *remix*: estrapolando una versione di sé non solamente attinente al reale in quanto sede di verità unica, ma piuttosto una versione esplorativa e dinamica, fantasiosa e (in)verosimile che attinge a diverse parti della realtà fenomenica, oltre che a quella onirica e fittizia. Alla normatività della memoria icastica si interpone la mediazione generativa della memoria verosimile–fantastica e tutte tre all'unisono vengono espresse tramite una tecnica millenaria, il collage.

Genealogia familiare non tratta ricordi qualsiasi, ma si focalizza sulle immagini intra–famigliari: stabiliamo tratti comuni con i nostri antenati tramite la fotografia, intersechiamo storie, creiamo un innesto inesistente nella realtà fisiologico–fenomenica, ma vivo nell'immagine e nel racconto. Lontana dall'originale, la nuova immagine costruisce una nuova aurea: la sua vitalità crea un alone di originalità che apre al questionamento, al paradosso, alla curiosità. E fa sorridere. Ne vediamo alcuni esempi.



Figura 12. Clementi Annarita ISTART23.



Figura 13. Moo Lugo Daniela SED21.



Figura 14. Mendicuti Carvajal Eri Aridai SED21.



Figura 15. Moo Lugo Daniela SED21.



Figura 16. Cabello Rosado Eduardo SED21.



Figura 17. Pat Segovia Eric de Jesus SED21.



Figura 18. Rodriguez Salazar Humberto Enrique SED21.



Figura 19. Arjona Camacho Jessica SED21.



Figura 20. Costantino Núñez Jimena Beatriz SED21.



Figura 21. Us Catzim Yani SED21.



Figura 22. Us Catzim Yani SED₂₁.

Emerge l'uso di due tecniche preponderanti: la sovrapposizione e il ritaglio, la prima resa possibile dallo sguardo e azione meccanica tramite l'effetto di trasparenza, la seconda applicabile sia con mezzi digitali che con mezzi analogici. La circolarità biologica trova una speciale isotopia nell'immagine creata, come se non ci fosse bisogno di ulteriori esplicitazioni per permettere al testo di significare: l'immagine è operante e operativa, funziona nella propria stranezza.

La congiunzione topografica dei soggetti ritratti non riproduce necessariamente una congiunzione semantica, ma certamente il lavoro estetico e fantastico interviene anche a livello del significato profondo: è un'apertura alla trasformazione, che può voler dire anche conferma. Vi è una sorta di dialogo con l'incertezza, un adattamento allostatico alla multidimensionalità dell'esistenza: la nuova grammatica, interstizio e interferenza, rappresenta una pratica di *screening* transgenerazionale che evidenzia latenza e latitanza dei nostri tempi e ne offre una lettura attiva e creativa.

Come suggerito da Parikka (2023), l'infrastruttura dell'immagine è operativa e le ramificazioni da essa evocate viaggiano verso altre forme; l'interazione tra luce e pixel alimenta un sistema di percezione asettualizzato nel Tempo, unione d'insieme, semiosfera strategica di un presente perenne ma tracciato.

I tratti espressivi, solco fisiognomico di una patognomica sedimentata, entrano in contatto con altre vite e le passioni si mischiano: il *re-mix* prende vita e l'ipertesto prende forma.

I testi, intesi come processi, possono diventare agenti *attivi* di concate-nazione e riformulazione, ricombinazione e trasformazione traduttiva. La semiotica, in quanto sguardo e in quanto prassi, seleziona pertinenze intertestuali elevandosi al di là del singolo testo per cogliere le regolarità e le differenze tra i fenomeni di trasposizione e ri-composizione. E quale territorio migliore come campo d'osservazione se non il *testo estetico* inteso come punto d'incontro tra il dominio dell'arte e le produzioni medialità audiovisive? [...] Le pratiche di replicabilità consistono allora, in procedure condivise di invenzione, originate partendo da memorie e archivi testuali e, nel contempo, incorporando le prassi sedimentate di produzione e fruizione all'interno dei testi stessi. Dusi e Spaziantè (2006), pp. 9–10.

In questa citazione è concentrata l'essenza del percorso che abbiamo svolto e che possiamo ultimare e sintetizzare nei seguenti punti:

- partiamo da memorie di testi visivi che consideriamo pertinenti secondo certe logiche patemico-funzionali;
- mettendo in atto pratiche di replicabilità materico-semantiche, riproduciamo gli originali innestando e quindi incorporando nuovi testi (o viceversa, innestiamo il nuovo con l'archivio);
- la ri-composizione risultante è intertestuale e isotopica;
- la semiotica applicata e implicata ci permette non solo di osservare i fenomeni ma di parteciparvi, costruendoli e creandoli attivamente;
- l'arte e la cultura dei media ci offrono gli strumenti pratici e tecnici per attualizzare il processo.

CAPITOLO II

SEMIOSI POTENZIALE E SEMIOSI INFINITA OLTRE IL VISIVO: IL RACCONTO, LA SCRITTURA, IL GUSTO, L'ENATTIVISMO

La seconda parte di questo libro propone un modello di ricerca [Eco, (2016), p. 28] che comprende un campo di studi piuttosto ampio e introduce tematiche apparentemente distanti o addirittura polarizzate. L'infinitudine della semiosi si riferisce al circolo potenzialmente progressivo e infinito, secondo cui Eco¹ appartiene tutta quella serie di segni linguistici che vanno ad abbozzare sempre più dettagliatamente le unità culturali veicolate dalle espressioni iniziali.

Come suggerito dalle *Sei lezioni americane* di Calvino (1988), ma anche dalla filosofia orientale del Tao, gli opposti si integrano e dialogano: leggerezza (e pesantezza), rapidità (e lentezza), esattezza (e vastità), visibilità (e invisibilità), molteplicità (e singolarità), cominciare (e finire), ma anche Yin (il principio femminile, la dimensione oscura e ricettiva) e Yang (il principio maschile, la dimensione luminosa e attiva) sono voci integranti, dicotomie speculative e semplificazioni categoriali utili alla ricerca e aperte alla compenetrazione.

Prendiamo la leggerezza, personificata nella poesia di Cavalcanti nel sospiro da lui appena pronunciato all'apparire di una donna virtuosa, sospiro della conoscenza. Ma anche la pesantezza, di cui inevitabile si fa la controparte, dato il peso che se non altro va ad integrare il magma sostanziale: «A questo punto dobbiamo ricordarci che l'idea del mondo come costituito d'atomi senza peso ci colpisce perché abbiamo esperienza del peso delle cose; così come non potremmo ammirare la leggerezza del linguaggio se non sapessimo ammirare anche il linguaggio dotato di peso» Calvino (1988), p. 15.

¹ Esplicito riferimento da parte di Eco agli interpretanti di Charles A. Peirce (CP: 5.470 sgg.)

Qui il peso di ogni parola si fa sospiro in una scrittura intima, ma abbraccia l'inclusione performativa nel mondo e con il mondo. In questa fase di mezzo, dopo aver approfondito l'aspetto trasformativo del visivo, il peso della materia cambia indole e si riversa su un'altra consistenza, anch'essa racconto, ma più corporea, materica, enattiva.

Una sostanza sinestesica e attraente, versatile e inclusiva, si apre alle possibilità che evocano emozioni, pensieri, usi di materia differente. Il corpo dell'attore, della scena, il corpo teatrale. E poi materia degli organi di senso colpiti da pezzi rarefatti: il gusto che diventa esperienza iscritta, l'emozione che plasma e consiste, l'astrazione che diventa collettiva e, stocastica, osa farsi dire per diventare scrittura di gruppo. E infine manifestarsi.

La pratica dell'enattivismo è una delle principali forze motrici per mettersi in gioco e per — anche corporalmente — apprendere. La semiotica cognitiva è una delle principali branche ad aver studiato l'enattivismo come forma di incorporare e capire il mondo attraverso la cognizione ma anche attraverso l'azione e «la nostra abilità di fare senso delle nostre esperienze» Paolucci, (2022), p. vi.

Inspirato principalmente da Eco e Peirce, Paolucci affonda anche nelle teorie contemporanee delle scienze cognitive, principalmente quelle che promuovono una mente estesa, incorporata e incarnata, ed elabora una teoria basata sul processo di creazione del senso a partire dalla cognizione di questo tipo, attiva e non prestabilita, attivata a partire da un'esperienza, co-agente e responsabile; pertanto gli eventi del mondo, includendo gli oggetti, non sono semplici rappresentazioni dei nostri pensieri, non sono risultato retroattivo, ma piuttosto processo in formazione e divenire. Questa postura cambia radicalmente la concezione dell'immagine, della fotografia, dell'arte e della creazione come rappresentazione di un qualcosa intrinseco e interno e ne valorizza piuttosto la sua controparte, attribuendo tali elaborati ad una non-rappresentazione che occupa la sfera dell'azione, del corpo, della carne, della materia.

Enattivismo e semiotica cognitiva si compenetrano alla *Material Engagement Theory*: «se il pensiero è un'azione che consiste in una relazione, ogni cognizione è un "fare" [...] sotto forma di abitudine, una

disposizione ad agire in un certo modo in alcune circostanze future» Ivi (2022), p. 9.

Il punto importante da riscattare a beneficio delle tesi di questo libro riguarda lo sguardo periferico della semiotica cognitiva: per sguardo periferico intendiamo un punto d'osservazione non ubicato necessariamente e non solamente nella prima persona con la sua tipica tendenza di mettersi al centro e da lì osservare e agire, ma piuttosto aprire lo sguardo includendo circostanza e ambiente. Allora il centro diventa nucleo relazionale di forze *coesistibili*, germinazione prospettica educata all'inclusione circostanziale, «(d)all'ottica della semiotica cognitiva, questo ambiente non è un ambiente "naturale", ma un ambiente semiotico affollato di oggetti, norme, abitudini, istituzioni e artefatti che plasmano le nostre menti» Ivi (2022), p. 10.

Il teatro è probabilmente l'arte più incorporata a causa della sua stessa indole costitutiva. Alcuni direttori e attori basano proprio sull'enattivismo l'essenza della loro proposta, un esempio vivente può essere identificato in Theodoros Terzopoulos: la sua messa in scena di *Waiting for Godot* nella Onassis Foundation² vede la partecipazione di cinque grandi attori italiani: Enzo Vetrano (Gogo), Stefano Randisi (Didi), Paolo Musio (Pozzo), Giulio Germano Cervi (Lucky), Rocco Ancarola (il giovane). I primi tre con grande esperienza teatrale e gli ultimi due molto giovani e con enorme talento. Nello specifico Giulio ha seguito la formazione per attori direttamente con Terzopoulos: qui, l'uso del corpo viene estremizzato, si svolgono esercizi profondi affinché i flussi energetici combattano qualsiasi ostacolo e possano trasformarsi e fuoriuscire in un nuovo formato, la voce, il movimento, la relazione.

Tutta la *scenificazione* è incorporata: gli oggetti meticolosamente scelti, costruiti *ad hoc* e predisposti sullo scenario, sembrano avere non solo corpo ma anche anima ed energia: all'inizio è tutto scuro, fondo e figura quasi si confondono, ma emerge alla vista una struttura quadrata, che poi capiamo essere cubica e che occupa gran parte del palco e che accoglie un ulteriore simbolo, una croce sottile e fluorescente.

² <https://www.onassis.org/whats-on/waiting-for-godot-by-samuel-beckett-theodoros-terzopoulos>.



Figura 23. Pineli Gerasimou, Atene, 2024. Con la gentile concessione di Onassis Stegi.

All'interno del cubo e della croce vi sono “scenari negli scenari” che vengono mostrati durante lo svolgimento: gli attori compiono il ruolo di catalizzare ed attrarre, informare ed esasperare, coinvolgere e sedurre chi li osserva con interesse; e gli stessi attori sono coloro che interagiscono con la struttura che viene modellata, scomposta e ricomposta con estrema eleganza e parsimonia nei movimenti, quasi impercettibili.

Sul cominciare il cubo, la cui croce luminosa costituisce anche i tagli dai quali si aprono e muovono le varie parti, si dischiude orizzontalmente mostrando i due attori in posizione fetale, sdraiati e con le sommità del capo a contatto, radicati alla superficie ma al tempo stesso sopraelevati rispetto alla terra, al palco, quasi sospesi in un'attesa che sin dall'inizio si deduce essere sospesa non solo nello spazio, ma anche nel tempo.



Figura 24. Pineli Gerasimou, Atene, 2024. Con la gentile concessione di Onassis Stegi.

Terzopoulos propone qui la materializzazione di un tempo ciclico, fuori dalla sua tipica concezione lineare, ma vicina piuttosto ad una versione ritornante e ridondante: l'eterno ritorno si manifesta nello scarto, attraverso l'apparizione del giovane che arriva quotidianamente, come fosse sempre la prima volta, ad annunciare il non-arrivo di Godot e a nutrire l'attesa per una possibile venuta che avverrà, chissà, il giorno seguente.

Ad interrompere la terrenità esausta ma anche giocosa dei due protagonisti, Gogo e Didi, è una rottura che avviene sul piano sintagmatico a livello verticale: si passa da una grammatica orizzontale di continuità ad un'interposizione sintattica, fisica e metaforica, esplicitata dall'irruzione di due personaggi, Pozzo e Lucky. La tirannia, poi avvertita anche come una delle sue controparti, la debolezza, avvolge la scena totale, il teatro è partecipe di un abuso, puntuale sul palco e archetipico nella storia. La sopraffazione però è temporanea: così come la figura esclamativa di una punteggiatura incombente, l'asse verticale della croce, continuità dicotomica dei due poli divino e terrestre, cessa di mostrarsi per lasciare nuovamente spazio all'orizzontalità della superficie, allo svolgersi di una quotidianità che torna su sé stessa ma con gradienti

diversi rispetto a prima. Il chiasmo viene meno sull'asse sintagmatico, ma il suo alone permane presente nell'asse semantico: l'essere umano, nel suo stare di mezzo, è sincretismo delle polarizzazioni avvertite, tra il sopra e il sotto, tra il divino e l'animale, il paradiso e gli inferi.

Alla seconda apparizione di Pozzo e Lucky, un pezzo importante viene trascinato via, espulso dalla scena e risucchiato dalla verticalità inframondo/sopramondo: l'albero, contemporaneamente radicamento e volatilità, viene afferrato da uno dei personaggi più problematici ed eccelsi della scena. Delirante ed estremamente centrato, Lucky è pezzo gettato dal cosmo o forse estratto dal nucleo degli inferi: i suoi movimenti eccessivi lo portano ad uno stato delirante costruito e profondamente incorporato, sintesi estasiata della formazione ricevuta direttamente dalla disciplina Terzoupoliana, tipicamente enattiva e intensamente incarnata. Lo sguardo fisso mantenuto senza batter ciglio, la saliva che incessantemente sbava sino a terra e al parlare, sputa terrore, annichilimento e sopraffazione, ma anche condizione di possibilità, orgoglio, volontà e speranza di una vita degna, forse simbolizzata dall'appropriazione dell'albero.



Figura 25. Pineli Gerasimou, Atene, 2024. Con la gentile concessione di Onassis Stegi.



Figura 26. Pineli Gerasimou, Atene, 2024. Con la gentile concessione di Onassis Stegi.

Il giovane che annuncia il non-arrivo è forse la presenza meno terrena, le allusioni ad un qualcosa di sacrificale sono esplicitate dalla decisione di introdurre un'ulteriore croce, questa volta ancora più vera, solida e tutta d'un pezzo: unico oggetto bianco all'interno di uno scenario molto scuro ed illuminato *ad hoc* durante le scene, questa croce ha un buco ovale sulla parte superiore dell'asse verticale, fessura dalla quale si scorge il volto del giovane. La performance scelta è un esempio molto chiaro di enattivismo dal punto di vista artistico e nello specifico teatrale, ora vediamo invece come esso funziona in altri campi del sapere e nel coinvolgimento di altri sensi.

2.1. Narrazioni del gusto e campo gustativo

Tutte le esperienze hanno una tonalità emotiva che può essere classificata come piacevole, spiacevole o neutra, e come sensazione corporea o mentale. Siamo molto attenti alle nostre sensazioni. Cerchiamo incessantemente il piacere ed evitiamo il dolore. Le nostre sensazioni sono certamente rilevanti per l'io e nei momenti di forte emozione ci prendiamo per le nostre sensazioni. Ma siamo noi stessi? I sentimenti cambiano di momento in momento. Varela (1997), p. 61.



Figura 27. Simona Rapisarda ISTART₂₃.



Figura 28. Romanello Anita ISTART₂₃.

L'esperienza riflessiva è ciò che si propone in questa sede seguendo la citazione di Varela appena esposta e il suggerimento secondo cui: «se la scienza vuole conservare la sua posizione di autorità *de facto* in modo chiaro e responsabile, deve ampliare i suoi orizzonti per includere analisi allerte e aperte all'esperienza [...]» Varela (1997), p. 107.

Esperienza ed esperimento vanno verso l'osservazione della figura del soggetto sperimentante e dell'oggetto sperimentato, in questo caso la degustazione di una scena alimentare. La percezione dei cambiamenti può essere resa più accurata attraverso la pratica della

consapevolezza, che fornisce un'esperienza diretta dell'insorgere costante di sentimenti e sensazioni. Anche se questi ultimi influenzano il sé, essi non costituiscono il sé. Ma chi/cosa influenzano?

Il campo gustativo va legato alla scena alimentare e questa, secondo Boutaud [(2015), p. 60]³, è composta da due momenti:

- i. il momento categoriale, in cui si costruisce come sistema e come spazio strutturato di azione e rappresentazione (sistema)
- ii. il momento osservativo o interpretativo, dove il soggetto entra a far parte del sistema per farne esperienza (pratica).

Sistema e pratica, sono due momenti non fasici né lineari, due approcci complementari finalizzati ad analizzare lo stesso oggetto e le sue molteplici declinazioni: il gusto, la degustazione, l'alimentazione, il cibo. L'autore disegna il modello dell'immagine gustativa grazie alla quale si conformerebbe la percezione gustativa non solo in modo sincronico e fisiologico, ma anche mnemonico ed evocativo.

La congiunzione tra la semiotica del gusto con la significazione dell'esperienza come fatto di presenza piena e coscienza aperta è un'estensione con molte possibilità di ricerca ancora da sviluppare: gli insegnamenti relativi al discernimento delle fasi esplorative in cui l'enattivismo prende forma e con esso il significare del mondo, vengono integrate con l'apprensione del processo di cognizione e quindi con il dispiegamento del sé, piuttosto che con la consolidazione del sé.

Il vincolo contestuale determina la scena e la *momentaneità*⁴ del soggetto gustante cambia continuamente: l'esperienza consiste nell'esperire coscientemente il cambio, osservare come i singoli organi di senso agiscono in modo diverso talvolta sincrono e sinestatico, esaminare acutamente e notare come, affondando nella continuità esperienziale, si possa indagare un andamento discontinuo di sensazioni e percezioni altalenanti.

³ Boutaud in questo passaggio richiama esplicitamente la semiotica di Umberto Eco e i suoi concetti di momento categoriale e momento osservativo.

⁴ Varela si riferisce a *momentaneidad* dalla lingua originale spagnola, per indicare la transitorietà dell'io.

Secondo Boutaud [(2015), p. 62], sono tre i livelli di immagini che vanno a modellare l'immagine gustativa generale:

- i. l'immagine sensoriale
- ii. lo spazio figurativo dell'alimento
- iii. la performance gustativa.

Insieme ad altri aspetti quali la memoria sensoriale e le rappresentazioni mentali e sotto l'influenza di meccanismi culturali e sociali, questi tre livelli contribuiscono a costruire il panorama gustativo osservabile ed *esperianzibile*. La transizione e comunicazione tra sensazione, percezione, cognizione e rappresentazione coniuga l'immagine sensoriale, ossia il trattamento del segnale sensoriale, con il segno nella società, il mondo possibile. Le componenti quantitative e qualitative si uniscono alla componente edonica: il piacere/dispiacere nell'ingestione, ma anche nell'atto che la precede e segue, nella visione e nella retroalimentazione, nell'aspettativa e nel ricordo.

Varela porrebbe una pausa sulla parola rappresentazione: in *De cuerpo presente* [(1997), pp. 163–164] nel sotto capitolo “Una sensazione de insatisfacción” all'interno della sezione intitolata “La angustia cartesiana” ci mette in allerta sul modo di conoscere il mondo secondo la sua rappresentazione: questo approccio di stampo cartesiano, si basa solitamente sulla concezione di un mondo pre-dato sul quale la mente umana si inserisce (tramite rappresentazione) per capirlo, interpretarlo e conoscerlo.

L'autore invece sventra queste categorie proponendo l'enattivismo come forma di co-costruzione del mondo da parte di un soggetto attivo, esperiente e cosciente: facendo riferimento a Marvin Minski e il suo libro *The societ of mind*⁵, parla di come l'attività principale del cervello non sia rappresentare il mondo, ma realizzare continue auto modificazioni: «il mondo è più che altro uno sfondo, un ambito o un campo per la nostra esperienza, ma un ambito che non nasce a prescindere dalla nostra struttura, dal nostro comportamento e dalla nostra cognizione. Per questo motivo, ciò che diciamo del

⁵ Stranamente tradotto al francese come “*La société de l'esprit*”.

mondo dice tanto di noi stessi quanto del mondo» Varela (1997), p. 170.

Quando si parla di gusto, comportamenti e immaginari, agentività, ideologia e i relativi dispositivi che intervengono nell'esperienza gustativa, cioè nell'esperire il gusto, bisogna tenere in conto l'aspetto sinestesico: è qui che la performance gustativa del nostro laboratorio risulta essere una formula completa per esprimere un concetto, un vissuto o un racconto messo in atto. Ancora una volta semplifichiamo e passiamo all'esposizione dell'esperienza, sottolineando però che questi temi meriterebbero ulteriore approfondimento, soprattutto in termini di coscientizzazione, apprensione e dissoluzione (o trascendenza) da parte dell'io nel coinvolgersi — meditativamente — nell'esperienza.

La performance gustativa può essere immaginata come un viaggio che va a esplorare diversi aspetti, in parte suggeriti da Boutaud (2015) in parte integrati con nuove indicazioni e suggerimenti, soprattutto legati alla pragmaticità e performatività in sé. Questa messa in atto sfocia in una pratica che nell'insieme chiameremo *Paesaggio del gusto* e che ha originato documentazione fatta di immagini, racconti, diagrammi: la base teorica e l'esperienza proposta all'interno dell'insegnamento *Interactive storytelling and Art*⁶ è stata poi appropriata e vissuta in prima persona da parte di studenti e studentesse, che hanno articolato le nozioni apprese con la propria creatività. Il paesaggio del gusto è un modello che si propone di lavorare su tre modalità analitico-espressive:

1. Mappe concettuali: schemi analitici che organizzano i contenuti teorico-pratici e forniscono un'analisi categoriale in formato diagrammatico riguardo uno specifico alimento. L'immagine gustativa è rappresentata schematicamente, l'esplorazione della

⁶ Nella giornata in cui si è parlato di narrazione, corpo e cibo, vi sono state due ospiti che hanno presentato le loro ricerche, di grande spunto e ispirazione per studenti e studentesse: abbiamo avuto con noi la dott.sa Bertoli Asia con "Grillz in hip-hop aesthetics" e Abdala Karina con "Lo storytelling del gusto". Per eventuali approfondimenti legati soprattutto alla relazione gusto e intelligenza artificiale, si suggerisce l'articolo Abdala K. (2023) *Livelli di materialità del gusto e dell'intelligenza artificiale in EC 38*, Mimesis, Milano-Udine.

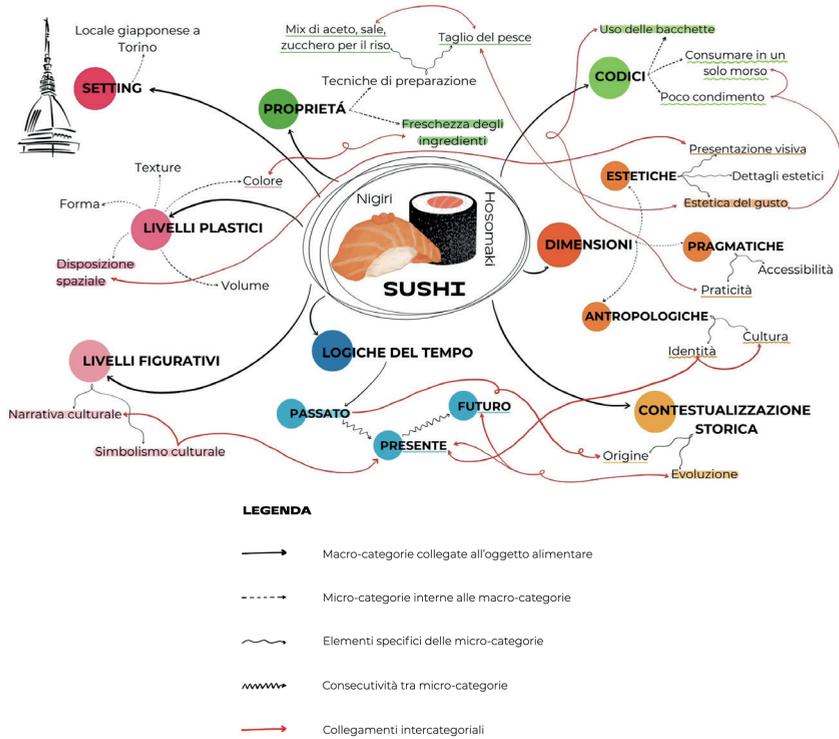
complessità dell'esperienza del gusto avviene tramite la scomposizione multidimensionale e multimodale mettendo in scena una semplificazione speculativa e inventiva. Il diagramma permette l'emergere dell'oggetto-cibo-gusto come socio-storicamente situato, in relazione ad un consumo determinato, performato, osservato, condiviso, analizzato. Ne risulta un grafico multilivello accompagnato talvolta da una legenda che ne permette la decodifica.

2. Narrazioni di un viaggio percettivo: racconto, esposizione in linguaggio verbale che racchiude impressioni, sensazioni, ricordi ed eventuali approfondimenti legati al cibo prescelto. Emerge l'aspetto intimista, edonistico e sinestesico, ma anche riflessivo e speculativo. La formazione sincretica e unitaria dello storytelling valorizza il ruolo della memoria sensoriale, ossia di quella sedimentazione derivante un po' dal vissuto e un po' dall'onirico che contribuisce alla costituzione di rappresentazioni mentali del gusto e quindi di immagini gustative.
3. Immagine performativa: qui intervengono in modo più esplicito l'opera d'arte, l'immagine, la sperimentazione. Il gusto richiama l'azione del degustare e la sua espressione è accompagnata dalla creazione — simulazione — appropriazione di un'opera d'arte, oppure dalla messa in scena di un'azione/idea legata ad un cibo specifico o ad un concetto del gusto e del degustare. Ma anche del disgusto.

Vediamo alcuni esempi selezionati per la loro qualità accademica e propulsione fantasiosa. Ma la selezione è anche stata fatta tenendo conto della varietà di pietanze e di provenienze culturali: un piatto giapponese Sushi, un dolce italiano *Cartellate pugliesi*, una versione del cioccolato *Pralina al cioccolato*, una bevanda *Tè Lonjing*.

Al termine di questo vero e proprio viaggio nella degustazione, raccogliamo alcune immagini performative di particolare attrattiva.

Esempio 1 “Sushi” a cura di Bassan Chiara e Maieli Giulia



Schema 3. Bassan Chiara e Maieli Giulia ISTART₂₃. Racconto di Bassan Chiara ISTART₂₃.

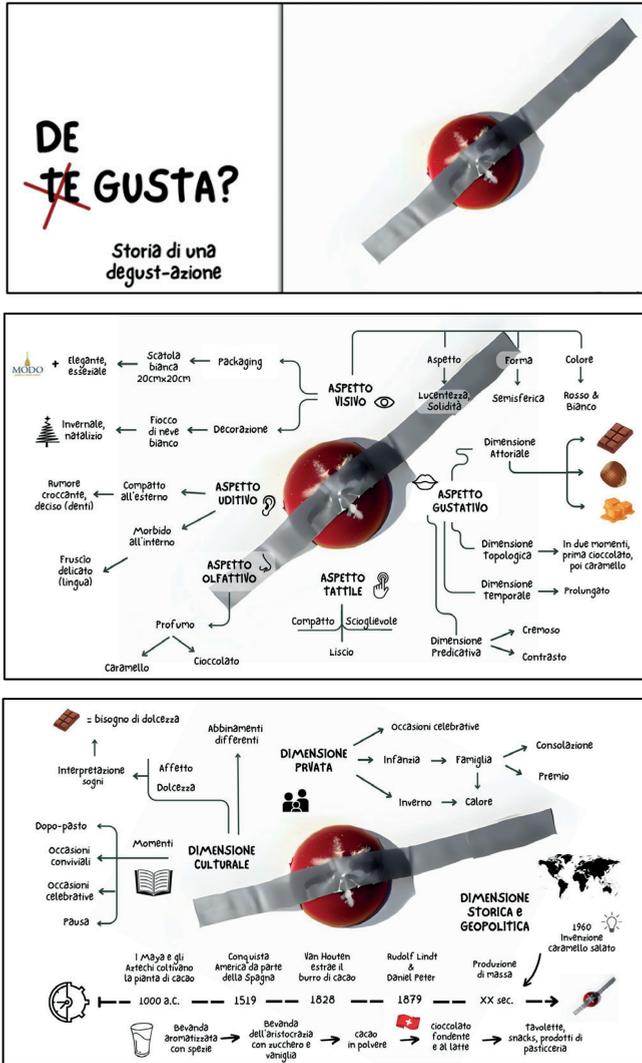
Mi trovo all'interno di un ristorante giapponese nel cuore di Torino, in compagnia della mia amica Giulia. Optiamo per assaporare alcuni dei piatti tipici proposti dal menù. La mia scelta iniziale è un *hosonaki*, un piccolo rotolo di riso avvolto in un foglio di alga *nori*, con un cuore di salmone crudo. La cucina si svela dinanzi al nostro tavolo, consentendoci di ammirare gli chef mentre creano con maestria le loro opere culinarie. Una piccola quantità di riso cotto, distribuita uniformemente su un foglio di alga *nori*, crea la base perfetta, lasciando spazio per una sottile striscia di salmone che si posa delicatamente su un letto di riso. Il tutto viene arrotolato con perizia nella stuoia di bambù, nota come *makisu*, garantendo che il *nori* aderisca splendidamente al rotolo. Segue il taglio in otto pezzi, disposti su un elegante piatto lungo, accompagnato da salsa di soia,

wasabi e zenzero marinato. Il sushi presentato è una sinfonia visiva, disposto con ordine e armonia su un piatto chiaro dalla forma allungata. I colori vibranti e la simmetria contribuiscono alla bellezza del piatto, anticipando il piacere visivo con cui saremo presto gratificate. La freschezza e la vivacità dei colori del pesce, la luminosità del riso e la precisione della presentazione generano un'anticipata sensazione di piacevolezza. L'alimento, oltre alla sua estetica, offre una varietà di texture: la morbidezza del riso, la consistenza delicata del pesce crudo e la leggera resistenza dell'alga *nori*, che avvolge il tutto conferendo al piatto un aspetto irresistibile. Il sushi è pensato per essere gustato con le mani o le bacchette, offrendo praticità e consentendo di apprezzare una varietà di sapori in un'unica esperienza culinaria. Seguendola tradizione, le bacchette vengono impugnate con la mano dominante, mentre l'altra supporta e stabilizza i movimenti. L'uso corretto delle bacchette implica di afferrare il sushi dalla parte inferiore, evitando l'uso della punta. Per quanto riguarda il condimento, è importante applicare la salsa solo sul lato superiore del pesce, evitando il rischio di disgregare il riso. Tra un boccone e l'altro, un pezzo di zenzero contribuisce a "pulire" il palato, preparandolo per la successiva esperienza gustativa. È importante sapere che ogni pezzo di sushi è concepito per essere gustato in un solo boccone, permettendo di apprezzare appieno la combinazione di sapori e consistenze senza separare il riso dal pesce. Con decisione, mi avvicino lentamente a un pezzo di *hosomaki*, desiderando cogliere tutti i suoi sapori. Il riso rivela una cottura impeccabile, con un delicato mix di aceto di riso, zucchero e sale, che abbraccia perfettamente il sapore del pesce. La qualità del pesce si manifesta con una freschezza che inonda la mia bocca, regalando un sapore delicato e piacevole. Il gusto dell'alga *nori*, che avvolge con dolcezza il riso, rilascia un sapore leggermente salato e intensamente marino. La consistenza croccante contrasta armoniosamente con la morbidezza del riso e del pesce, creando un'esperienza sensoriale che affascina il palato. Il sushi, simbolo intramontabile della cultura giapponese, incarna la precisione, la freschezza degli ingredienti e l'armonia nella presentazione. La sua storia inizia nell'antica Cina, nel IV secolo d.C., con il metodo di conservazione del pesce chiamato *narezushi*, che coinvolgeva la fermentazione del pesce coperto di riso. Nel Giappone dell'ottavo secolo, si svilupparono le prime forme di sushi, inizialmente con il riso come mezzo di conservazione

Ho deciso di basare la mia performance gustativa scegliendo come alimento le cartellate. Lunedì scorso sono andata a trovare i miei nonni per preparare con loro, come da tradizione, le cartellate, tipico dolce pugliese che si prepara per le feste natalizie. La ricetta di base prevede la realizzazione di una pasta, ottenuta mescolando farina, uova, vino bianco o rosso, olio d'oliva e zucchero. Dalla pasta così ottenuta si ricavano delle sottili strisce, che vengono intrecciate su sé stesse sino a formare una sorta di rosa frastagliata con cavità e aperture. Queste paste vengono poi fritte in olio bollente fino a diventare croccanti e dorate. La versione di mia nonna prevede che siano condite con miele e mandorle sbriciolate mentre un'altra variante prevede come condimento il vino cotto. Dopo aver fatto riposare le cartellate ci siamo seduti a tavola e con i miei genitori, nonni e parenti abbiamo potuto assaporare il gusto dei dolci. Il *setting* della mia degustazione è stata dunque la casa dei miei nonni. Secondo il *livello figurativo*, le cartellate si presentavano con una forma che ricordava una rosa. Secondo il *livello plastico*, la *dimensione cromatica* si avvicinava al giallo-ocra e quella *eidetica*, invece, era caratterizzata da una forma circolare, con bordi frastagliati e con l'interno dei dolci formato da sezioni circolari più piccole. La *modalità di preparazione* delle cartellate prevede il quasi esclusivo utilizzo delle mani per impastare e per attorcigliare su sé stesse le strisce di pasta. Occorre poi anche un frullatore per mescolare insieme gli ingredienti, un cucchiaino per dosare l'olio da mettere nell'impasto, una rotella da cucina per tagliare le strisce e una schiumarola per estrarre le cartellate dall'olio bollente. Le *modalità di consumo* delle cartellate sono le mani in quanto si deve prendere il dolce intero e portarlo alla bocca per assaporarlo. Una volta addentato il primo boccone si sono sprigionate diverse sensazioni che possono essere descritte attraverso varie categorie. Una di queste è l'*immagine sensoriale* che prevede *una codifica qualitativa e una quantitativa*. La prima analizza le caratteristiche e la seconda l'intensità. A livello di gusto le cartellate si sono presentate dolci e il miele e le mandorle erano preponderanti. Una volta addentata, la lingua ha individuato immediatamente la forma frastagliata della pasta e la sua croccantezza. A livello olfattivo le cartellate odoravano poco e sapevano per lo più di miele. Il gusto dolce rimaneva molto delicato in bocca. Un'altra categoria da prendere in considerazione è la *scena sensoriale* ovvero le immagini o i ricordi che vengono riportati a galla nel

momento dell'assaggio. Ho chiesto ai commensali quali immagini evocassero in loro l'assaggio delle cartellate e tutti mi hanno risposto che le prime cose ad emergere erano la convivialità dello stare in famiglia, le feste natalizie e il mangiare insieme ai propri cari. La preparazione e l'assaggio delle cartellate porta in sé anche determinati *codici rituali, sociali e culturali*. I primi sono associati al rito della tradizione, della preparazione in famiglia e del rito del Natale. I secondi sono legati invece alla degustazione comunitaria dei dolci, al passaggio delle tradizioni tra generazioni (nonni–figli/nipoti), alle esperienze gastronomiche condivise, alla condivisione familiare e allo scambio di ricette o dei dolci stessi da portare a casa. Gli ultimi invece si focalizzano sulle tradizioni familiari, locali e religiose e sull'arte culinaria pugliese natalizia. Andando avanti con l'analisi, si può prendere in considerazione anche la performance gustativa che prevede tre dimensioni: *la dimensione estetica, pragmatica e antropologica*. All'interno della prima si può notare come tutti i commensali siano legati da un rapporto di parentela (o di grande amicizia) durante il momento rituale dell'assaggio. Tutti mangiano insieme attorno al tavolo utilizzando le mani mentre la percezione dei sapori arriva attraverso la vista, l'olfatto e il gusto. La dimensione pragmatica prevede la degustazione delle cartellate durante il periodo natalizio, in momenti di celebrazione e di condivisione sociale tra familiari. Infine, alla dimensione antropologica sono legati i simboli e i significati culturali delle tradizioni, la trasmissione intergenerazionale e la rappresentazione dell'identità pugliese. Infine, per concludere l'analisi gustativa, non si possono non citare i *legami geo–storici* che caratterizzano questi dolci. Le cartellate hanno radici storiche che si perdono nei secoli: la loro origine è legata alle antiche tradizioni contadine della Puglia, dove le donne delle famiglie agricole preparavano questo dolce durante le festività o in occasione di eventi speciali. Le cartellate sono spesso associate a festività religiose, in particolare al periodo natalizio. La forma riccia delle cartellate può richiamare simboli religiosi, quali la forma a spirale che ricorda le fasce del bambino Gesù.

Esempio 3 “Pralina al cioccolato” a cura di D’Alessio Federica



Schema 5. D’Alessio Federica ISTART²³.

La cornice dell’esperienza gustativa è un elegante laboratorio di cioccolato, caratterizzato da un’atmosfera avvolgente, dovuta al profumo inebriante del cioccolato appena temperato. Il protagonista di questo momento gastronomico è una pralina di cioccolato al latte con cuore di caramello salato, realizzata artigianalmente nel laboratorio di *MODO*,

un autentico gioiello caratteristico del negozio. La pralina, presentata con cura in una scatola insieme alle altre, ci viene offerta direttamente da Giorgio e Guido, i proprietari del negozio. L'eleganza dell'approccio minimalista nel packaging è un preludio alla raffinata sinfonia di sapori. La scatola bianca, quadrata e di dimensioni generose, con il nome *MODO* in blu su due lati ed il logo distintivo della mole antonelliana di Torino sugli altri due versanti, trasmette un senso di classe e orgoglio per le radici della creazione. L'apertura della scatola rivela un'organizzazione cromatica di 9 praline, disposte in modo armonico secondo la scala cromatica, e qui il viaggio sensoriale inizia davvero. La pralina oggetto della performance gustativa è collocata al centro della composizione con la sua forma semisferica impeccabile ed il colore rosso vibrante che cattura immediatamente l'attenzione. La pralina si presenta come un'opera d'arte commestibile, decorata con un fiocco di neve bianco dipinto con straordinaria precisione sulla superficie rossa. La consistenza solida e compatta apprezzata visivamente è confermata al tocco. Sollevando delicatamente la pralina, la sua superficie liscia svela un dettaglio curioso: la decorazione rossa e bianca, così minuziosamente creata, è assente sulla base, che rivela una superficie semplice di cioccolato al latte. L'esperienza tattile è ulteriormente arricchita dalla piccola ombra di colore che la pralina lascia sulle mani. Un dettaglio curioso, rivelatore del fatto che le decorazioni sono realizzate con colori naturali al burro di cacao, un tocco artigianale che sottolinea l'autenticità della creazione.

Un breve viaggio (de-gustativo) nel tempo. Nel corso della storia, il cioccolato ha attraversato un affascinante viaggio, trasformandosi da bevanda sacra delle antiche civiltà precolombiane a un lusso raffinato che delizia i palati moderni. Il cioccolato, infatti, con le sue origini nelle antiche civiltà precolombiane dell'America Latina, ha una storia ricca e articolata. I Maya e gli Aztechi, risalendo al 1000 a.C., coltivavano piante di cacao e consumavano i loro prodotti in forma di bevanda, spesso arricchita con spezie e vaniglia. La conquista dell'America da parte degli spagnoli, guidati da Hernàn Cortès, portò il cacao in Europa, inizialmente in Spagna, "la bevanda di cioccolato" divenne rapidamente popolare tra l'aristocrazia. La vera rivoluzione si ebbe nel XVIII secolo con l'introduzione della macinazione del cacao, consentendo la produzione di cioccolato solido. Un punto di svolta cruciale risale al 1828 grazie a Casparus J. Van Houten, un olandese che sviluppò un

innovativo metodo di estrazione del burro di cacao, creando così il cacao in polvere. Questa innovazione portò alla creazione del cioccolato solido, pronto per il consumo in qualsiasi situazione. La rivoluzione del consumo fu avviata nel 1849, quando l'azienda inglese Fry & Sons lanciò le prime tavolette di cioccolato da mangiare. La scoperta del burro di cacao fu fondamentale per lo sviluppo del cioccolato fondente, inventato dallo svizzero Rudolf Lindt intorno al 1879. Un altro svizzero, Daniel Peter, fu il primo a produrre cioccolato al latte nel 1879, utilizzando il latte in polvere inventato nel 1867 da Henri Nestlé. Il periodo tra l'Ottocento e il Novecento segnò una trasformazione fondamentale nelle abitudini alimentari occidentali, con l'introduzione di tre nuovi prodotti: cacao in polvere, cioccolato fondente e cioccolato al latte. Queste innovazioni hanno plasmato il panorama del cioccolato, contribuendo a creare una vasta gamma di opzioni che oggi sono parte integrante delle esperienze culinarie e culturali di molte persone in tutto il mondo. Nel corso del tempo, il cioccolato ha subito varie innovazioni e trasformazioni, dando origine ad una vasta gamma di prodotti, tra cui cioccolatini, tavolette, praline e molto altro. Ciò che un tempo era considerato un modesto alimento si è evoluto in una vera e propria forma d'arte. Oggi, nei laboratori artigianali come quello di *MODO*, assistiamo ad una celebrazione del cioccolato come un autentico gioiello gastronomico. Le decorazioni finemente dipinte sulla pralina non sono solo un'esplosione di colori, ma anche un omaggio alla storia del cioccolato, da un tempo in cui era un modesto tesoro delle culture antiche a oggi, dove diventa un simbolo di lusso e raffinatezza. La metamorfosi del cioccolato da alimento essenziale a capolavoro artigianale sottolinea la sua straordinaria versatilità e la capacità di adattarsi nel corso dei secoli. Questa versatilità ha consentito al cioccolato di essere reinterpretato in maniera unica, accostandosi a una vasta gamma di sapori nelle diverse culture, ciascuna seguendo le proprie tradizioni. Al contempo, ci ha dato la libertà di apprezzarlo nelle occasioni più variegata: dalle riunioni conviviali alle celebrazioni, dal modesto dolce post pasto a un'elegante aggiunta come topping in abbinamento ad altre prelibatezze. Nella magia del cioccolato, però, risuona anche un eco di ricordi d'infanzia, di giorni in cui una barretta di cioccolato rappresentava sempre una piccola gioia. Chi può dimenticare l'emozione di scartare con impazienza la carta argentata e sentire il profumo del cioccolato al suo interno? I ricordi di infanzia legati al cioccolato, spesso, si tingono di semplicità e gioia. Forse era il cioccolato che la

nonna custodiva gelosamente nella credenza, riservandolo per occasioni speciali, come premio e come consolazione, o le quantità industriali di cioccolato che venivano messe in una scatola e conservate in frigo il giorno dopo Pasqua o alla fine delle festività natalizie. Oggi, mentre assaporo la pralina, ritrovo quegli stessi sentimenti di gioia e comfort che il cioccolato mi regalava da bambina. In modo stupefacente, questa delizia crea un ponte tangibile tra il passato e il presente, sottolineando il suo impatto duraturo sulla nostra esperienza e memoria.

Esempio 4 “Tè Longjing” a cura di Roth Alina

Scena Gustativa. Il mio viaggio culinario inizia nella casa del tè Teapot a Torino⁷. Entro nel locale e mi accomodo a un tavolo libero. Sfoglio il menù del tè e scelgo il Longjing, sapendo già come sarà il suo sapore grazie alle mie esperienze precedenti. La descrizione nel menù mi prepara cognitivamente all'esperienza gustativa, suscitando attesa e il giusto stato d'animo. Riguardo i tè verdi, il menù spiega: «Questi tè non subiscono processi che ne alterano le proprietà chimiche. Dopo la raccolta, le foglie sono lasciate asciugare e poi trattate con calore ad aria, a vapore o a secco. I passaggi successivi nella lavorazione variano a seconda del tipo di tè verde desiderato». Sul Longjing, si legge: «Tè verde con foglie schiacciate, dal colore smeraldo e dal sapore fine e delicato». L'atmosfera nel Teapot è calda e tranquilla, con poche persone sedute da sole o in compagnia, conversando attorno a una tazza di tè. Il tè mi viene servito in una teiera in ghisa, con una piccola tazza e un piattino per il filtro del tè (*elementi plastici*). Teiera e tazza, tipicamente in porcellana fine o ceramica, sono spesso esteticamente piacevoli. Il colore del tè stesso è un giallo-verde chiaro e trasparente (*dimensione estetica*). Le foglie si dispiegano delicatamente nell'acqua, creando un balletto sott'acqua affascinante (*senso della vista*). Il Longjing emana un aroma fresco e leggero, con note che possono includere castagna, vegetazione fresca e un leggero floreale (*senso dell'olfatto*). Questo aroma contribuisce a creare un ambiente rilassante e meditativo prima ancora di assaggiare il tè. La sensazione tattile inizia quando si tiene la tazza di tè calda (*senso del tatto*). Il calore che si diffonde dalla tazza alle mani è confortante. Sono consapevole dei modi e codici e verso con attenzione il tè nella tazza, rispettando il tempo di infusione adeguato (*dimensione temporale*). La consistenza del tè, al contatto con le labbra e la lingua, è

⁷ Teapot in Via Silvio Pellico 18, Torino.

liscia e può essere percepita come leggera e riscaldante. Il gusto del Longjing è tipicamente morbido, pulito e leggermente dolce, con una quasi impercettibile nota amara (*sensu del gusto*). Questo tè è noto per il suo retrogusto persistente e piacevole, lasciando una sensazione di purificazione in bocca. Anche se l'udito non è direttamente coinvolto nel sapore del tè, l'ambiente in cui si beve può influenzare l'esperienza. Il suono dell'acqua che bolle, il tintinnio di teiera e tazze, e l'atmosfera tranquilla, tipica di una cerimonia del tè, aiutano a creare un ambiente sereno che può migliorare l'esperienza complessiva del tè (senso dell'udito). I sorsi scendono caldi lungo la gola e raggiungono lo stomaco, lasciandomi una sensazione di calore e benessere (*dimensione topologica*). Inoltre, il suo contenuto di caffeina ha un effetto stimolante. Apprezzo particolarmente il contrasto tra il tè caldo nell'accogliente tea house e il freddo tempo all'esterno.

Immagine dell'alimento. Mentre intraprendo e descrivo questo viaggio culinario, mi rendo conto della complessità del tè, un alimento presente in molte culture mondiali, come nei paesi arabi, in Giappone e in Gran Bretagna, con una storia geopolitica intricata e in parte segnata dal colonialismo. Anche se mi concentro sul tè Longjing di una specifica regione della Cina, non posso pretendere di coprire l'intero spettro di significati.

Storia del Te. Secondo la leggenda, l'Imperatore Qianlong della dinastia Qing imparava a raccogliere il tè nei templi di Longjing, quando ricevette la notizia che sua madre si era ammalata. Dopo aver bevuto il tè preparato con le foglie di Longjing, lei guarì. L'Imperatore Qianlong mostrò la sua gratitudine onorando il tempio con 18 alberi di tè.⁸ Nel corso della storia cinese, le persone si sono rivolte al tè Longjing per aiutare a curare o prevenire una vasta varietà di disturbi, sia gravi che lievi. Si ritiene che la vitamina C e i polifenoli presenti nelle foglie di tè Longjing aiutino a promuovere la circolazione sanguigna e a inibire condizioni come l'aterosclerosi. Molti appassionati consumano anche il tè per i suoi benefici anti-invecchiamento. Una tazza di Longjing è considerata ampiamente un modo ideale per iniziare la giornata, poiché la caffeina può dare una scossa al sistema nervoso. Questo promuove il tè cinese su scala globale, influenzando sia il panorama geopolitico che quello economico.

⁸ <https://www.teaandtalking.com/education/longjing-green-tea>.

Procedimento del Tè. Le foglie grezze vengono lavorate per ottenere il prodotto finale, e poi, nella preparazione di una tazza o teiera, si segue un lungo processo che rappresenta un viaggio attraverso il mondo. La regione di produzione è il Villaggio Longjing vicino al Lago dell'Ovest a Hangzhou, nella Provincia di Zhejiang, in Cina, caratterizzata da grandi montagne, molta pioggia e un clima mite. È un tè coltivato all'ombra. Le foglie di Longjing sono raccolte in diversi periodi dell'anno, con i migliori tipi raccolti poco prima del Festival Qingming (Giorno della Pulizia delle Tombe, 4-5 aprile). Dopo la raccolta, le foglie vengono tostate per fermare il processo di ossidazione, originariamente a mano in wok di ferro. Il Longjing è un classico esempio di tè verde tostato al wok. I maestri del tè schiacciano e spingono le foglie sulla superficie del wok, sentendo il calore e l'umidità nelle foglie con le punte delle dita per sapere quando sono adeguatamente tostate. Oggi, molti produttori tostano le foglie con macchinari.⁹ Come già menzionato, la preparazione delle foglie richiede una lunga procedura, oggi spesso eseguita da macchine per il tè commerciale destinato all'Europa. Di solito, il tè viene servito in un bicchiere lungo o in un Gaiwan. Per il primo metodo, prepara le foglie di tè e l'acqua calda, usando 2-3 grammi di foglie e 200 ml di acqua. Servirai 150 ml di tè e avrai bisogno di acqua extra per preriscaldare il bicchiere. Riscalda l'acqua a 80-85 °C, essenziale per ottenere il sapore giusto. Preriscalda il bicchiere versando circa 50 ml di acqua calda, poi aggiungi le foglie e versa i restanti 100 ml. Lascia in infusione per 2 minuti. Se il sapore è troppo forte, aggiungi acqua calda; se è debole, usa più foglie la prossima volta. Il Longjing può essere preparato 2-3 volte con lo stesso metodo, offrendo ogni volta un aroma e un sapore leggermente diversi.¹⁰ Quando il tè viene preparato qui nella casa del tè, mi vengono fornite istruzioni al tavolo su quanto tempo lasciare le foglie in infusione (*modi*). Ora il sapore è perfetto, maturo. Tuttavia, se lasciassi le foglie nell'acqua più a lungo, influirebbe sul sapore e il tè diventerebbe troppo forte e amaro (*Logiche del tempo*).

Spazio socio-semiotico. Il tè ha un legame con la saggezza del Tao, pronunciato in cinese come *Dao*, che è parte integrante della cultura cinese. Il *Dao* del tè enfatizza l'armonia, la tranquillità, l'ottimismo e l'autenticità. La pace interiore è vista come il primo passo per raggiungere la

⁹ <https://onesipoftea.com/longjing-tea-guide/>.

¹⁰ *Ibidem*.

tranquillità come scopo spirituale, consentendo di combinare armonia e serenità. Il tè è un elemento importante nelle cerimonie tradizionali cinesi, come i matrimoni, o nell'ambito dei funerali. L'offerta del tè durante le visite è diventata un segno di accoglienza e ospitalità. Viene anche bevuto per il benessere.

Pratiche culturali. Il tè Longjing è radicato nella storia e nella società cinese. Riflette usanze sociali, ospitalità e la filosofia tradizionale cinese dell'armonia tra gli esseri umani e la natura (*dimensione antropologica*). La cerimonia del tè cinese è un evento solenne ed elegante, che segue rigorose regole tradizionali. Il tè deve essere di alta qualità e l'acqua deve provenire da fonti rinomate. Gli utensili utilizzati devono essere preziosi e di qualità eccezionale. Durante la cerimonia, colui che gestisce l'evento deve personalmente mescolare il tè o supervisionarne la miscelazione come segno di rispetto verso gli ospiti. Dopo ciò, tutti possono osservare e annusare la miscela per apprezzarne il colore prima di assaggiarla. Dopo tre turni, gli ospiti giudicano la qualità del tè, lodano le virtù dell'ospite, godono del paesaggio e della conversazione o scrivono poesie¹¹. Oggigiorno, preparare e bere il tè è un rituale e viene particolarmente utilizzato per i suoi benefici per la salute (*dimensione pragmatica*).

Tipo Cognitivo. La pratica culturale di bere il tè con l'idea di armonia, tranquillità e benessere è arrivata anche nelle culture occidentali. Soprattutto quando vado nella casa del tè, con l'idea di bere il tè, posso già immaginare come sarà il suo sapore e quale effetto calmante avrà su di me. Posso sedermi comodamente al tavolo nella casa del tè, tenere la tazza calda tra le mie mani, ispirare il vapore e rilassarmi. Lo vedo come un atto di meditazione e berlo da sola, e l'ambiente in cui si beve il tè, riflette la tranquillità o la contemplazione. Sono sicura che le persone che vanno in una casa del tè a Torino abbiano la stessa intenzione di me. Godersi il tè, fare qualcosa di buono per la loro salute, magari leggere un libro o chiacchierare con le amiche. Ovviamente, il nostro significato di bere il tè nel senso collettivo si distingue rispetto a quello in Cina.

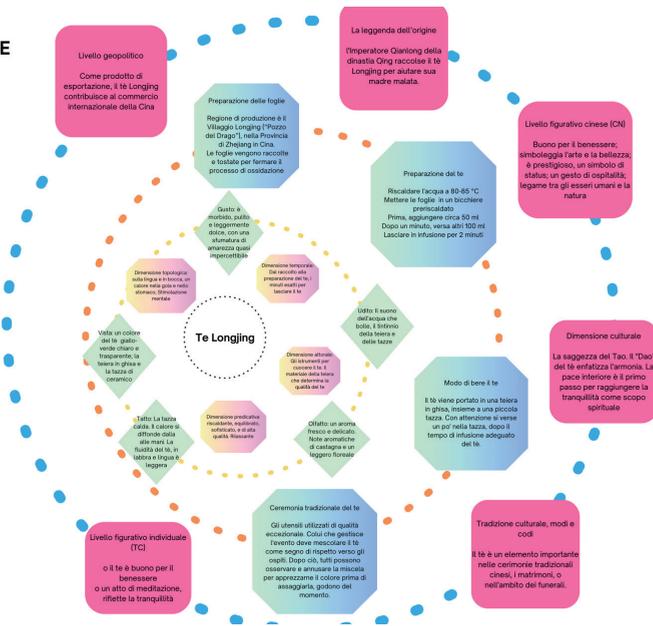
¹¹ <https://www.chinatravel.com/culture/chinese-tea/culture>.

MAPPA CONCETTUALE

Il tè cinese Longjing

La Leggenda

- IMMAGINE DELL'ALIMENTO (Dimensione figurativa)
- IMMAGINE DELLA SCENA ALIMENTARE
- ◆ IMMAGINE DEL SAPORE (Dimensione sensoriale/ Livello plastico)
- DIMENSIONI
- Dimensione Estetica
- Dimensione Antropologica
- Dimensione Pragmatica



Schema 6. Roth Alina ISTART23.

Dedichiamo l'ultima parte di questo capitolo alle immagini performative, fotografie fantastiche (da *phantasma*), spesso autoritratti. Talvolta le immagini sono accompagnate da messaggi per l'osservatore e solitamente ricorrono alla tecnica del collage per coniugare diversi strati e diverse fasi ad un'unica proposta.

Da una parte riflettendo sull'idea del consumo e ampliando la scena gustativa a molteplici oggetti e materialità, dall'altra visionando il lavoro di alcuni artisti che lavorano con la rappresentazione e performatività della zona del corpo denominata bocca, principale organo dedito alla deglutizione del cibo, nella terza modalità analitico-espressiva (l'immagine performativa) di questo laboratorio, la performatività si sposta dalla degustazione alimentare a quella simbolica, onirica, paradossale, fantasiosa, scomponendone il processo per capirne anche gli aspetti disgustosi o difficili.



Figura 29. Miciulla Andrea ISTART23.



Figura 30. Clementi Annarita ISTART23.



Figura 31. Bufalari Alessandra ISTART23.

Che reazioni generano queste immagini all'osservatore? Tra disgusto e dispiacere, l'ultimo collage solleva una sensazione di sprezzo, effetto confermato dalle parole inserite che dichiarano malessere e sollevano una problematica contemporanea legata ai disturbi alimentari: qui il cibo si fa nemico e la sua incorporazione diventa dannosa e offensiva «in termini materiali, come nel caso del “cattivo gusto” originato da determinate sostanze nocive, ma anche simbolici, come nel caso del pericolo o della mancata appropriatezza degli oggetti [cibi] coinvolti» Stano (2017), p. 426.

Richiamando Mancini e Gragnani, Stano suggerisce che la repulsione, sia essa fisica o intellettuale, può essere causa di disgusto in base a tre processi di diversa natura in cui la repulsione si basa:

- i. sulla percezione sensoriale di un agente esterno malsano o sgradevole;
- ii. sulla previsione di un possibile impatto negativo in caso di consumo di un agente alimentare considerato potenzialmente nocivo;
- iii. sulla messa in atto di impostazioni ideologico-culturali che si riversano sull'oggetto operante e potenzialmente ingeribile.

Nella perlustrazione di un panorama gustoso o disgustoso la semiotica generativa metterebbe in campo il valore e la tendenza a congiungere o disgiungere l'oggetto di cui è portatore. In altri termini, possiamo immaginare che la repulsione nei confronti del cibo sia un procedimento complesso il cui apice si manifesta in varie forme:

- i. un consumo illusorio quindi a posteriori rifiutato;
- ii. una repulsione aprioristica;
- iii. una relazione instabile di amore/odio e quindi consumo insano e fuori misura.

La proposta di Bufalari enfatizza la performatività dell'elemento materiale in relazione al soggetto consumante; Stano ricordando un passaggio di Darwin che spiega reazioni misteriose da parte di alcune persone all'ingerire cibi inconsueti, rammenta che «nessuna ragione di ordine fisico o percettivo causerebbe [...] in questi casi la reazione di rigetto del cibo, rifiutato ed espulso esclusivamente in funzione di associazioni cognitive e/o morali» Stano (2017), p. 431.

Il tema non viene ulteriormente approfondito e probabilmente spetta a discipline mediche e psicoterapeutiche entrarci a fondo. Ma effettivamente il gusto, il suo essere in atto e il suo legame alla pratica gustativa, dev'essere un topico interdisciplinare. La semiotica è certamente un trampolino, che può dirottare verso altre vie includendo il misticismo: come anticipato in apertura di questo manoscritto, la questione dell'arte è centrale e riemerge anche in questa sede perché arte e gusto possono avere forti connessioni non solamente, come visto finora, in quanto rappresentazione l'una dell'altro, ma anche come possibile assorbimento in un'unica figura semantica. Come per esempio nel termine *rasa*, appartenente alle teorie estetiche della filosofia indiana.

Arte e gusto rientrano nel capitolato estetico e in *rasa* possiamo ritrovare la cosiddetta presa estetica occidentale, ma anche il gusto: effettivamente ci ricorda Eco che «[i]l termine *rasa* è infatti mutuato dalla letteratura medica, dove indica la qualità fisica del gusto e nel contempo ciascuno dei sei gusti che caratterizzano i sei umori del corpo; dolce, acido, salato, amaro, astringente e ispido» Eco (1978), p. 66. In un capitolo del suo libro *La definizione dell'arte*, Eco propone un ampio parallelismo tra le due culture e ci accompagna, grazie al contributo di altri autori da lui citati, nel riconoscimento, affinamento e ascensi delle capacità operative grazie all'adesione a forze naturali estese: il gusto, la presa estetica, l'arte assumono fini mistici e terapeutici atti a produrre l'intuizione generatrice, tramite la conoscenza, la contemplazione, meditazione e realizzazione de sé, sincretismo conoscitivo di conoscente e conosciuto.



Figura 32. SBF, *Satira 24*, Scultura di pietra, sassi, marmo, quarzo e argilla cruda, Grecia, 2024.



Figura 33. Ronit Baranga¹². Public domain.

Abbiamo visionato le opere di alcuni artisti che lavorano con il senso del gusto e con gli organi ad esso correlati, ma anche e soprattutto con materiali di vario tipo e modalità espressive che si diversificano tra la fotografia, la performance, la scultura.

Ronit Baranga per esempio si occupa di scultura in ceramica, le sue opere tra il *kitch* e il surreale, stupiscono per il realismo nei dettagli inseriti in contesti stravaganti, isolati dal loro ambiente di provenienza: solitamente si tratta di bocche parlanti assemblate in un bianco porcellana da sembrare assestate sul candore di un volto lontano, oppure torte sostenute su dita aguzze anch'esse di pallido biancore.

¹² <https://arthur.io/art/ronit-baranga>.

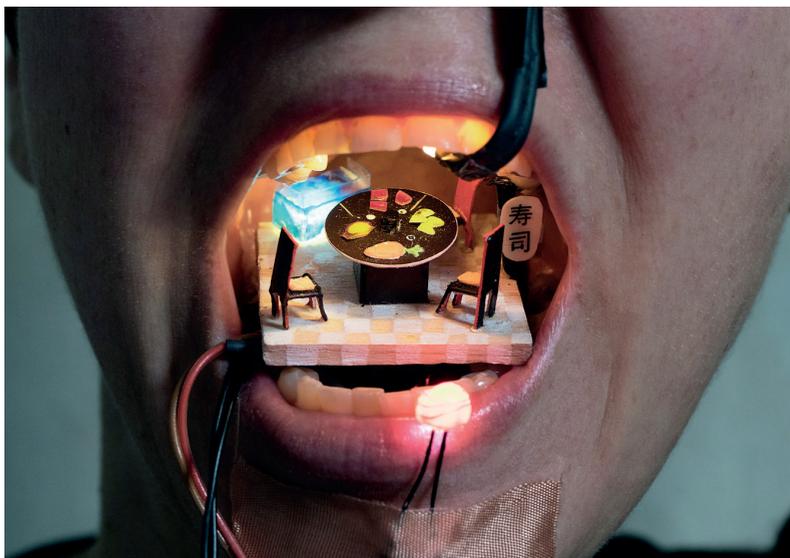


Figura 34. Egger Judith, *Sushi*. Concessione della Galeria Aural.

Judith Egger, nella serie di performance di cui fa parte l'immagine intitolata *Sushi*, elabora micro installazioni che, attraverso la composizione plastica ubicata nell'area della bocca, propongono una visione alternativa del gustare ordinario. Il consolidamento della pratica performativa, si sedimenta nella serie fotografica stabilendo una congiunzione, seppure forzata, tra il corpo e l'artefatto.

Seguendo la teoria del *material engagement* (MET), l'azione e l'espressione avvengono anche attraverso corpo e artefatti e non solamente attraverso la mente. In questo senso il dualismo tra agente e cosa si diluisce, c'è una sorta di incorporazione dell'uno nell'altro.

Secondo alcune scuole di meditazione (*dhyana*), l'oggetto sul quale si pongono attenzione e concentrazione (*dharana*) aspira a diventare tutt'uno con il soggetto contemplante, ossia aspira ad essere ri-conosciuto in quanto oggetto di appartenenza originaria piuttosto che oggetto di valore esterno e raggiunto posteriormente.¹³

Così, secondo la maggior parte delle scuole di filosofia alimentare, "siamo ciò che mangiamo": in questa affermazione si avverte non solo

¹³ Per un approfondimento scientifico-filosofico di una delle versioni della pratica (quella buddista), si consiglia Varela (1997), pp. 48-50.

un'incorporazione, ma una vera e propria identificazione tra il soggetto e l'assoggettato (il cibo), ma anche viceversa: tra il soggetto "cibo" e l'assoggettato "essere umano".

In entrambe i casi vige in sottofondo una specie di agenzia materiale parallela, tangenziale e impregnata all'agentività umana: il reticolato costituisce il *coinvolgimento materiale* basato sul riconoscimento paritario di cose ed esseri. Ciò non consiste certamente nell'assimilare l'esistenza oggettuale all'esistenza umana, ma si fonda sul perseguire e rivalutare un approccio lontanamente animista, il quale porterebbe a *coscientizzare* qualsiasi cosa e relazione con la cosa.

Concettualizzando l'agency come variamente distribuita e posseduta in reti relazionali di persone e cose, l'ANT¹⁴ [la Teoria dell'Attorialità in Rete] propone che tutte le entità che partecipano a tali reti siano trattate analiticamente come di pari importanza. In altre parole, per l'ANT quelli che chiamiamo attori o agenti sono essenzialmente prodotti o effetti delle reti. Ciò significa che non si può accettare a priori alcun primato dell'attore umano — individuale o collettivo — sull'attore non umano. Malafouris (2013), p. 123.

Secondo Malafouris il contesto, ossia la rete di coinvolgimento materiale, sarebbe la base del significato, il fulcro dell'interpretazione e sarebbe edificato, riprendendo Bruno Latour, sulle dinamiche a catena di connessione e associazione.

L'artefatto esterno, nella pratica immaginosa del nostro laboratorio, diventa alimento di ciò che siamo: costituisce la materia contestuale e scenografica del nostro stare nel mondo, diventa vitamina simbolica del nostro movimento, ispirazione dell'anima. Malafouris [(2013), p. 135], suggerisce di far collaborare ma di non mischiare le agentività, mantenendo la simmetria ed evitando la trasposizione in una proiezione isomorfica.

Questa annotazione è suggerita anche dall'opera di Egger: corpo e oggetto, isomorfi topologicamente e interattivi dialogicamente, mantengono il loro attributo plastico diversificato, si mantengono distinguibili ed evidentemente ingaggiati vicendevolmente. L'atto fotografico diventa un gioco nel quale immergersi e immaginarsi. Da quest'artista e dalle considerazioni teoriche appena affrontate, si sono ispirati/e studenti e

¹⁴ Dall'inglese Actor–Network Theory.

studentesse per l'elaborazione delle immagini performative, la cui selezione viene a seguito mostrata.



Figura 35. Maieli Giulia, *Senza titolo* ISTART₂₃.

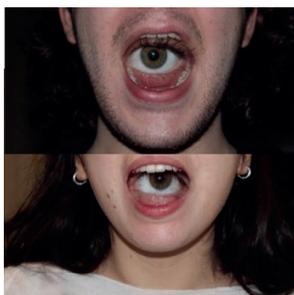


Figura 36. Pegan Francesca, *Mangiarsi con gli occhi* ISTART₂₃.

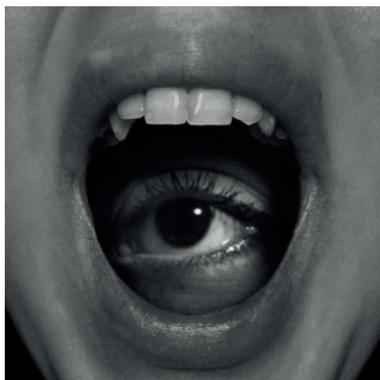


Figura 37. Di Domenico Asia, *Silent Insight* ISTART₂₃.



Figura 38. Pellegrino Andrea ISTART²³.



Figura 39. Bassan Chiara ISTART²³.

2.2. Esperienza e scrittura collettiva, automatismi e IA

[...] una riflessione corporea (allerta) e aperta, [...] dove si uniscono mente e corpo. Questa formulazione vuole chiarire che la riflessione non è *sull'*esperienza, ma è una forma di esperienza in sé stessa, e questa forma riflessiva di esperienza si può realizzare con la presenza piena/conscienza aperta. Se fatto in questo modo, può spezzare la catena di schemi di pensiero e preconcetti abituali e portare a una riflessione aperta, cioè aperta a possibilità diverse da quelle contenute nelle nostre attuali rappresentazioni dello spazio di vita. Noi chiamiamo questa *riflessione vigile e aperta*. Varela (1997), p. 52.

Introduciamo il tema dell'esperienza in un capitolo che parla di scrittura perché, forse più di altri, il tipo di scrittura in causa, quella automatica e collettiva, costituisce un'esperienza vissuta direttamente e sperimentalmente.

Esperimento ed esperienza hanno molto in comune, per esempio parte del nucleo etimologico greco *πειρα* – *peira*, che vuol dire provare, tentare, appunto *esperienziare*.

L'esperienza non è mai un formato prestabilito, ma un continuo tentativo di costruzione e ricostruzione attraverso il fare, e soprattutto attraverso il raccontare. Semioticamente ci interessa non tanto l'esperienza in sé, attingibile forse dai fenomenologi, ma piuttosto gli effetti di senso da essa provocata e in essa co-costruiti, sia come affezione del corpo che come narrazione della complessità. Nel libro *Narrazione ed esperienza* (2007) a cura di Marrone, Dusi e Lo Feudo, ci sono molti stimoli riflessivi riguardo a questo tema: uno è sicuramente quello di Ugo Volli che, non solo risolve l'aspetto etimologico confrontando varie lingue, ma fa dell'esperienza un linguaggio, riprendendo Eco, un'unità culturale e propone

un percorso teorico che si pone in maniera via via più urgente il problema del contributo alla costruzione della verità scientifica non dei dati di fatto *direttamente* esperiti da una persona (l'*empeiria* greca [...]), ma delle *impressioni* o *idee* cioè del *sembrare* di questi fatti, dati di coscienza irriducibilmente soggettivi, esperienze in un senso più vicino a quello che ci interessa. Volli (2007), p. 21.

Almeno in teoria la semiotica ha capito che questi aspetti (dell'esperienza, n.a.) erano dipendenti da condizioni linguistiche (e dunque culturali e non antropologici nel senso fisico, innati o “naturali”) e da programmi narrativi e ruoli tematici standard (ancora una volta culturali, variabili nelle diverse società). L'esperienza da questo punto di vista ci appare essenzialmente come una particolare forma di *embrayage attanziale* per definizione successiva a un *débrayage*, in cui la posizione della narrazione si identifica alle passioni dell'attore, non assumendo semplicemente una *focalizzazione interna* (per usare i termini di Genette) ma sforzandosi di farsi intima, affermando implicitamente una posizione interna al personaggio in qualche modo più o meno marcato: alcuni modi diversi come il flusso di coscienza, il discorso libero indiretto [...]. Ivi (2007), p. 24.

Nella scrittura automatica a ispirazione surrealista, avviene un qualcosa di interessante: l'esperienzialità raduna un coinvolgimento profondo, ma al tempo stesso tratta un'esperienza estrattiva che in qualche modo aliena dal sé e non attinge necessariamente alla prima persona per esprimersi. Ecco quindi che intimità imbricata e focalizzazione interna, si confondono, alternandosi a uno sguardo più esterno che esperisce perché lascia al flusso la possibilità e la forza di penetrare e farsi sentire, di emergere in una sorta di spersonalizzazione imbricata in cui "esperisco enunciando". E certamente mi allontano o comunque non afferisco totalmente ad un'unica verità, ma piuttosto accetto, anzi accolgo e procuro le interferenze e le allucinazioni che in un tipo di scrittura come quella automatica possono presentarsi. Volli sottolinea la necessità di riconoscere il posizionamento narrativo che non solamente racconta, ma costituisce l'esperienza stessa, che quindi si allontana dall'essere «qualcosa di *semplice, diretto e vero* come vorrebbe la coscienza naturale. Infiniti esperimenti su illusioni ottiche, interferenze fra conoscenze previe e percezioni, riscritture dei sogni, testimonianze di eventi, ecc. confermano la necessità di un'estrema cautela, fino al limite della diffidenza, nell'accettare le pretese *verità esperienziali*» Volli (2007), p. 24.

E allora la scrittura diventa il pretesto esperienziale per espropriare la verità insita all'intimità del vissuto e accedere a una dimensione profonda, ludica e soprattutto collettiva (oltre che individuale). La scrittura collettiva è un diario a bordo di una nave navigata, dove ognuno dei viaggiatori porta con sé storie e timori, previsioni e percezioni: così come attraverso il linguaggio corporeo ci relazioniamo all'alterità, tramite atteggiamenti accoglienti, interrogativi, schivi, contemplativi, sospensivi, ecc., anche attraverso il linguaggio scritto, automatico e collettivo, ci poniamo nei confronti dell'alterità che precede e segue e con cui si sta costruendo una storia.

Per esempio ai gesti corrispondono le punteggiature che predispongono ciò che viene dopo: il mio pezzo è parte di un grande *puzzle*, non posso affermare punto e basta, oppure posso farlo ma non solo e non sempre. Posso invece chiedere, invitare alla riflessione, iniziare e non finire, concepire il proprio pezzo come prosecuzione di altro o come un preambolo di ciò che seguirà. Queste sono le indicazioni salienti per

una scrittura collettiva, che però definiamo anche come automatica, e qui interviene un altro aspetto importante.

Gli automatismi hanno diverse origini e fanno parte della vita umana e non umana senza che ce ne si renda conto: non contiamo infatti le volte in cui deglutiamo perché il sistema nervoso e tutti gli organi implicati, hanno imparato a compiere naturalmente e automaticamente questa azione quando necessaria. C'è anche una parte del sistema nervoso denominato autonomo che si occupa delle funzioni dell'organismo a riposo, delle reazioni riflesse, delle azioni inconsce, senza pensiero, senza intenzione, ma appunto in modo automatico e in risposta agli stimoli sociali e ambientali: nello specifico il sistema nervoso simpatico solitamente si integra e contrappone al sistema nervoso parasimpatico e insieme regolano in forma involontaria tantissime azioni dell'organismo.

Se accediamo con occhio semiotico all'osservazione di alcuni fenomeni determinati biologicamente, confluiamo nell'interessante mondo della biosemiotica e della semiotica delle passioni le quali ci insegnano che alcune delle reazioni immediate possono risultare esse stesse mediate o mediabili. Le fibre nervose, massimi costrutti dei riflessi diretti, sono anch'esse considerabili come apparati mediatori tra il mondo e l'intramondo ed esplicitano il loro fare profondo masticando i vissuti e restituendoli in forma di linguaggio corporeo, verbale, scritto, parlato. Questa è l'attitudine enattivistica trasversalmente presente nella proposta di questo manoscritto: la condizione di ascolto diventa in questa sede una condizione *sine qua non* sulla quale basare non solo gli esercizi creativi, ma anche l'affermarsi dell'anima analitica che prima di essi diparte e da essi dirama.

A difesa di una semiotica del senso che parte, rifugge e si propaga attraverso i sensi, vogliamo però sottolineare l'irrimediabile provvisorietà degli stessi, i quali stanno in un'oscillazione continua e i quali, se troppo perseguiti nell'istantaneità, si posizionano posteriormente agli stimoli costanti del mondo circostante. Il me carne assorbe, ma anche filtra, semiotizza. In un bellissimo passaggio di Montagne, citato da Leone [(2024a), p. 5] vengono delineati poeticamente i caratteri dell'oscillazione perenne, presente anche nelle conformazioni apparentemente statiche seppur in forma più languida o tenue: come avviene nella costanza.

Ritroviamo l'oscillazione dei fluidi nei corpi, le scariche elettriche insite alle masse stesse oltre che alla materia di ogni elemento della

natura: culturalmente vibriamo e tali vibrazioni, più o meno evidenti, fanno parte della struttura del cambiamento, della meccanica del divenire, dell'affermazione trasformativa; questa stessa oscillazione provoca il senso nel testo e il cambiamento nella narrazione è ciò che ci serve per capire a fondo la scrittura creativa collettiva. Leone ci accompagna nel cammino della trasformazione con questo passaggio:

senso e cambiamento sono termini del tutto complementari: il senso è solo un cambiamento potenziale. Il cambiamento non è che il senso attualizzato. La narrazione, quindi, che esprime il senso, ne attualizza la potenzialità di cambiamento. L'aspetto paradossale di questa complementarità è che, quando c'è un cambiamento, e quindi quando il senso è manifestato, c'è anche una perdita di continuità: interpretare equivale a scegliere, il cambiamento implica una direzione. Le forme della narrazione cercano di esprimere questa aporia logica: più c'è del senso, meno ce n'è. Leone (2024), p. 25.

Il cambiamento è qui impersonificato: questo testo non descrive, né racconta, né prescrive, ma incorpora un'identità narrativa cambiante; la sintesi espressiva di un soggetto collettivo allostatico. Il cambiamento e la creatività, cioè l'attività narrativa, trova *un momento* e *un luogo* di stabilizzazione nel testo: l'allostasi, in quanto stabilità attraverso la variazione, può servirci come ulteriore propulsione teorica nella quale affondare il processo di *testualizzazione* creativa collettiva, discretizzazione dei segni del senso e della tecnologia del sé.

Prima di entrare nello specifico ed illustrare alcuni esempi accompagnati dal loro processo, è necessario avvisare con una nota sull'automatismo, sforzo compiuto da Monti [(2022), p. 164]. L'autore propone innanzitutto una panoramica storica che, mettendo a confronto automatismo e automazione, denota una bipartizione tra chi travisa un comportamento macchinico da parte degli esseri umani considerati "quasi" automi e chi invece opta per considerare l'automatismo come commistione tra attività psicologica, spiegazione fisiologica e intervento selettivo della coscienza, o sentimento cosciente.

Lo stesso autore affonda nella credenza surrealista specificamente bretoniana, per cui

il soggetto deve sbarazzarsi di ogni ostacolo alla sua creatività libera e spontanea, per evitare che essa sia ricondotta alla convenzione del pensiero “sorvegliato”, quello della veglia. [...] Per i surrealisti [...] la scrittura dei sogni e la riproduzione per ipnosi dello stato ineffabile del sonno meritano ben più di una interpretazione analitica allo scopo di sondare l'inconscio dei pazienti. [...] L'automatismo, allora, diviene qualcosa più di un mezzo. Esso condiziona l'identità del soggetto e la sua funzione espressiva. Monti (2022), pp. 165–166.

Appellandosi a Barthes, Monti sottolinea un limite della scrittura automatica, la quale è tutt'altro che sovversione ed emersione dell'inconscio, libera e profonda, ma va identificata invece come congiunzione di codici e ideologie. Ecco perché non chiamiamo questo tipo di scrittura automatica, seppur da lì viene la nostra ispirazione: è nell'organicità e nella corporeità che affondiamo per permettere all'informe di attingere morfologicamente alla superficie e mostrarsi. Per quanto misurabile e logicamente strutturata sia la griglia sulla quale si instaura la scrittura automatica, quindi per quanto anch'essa segua una logica, una disciplina, un metodo, bisogna ammettere che c'è un qualcosa al quale questo tipo di scrittura attinge, anche imbattendosi in fragilità latenti e oscurità d'animo inaspettate.

Un'accensione audace senza criterio che perlustra nell'oceano indifferenziato e che, indistintamente dall'essere giusta o sbagliata e ancor prima di imbattersi nel filtro della verità e in generale dell'equipaggiamento assiologico, si fa scrivere. Supporto ingegnoso di fibre stilistiche che dirompono illustrandosi, condizionano denaturalizzandosi e assorbendosi in un tessuto discorsivo nella costruzione di una nuova unità di senso, elargizione combinatoria, annoverata a non sfuggire dalla categorizzazione impellente del forzatamente spontaneo.

Gli automatismi sono stati e continueranno ad essere tema di grande interesse, sia dal punto di vista bio-psico-logico che dal punto di vista dell'informatica e della cibernetica: indipendentemente dalle discipline coinvolte, pensare agli automatismi significa indagare al linguaggio, alle sue forme espanse di trattazione del pensiero e delle azioni, delle pratiche e delle strategie che interpellano gesti invisibili ma cooperanti. Questo succede sia nel fare umano, che nel fare digitale, della cosiddetta *human society*: ogni giorno emergono istituti mirati ad approfondire il

rapporto tra l'umanità e la digitalità, ma soprattutto tra l'intelligenza umana e quella artificiale; per esempio ADM+S¹⁵, Centro di eccellenza per *Automated Decision-Making and Society* studia come l'espansione delle tecnologie intelligenti e soprattutto l'inclusione di prese decisionali automatizzate, tramite diversi strumenti quali il processamento di dati o l'effettuazione di previsioni, impatta la società dal punto di vista fattuale ed etico, con particolare attenzione critica sui rischi, sulla responsabilità e sulla sostenibilità.

L'orizzonte presentato, avverte l'incessante interesse verso questi processi chiamati automatizzati e l'imperante necessità di continuare a studiarli ed eventualmente praticarli: sia per capire meglio come funzionano gli automatismi nelle macchine, sia per capire meglio come funzionano gli automatismi in relazione alle sensibilità umane.

Il processo creativo della nostra proposta laboratoriale ad impalcatura automatica, collettiva, creativa è suddiviso in quattro fasi, qui riassunte:

1. Costituzione di gruppi¹⁶ da circa 10 persone, ognuna delle quali possiede un foglio bianco piegato a mantice e una penna con la quale scrivere. La seduta dev'essere gruppale e possibilmente circolare, per permettere ai supporti cartacei di transitare facilmente.
2. Predisposizione enattiva ad una mente logicamente aperta, non cestrante e libera di produrre significati apparentemente sconnessi, illogici o fuori luogo. Questo è un lavoro complesso che richiederebbe molta dedizione, ma che può essere riassunto in pochi minuti: nel silenzio, si provano a ridurre i pregiudizi, azzerare le aspettative ed i sentimenti di frustrazione, rallentare le memorie ed il fluire mnemonico, respirando e rilassando il collo, le braccia, la colonna e assumendo una postura comoda.
3. Scrittura a partire da parole chiave scandite in tempi piuttosto ristretti, 50–60 sec.: chi dirige dice una parola che dovrà essere inserita in un flusso libero di coscienza trascritto sul foglio. Trascorso il breve periodo, si cambia foglio, si passa il proprio e si riceve quello altrui;

¹⁵ <https://www.admscentre.org.au/>.

¹⁶ Il target di persone con cui lavorare può essere eterogeneo e variopinto, non necessariamente letterato o letteralmente preparato; anzi, la pratica di scrittura creativa collettiva risulta una strategia molto utile anche in gruppi sociali vulnerabili o carenti.

volutamente non si ha tempo di leggere lo scritto precedente, se ne coglie il nucleo semantico afferrando *sprazzi sintattici*¹⁷ e al ricevere la nuova parola si continua la produzione narrativa, finché torna a sé il foglio con il quale è iniziata la dinamica.

4. Assorbimento e post edizione: vi è poi la delicata fase della ri-collezione, che può sfociare in un drastico rifiuto o un accogliente assorbimento, e nel mezzo tutte le sfumature di un ritrovarsi o di un perdersi all'interno del testo. Iniziamo teoricamente senza intenzioni, ossia vettori che aspettano di andare in una certa direzione, ma certamente predisponiamo un'attitudine, attiviamo strategie narrative e poi decliniamo le stesse ma su altri testi, quelli altrui, che a loro volta hanno predisposto e intrapreso vie diverse. La collettività sta nel portare del nostro, in modo flessibile e coniugare l'identità individuale senza affermazioni contundenti ma piuttosto con inviti accoglienti. Rileggo, cambio eventualmente dettagli per far funzionare il tutto, do un titolo. Leggo a voce alta, condivido il testo¹⁸.

Qui, alcuni esempi dei risultati, generati a partire da diverse interazioni, con diverse parole chiave #:

SCC24

#suono #strada #osservare #memoria #città #amicizia #percorso

Senza titolo

Suono, la musica mi piace e senza [...], la vita è vuota.

Lungo la strada della vita si incontra l'amore:

(per) osservar(lo) ci vuole la vista del cuore.

¹⁷ Per facilitare la connessione semantica, si consiglia di usare alcune strategie di punteggiatura: se termino la mia parte con punti interrogativi, virgole, due punti, punti di sospensione, ma anche punti e punti esclamativi, invitiamo chi ci segue a cogliere lo stimolo e creare, possibilmente una connessione sintattica favorevole. Creiamo una sorta di dialogo simile al linguaggio non verbale durante un incontro: braccia conserte o aperte, postura favorevole o interrogativa, ascolto attivo, inquisitore, pacifico, passivo. Sono tanti i modi di relazionarci e predisporre il dialogo, ma ci sono certamente alcune attitudini corporali e strumenti del linguaggio del corpo che lanciano messaggi simili alla punteggiatura in un racconto, soprattutto quando gli interlocutori sono più di due e si vuole creare un vero e proprio coro polifonico.

¹⁸ Implementazione nella sperimentazione ISTART2024/2025: parte della condivisione implica ritrovarsi con il proprio gruppo e coniare uno Pseudonimo.

Memoria(?) Non mi viene in mente niente...
(in effetti) a volte lasciar riposare la memoria è un dono (!)
Quale memoria costruire in una città che vuole essere comunità?
(Anche se) io ho tante amiche, a volte mi piacerebbe cambiare
la città dove abito (:)
è una vita che mi propongo dei percorsi...
(forse) verso ITACA?

ISTART₂₃

#ponte #tre fiumi #Torino #futuro #vento #arte #viso #confluenza #Tokyo
#camminare

All'ombra del primo sole

I sospiri di un ponte traghettano oltre,
là l'inferno s'apre,
esonda incertezza il corso del fiume,
e la Parigi d'Italia sussulta:
Torino accende e spegne un futuro desiderio.
Il vento soffia forte e ho paura,
un'arte selvaggia mi colora, mi appanna e mi delinea.
Giorni di espressione informe
e il volto si scioglie in una consistenza esasperata,
che trapassa, confluisce e si riversa lasciando
un profumo d'oriente e di ninfee a Edo.
Cammino, i pensieri affianco, destra-sinistra.

Riflessi d'acqua e sogni urbani

Su un mare di nebbia, noi viandanti,
osserviamo
dal ponte.
Lì, tra i tre fiumi,
l'acqua risplende limpida,
donando vita alla città di Torino.
Nel suo scroscio, una parola risuona: "futuro".
Il vento, come un suono lontano, agita
le corde del mio animo,
mentre nel profondo, un desiderio s'insinua.
L'arte regna sovrana, come una notturna Tokyo,
tra bagliori urbani.

Insieme, osserviamo gli aironi volteggiare,
testimoni silenziosi
del nostro cammino.

Confusione di ricordi tra Torino e Tokyo

A volte sogno di camminare su un ponte.

L'incrocio di tre fiumi mi porta a scegliere la strada:
Torino, città bellissima, l'architettura mi ricorda gli edifici di Parigi.
Il futuro è nelle nostre mani: lo posso sentire, lo posso stringere,
Il vento mi porterà... via... via col vento, viaggiare, folata, polvere.
e incontrerò l'arte delle cose, della vita, della quotidianità!
Il viso di mia nonna me lo ricordavo bene, increspato dalle rughe,
con due piccoli occhi chiari e una bocca sottile.
Confluenza dei fiumi di Tokyo, incrocio, unione, miscela...
la città della confusione e della modernità tecnologica.
Cammino tra i ricordi e cerco di non inciamparmi.

Le stelle si guardano meglio sopra i ponti¹⁹

Mi domando se sopra un ponte si possano vedere meglio le stelle.
Forse il loro riflesso è più nitido rispetto a quello sull'asfalto, una vicinanza
che sembra paradossalmente più lontana. Guardo i tre fiumi che questo
unico ponte scavalca. Nella corrente che scivola sulle rocce, i pesci saltano
da uno all'altro. Qualcuno sembra quasi scontrarsi in un balletto acquatico,
una danza misteriosa che rispecchia l'anima stessa di Torino.

Questa città dei tre fiumi +1.

Torino è una città profonda, buia e borghese.
La sua magia sta nel suo essere enigmatica, un enigma che incanta e opprime
allo stesso tempo. Rendendomi spettatrice di questa città,
penso al futuro che grava sulle mie spalle con tutta la gravidanza
di un passato lontano, e il peso di questo pensiero mi fa star male.
C'è una barca in mezzo al fiume centrale, il vento da ovest la spinge
con una forza che sembra guidata da una mano invisibile. Arte e bellezza
riempiono l'aria, come un respiro profondo che attraversa il mio corpo.
Le lacrime s'incastano sulla mia barba, dipingendo il mio volto con tracce
di gratitudine e, contemporaneamente, di malinconia. È una confluenza
di fiato e pelle, un'emozione paragonabile a un'opera d'arte vivente.
Penso a Tokyo. Una settimana fa quella città dove tecnologia e tradizione
si fondono, mi abbracciava con la sua luce gialla, nipponica.

¹⁹ Trascrizione ed elaborazione estesa in post edizione a cura di Valeria Contarini.

Ora qui. A scrutare le stelle da un ponte su tre fiumi. Un infinito contatto con un finito come me. In questo connubio, trovo una strana forma di pace, un equilibrio precario ma affascinante.

È mattina ora. Nel mio camminare, compio un passo alla volta, lento e pesante. E mentre cammino ripenso ancora alle stelle e mi domando se, su un ponte, le stelle non brillino davvero di più.

2.3. I nuovi manifesti: ricette per l'arte del futuro

Manifestare è uno specifico formato del dire. Certamente ha a che fare con l'esprimere, il portar fuori. Il suo relativo sostantivo, il manifesto, è invece un vero e proprio genere artistico-letterario: consiste nell'affermare solennemente ciò in cui si crede, solitamente in termini plurali e collettivi. Il manifesto è raramente scritto in prima persona singolare, si predilige invece la prima persona plurale o l'impersonale. L'arte è uno tra i soggetti privilegiati. Non vi sono regole specifiche riguardo al formato e nemmeno riguardo alle modalità: sebbene sia un genere piuttosto eclettico, però, sembrano esserci luoghi comuni e traiettorie ricorrenti. Una consiste nel tentativo d'inclusione: esso mira infatti a coinvolgere il maggior numero possibile di adepti, amanti, seguaci delle idee condivise; e per farlo usa un linguaggio semplice, talvolta anche schematico ed elencatorio.

Cosa elogliamo, cosa crediamo, cosa invochiamo? Come raggiungiamo ciò che desideriamo? Le affermazioni sono a volte alternate a negazioni che rispondono quindi a ciò che non si è, non si vuole, non si crede. Il manifesto, soprattutto se pensiamo alla traduzione non propriamente compatibile all'italiano, della lingua francese (*affiche*) o inglese (*poster*), diventa un vero e proprio pezzo di design, avvicinandosi al linguaggio pubblicitario e identificandosi, per esempio, con la locandina che sponsorizza un prodotto, un film, una marca.

Inseriamo qui il riferimento ad uno dei manifesti iconici dell'arte occidentale del XX secolo. Secondo Maria Popova²⁰, Marina Abramovich²¹ propone tre grandi temi su cui ogni artista dovrebbe trattare: il rapporto

²⁰ <https://www.themarginalian.org/2016/11/30/marina-abramovic-artist-manifesto/>.

²¹ https://www.youtube.com/watch?v=uTH4wYhWH54&ab_channel=KunstSpektrum.

con la propria condotta, con il silenzio e con la solitudine. La ridondanza di alcuni paragrafi è una strategia ben riuscita: non ci si stufa nel leggerlo, anzi, ci si travolge nel ritorno della stessa frase che, in ogni ripetizione assume un rilievo differente, un'apertura illuminante.

Non solo una donna, ma un collettivo di donne si organizza nel 1970 e pubblica affisso nelle strade di Roma il manifesto della Rivolta femminista: lo riporta l'Internazionale²² a distanza di 47 anni ed è basato sull'autoaffermazione femminile, posizione che troppo spesso, a dire delle attiviste, è stata offuscata dal predominio patriarcale. Un elenco contundente fatto di asserzioni dirette all'intimo orgoglio femminista, assuefatto per secoli dall'onnipotenza dell'istituzione tipicamente maschilista è ora pronto a vedere ed agire piuttosto che rimanere forzatamente a guardare come in passato.

Tanti punti di questa lista penetrano il mio essere umana, esser donna e aver visto cancellare tracce importanti delle mie antenate, della mia storia, della mia casa; un punto balza alla vista: «Nulla o male è stato tramandato della presenza della donna: sta a noi riscoprirlo per sapere la verità». Carla Accardi, Elvira Banotti e Carla Lonzi, le tre autrici da cui il testo del manifesto è stato tratto, elogiano e ribadiscono energicamente il ruolo della donna nella società a loro contemporanea, gli anni '70: nel farlo criticano e propongono nuove letture a pratiche discriminanti assodate, ed è anche grazie a loro se condizionamenti fino a quel momento naturalizzati, iniziano a diventare problema e necessità per una risoluzione fulminea e contundente.

Vanno valorizzate donne dimenticate nella storia, nonché donne del presente dimenticate dal loro stesso vivere, nell'insana perifrasi di una rivoluzione interiore che latente e impotente, vede da lontano l'irraggiungibile gradino del dire. A discapito di una debolezza resa acuta dai millenni, la manifestazione femminile non si limita più a proteggersi, ma solenne, si protende nell'ignoto con la fermezza di poter occupare posti prima ad essa esclusi, eludendo la storia, allontanando la verità ed ora occupando non solo scarti e retroscena, ma campo e controcampo, maneggiando la camera, il fuoco e l'aria.

Qui, un manifesto appeso sulle pareti di Palazzo Nuovo, Torino:

²² <https://www.internazionale.it/notizie/2017/03/08/manifesto-di-rivolta-femminile>.



Figura 40. Manifesto affisso a Palazzo Nuovo, Torino, 2024.

L'arte è al centro dei Manifesti, ma non necessariamente i Manifesti sono arte o esplicitano correnti artistiche. Sicuramente però assumono posizioni e risultano, pertanto, situati. Il *Manifesto para Cyborg* di Donna Haraway, per esempio, si situa tra la scienza, la tecnologia e il femminismo: il *cyborg*, un organismo tra natura e cultura, tra corpo e macchina, tra realtà e finzione, si fa emblema ibrido di una società frammentaria. Il testo è un liberatorio invito all'emancipazione, all'ambiguità e alla fluidità, alla lotta contro l'oppressione, contro le frontiere ed il controllo; è uno strumento distruttivo nei confronti delle «tradizioni di un capitalismo razzista e dominato dal maschile, dal progresso, dall'appropriazione della natura come risorsa per la produzione della cultura, della riproduzione di sé stessi a partire dalle riflessioni dell'alterità» Haraway (1991), p. 254; ma è soprattutto uno sforzo costruttivo nei confronti di «tradizioni utopiche di immaginare un mondo senza generi, senza genesi e, chissà, senza fine» Ivi (1991), pp. 254–255. Tutto è centrato sull'immagine del *cyborg*, una figura di finzione politica al confine tra l'essere vivente e non vivente, tra il materiale e l'immateriale.

Il manifesto può assumere molti statuti e sono i suoi contenuti, oltre che le sue forme, a delinearne il carattere: certamente si fa veicolo di messaggi spesso politici, asserzioni necessarie che dentro questa sagoma diventano forti e chiare. Molto spesso riguardano coalizioni o tutele nei confronti di

gruppi sociali vulnerabili, ma anche la vulnerabilità qui è messa in discussione passando da una fragilità in quanto carenza da proteggere ad una fragilità elementare e condivisa, da elogiare e identificare invece come controparte influente e necessaria di una forza recondita.

In questo senso, la fragilità può quindi esser colta come duttilità: con gli stessi principi di delicatezza, la duttilità è sinonimo di malleabilità più comunemente conosciuta come resilienza. Proviamo ad assumere l'isotopia per cui i termini tipici della scienza dei materiali viaggiano paralleli e talvolta tangenziali a quelli associabili ai caratteri e ai corpi, ai modi d'essere, di agire, di resistere. Le rotture improvvise e schiaccianti che possono avvenire nei materiali tipicamente fragili sono invece colpi attutiti, rimbalzi che ammaccano ma non rompono, lievi ferite presto rimarginabili in un corpo duttile.

Così come nelle scienze dei materiali, anche e ancor più nelle scienze dei corpi, i gradi dei meccanismi di danneggiamento e violenza non sono sempre evidenti e la rottura raramente si manifesta come tale: può essere sottocutanea e subatomica, intangibile e occulta. In ogni caso la violenza, per quanto differenti ne siano gradienti e indicatori, attinge sempre alla stessa matrice malsana e, per quanto si scagli contro corpi fragili o resilienti, provoca una contro risposta che scaturisce in processi che vanno dall'assorbimento alla normalizzazione, dalla difesa al contrattacco: data questa matrice comune è comprensibile che la violenza sia un tema trasversale contro cui manifestare. (ref. Fig. 40)

Per la creazione dei manifesti ISTART i partecipanti sono stati invitati a riflettere su un posizionamento nei confronti dell'arte con l'obiettivo di manifestare un punto di vista, possibilmente inclusivo.

I MANIFESTI SONO FATTI PER ESSERE BRUCIATI

I manifesti sono fatti per essere bruciati.
 L'arte e la realtà sono la stessa cosa.
 L'artista che segue punti e dogmi, limita sé stesso,
 quindi è un essere umano/artista
 non completo.
 L'arte plasma ed è plasmata dalla realtà.
 Essendo la realtà una merda, l'artista ha il compito di
 trasformare la merda in arte.
 Bisogna usare la merda/arte per cambiare la realtà.
 L'artista cambia la realtà facendo riflettere, ridere,
 piangere, disgustare, incazzare.
 Le emozioni scatenano le rivoluzioni.
 Le rivoluzioni cambiano la realtà.
 Quando la realtà sarà cambiata, bisogna ritornare alla
 prima frase.

Figura 41. Manifesto Pio Bruno Francesco ISTART23.

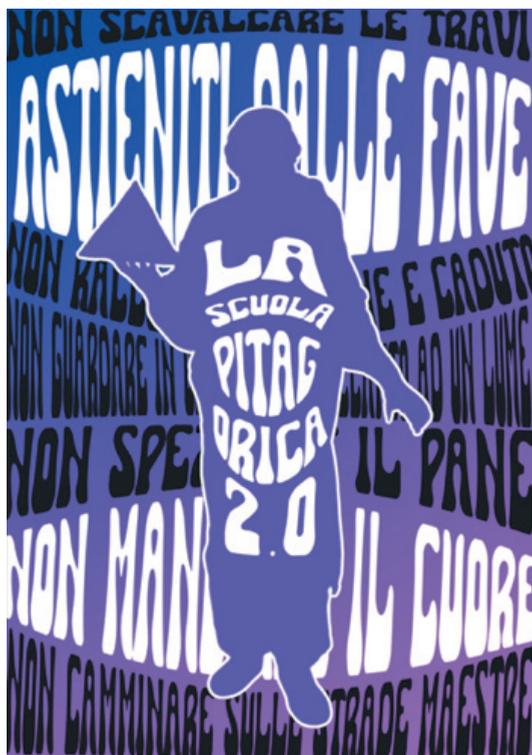


Figura 44. Manifesto Arcuri Maria Celeste ISTART23.

Manifestare è vicino alla modalizzazione del fare, è una sorta di prescrizione che dispone una certa operosità, dettata, suggerita, inglobata, secondo una certa definizione o autodefinizione che implica un posizionamento ideologico e narrativo. Di per sé manifestare è narrare, ma è narrare in un certo modo: opposto ad una scrittura diafana (da *διαφαίνω*, lasciar trasparire) o criptica, che lascia intendere rimanendo ambigua e nascosta, il manifesto è invece epifanico (da *ἐπιφαίνω*, mi rendo manifesto), deve dire chiaramente e nel dirsi, porta al fare.

CAPITOLO III

MAPPARE IL PERCORSO, RACCONTARE IL VIAGGIO: UNA VIRATA MATERIALE, SPAZIALE E SONORA

Supponiamo [...] che questa mappa sia infinitamente minuscola nella sua rappresentazione, così che non ci sia un granello di sabbia nel paese che non possa essere visto rappresentato sulla mappa se lo si esamina con un potere di ingrandimento sufficientemente alto. Poiché, dunque, tutto ciò che si trova sul suolo del paese è raffigurato sulla mappa, e poiché la mappa si trova sul suolo del paese, la mappa stessa sarà raffigurata nella mappa, e in questa mappa della mappa si potrà distinguere tutto ciò che si trova sul suolo del paese, compresa la mappa stessa con la mappa della mappa all'interno del suo confine. Così, all'interno della mappa ci sarà una mappa della mappa, e all'interno di questa una mappa della mappa della mappa e così via *ad infinitum*. Essendo ciascuna mappa all'interno delle precedenti della serie, ci sarà un punto contenuto in tutte, e questo sarà la mappa di sé stessa. Ogni mappa che rappresenta direttamente o indirettamente il Paese è essa stessa mappata, nella successiva, cioè è nella successiva, è rappresentata come una mappa del Paese. In altre parole, ogni mappa è interpretata come tale nella successiva. Possiamo quindi dire che ogni mappa è una rappresentazione del Paese per la mappa successiva; e quel punto che è in tutte le mappe è in sé la rappresentazione di nient'altro che sé stesso. È quindi l'analogo preciso dell'autocoscienza pura e come tale è autosufficiente. Si salva dall'essere insufficiente, cioè da non essere affatto una rappresentazione, per la circostanza che non è onnicomprensiva, cioè non è una rappresentazione completa, ma è solo un punto su una mappa continua. Peirce (1998), pp. 161–162.

Mappare vuol dire raccontarne un pezzo, selezionare una parte pertinente del territorio semantico e trascriverla permettendo al lettore di orientarsi in essa. La mappa è scenario condiviso che ha bisogno di codici e codificazioni in doppia uscita: dall'oggetto di riferimento, un

luogo, un territorio, uno spazio geografico–onirico–stellare–famigliare al segno codificato. I codici permettono la comprensione sinottica, la tipologizzazione delle categorie coinvolte, i pezzi rientranti e quelli invece esclusi, che esulano dalla resa modellata. I segni di una mappa non possono rappresentare la totalità, ma possono raggruppare sinotticamente e orientare il cammino.

3.1. Cartografia, mappatura e camouflage



Figura 45. Chavez Kuk Josue Emmanuel SED22.



Figura 46. Sosa Buenfil Natalia de Jesus SED22.

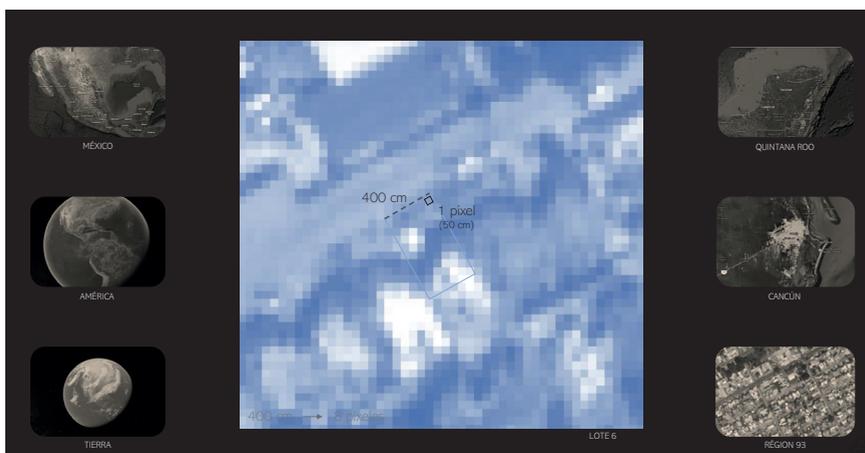


Figura 47. Garcia Argaez Carmin Elioenai SED22.

Francesco Careri e Kris Paulen fungono da staffetta di tantissimi altri autori e artisti che hanno costruito la storia delle mappe o che tutt'ora sono creatori di mappe, percorsi, visualizzazioni e/o occulta-menti. La mappa è un'extrapolazione parziale che viaggia per esclusione: include pezzi di luoghi in tensione ed estensione. Le mappe che ci interessano non sono realistiche e nemmeno verosimili, viaggiano piuttosto per gradualità e gradazioni di ciò che prende il posto della rappresentazione e che crea un filo interpretativo con cui orientarsi nel territorio coinvolto, sia esso allucinato o fenomenico.

3.2. Il paesaggio del suono, della voce e del silenzio: ascolto e produzione

Il tatto è il più personale dei sensi. L'udito e il tatto si incontrano dove le frequenze più basse del suono udibile passano alle vibrazioni tattili (a circa 20 hertz). L'udito è un modo di toccare a distanza e l'intimità del primo senso si fonde con la socievolezza ogni volta che le persone si riuniscono per ascoltare qualcosa di speciale. Schafer (1977), p. 11.

Ho iniziato a scrivere questo capitolo nel calare di un pomeriggio quando l'irruenza del suono di un cane combattivo è penetrato nel

silenzio di un quieto villaggio di campagna. Sembrava fosse alla porta, impetuoso e senza ritegno. Appena terminato l'irrompere di un suono così penetrante, lo spazio circoscritto e internamente silenzioso sembrava esser stato eternamente violato: i canticchi degli uccelli di primavera diventavano trambusto dei camion in lontananza, sproloquio del vicinato seppur lontano e, a sprazzi, intervento sonoro da parte del palo di luce pubblica da poco inappropriatamente interposto di fronte al balcone di casa.

E così quel pomeriggio [*slancio enunciativo dislocativo*], ossia questo pomeriggio, presto profonda attenzione ai suoni che percorrono lo spazio abitato, ma anche e soprattutto a quelli che, seppur lontani, si insinuano all'udito talvolta fastidiandolo.

Meno tangibili dei cavi della luce che ospitano le onde elettriche, le onde sonore sono anch'esse materia viva, che corre e scorre, che influenza il nostro stare, che ci racconta storie, che si fa strada e attraversa territori e spazi infiniti. Allora inizio a ricapitolare le informazioni avvenute, a esaminare gli itinerari percorsi, a setacciare le indicazioni utili per raccontare i prossimi laboratori e nello specifico a concentrarmi sul suono e sulle forme sonore per riflettere sull'enunciazione, sull'astrazione, anche sulla divagazione.

E poi soffermo sulla voce, straordinario evento tecnologico che fa da tramite e permette alla stessa di essere ascoltata. Ogni suono implica un gesto: una zona in cui viene gestato il suono, ma anche una zona e un modo in cui esso riverbera e prende spazio, generando il campo sonoro. Prender spazio, nella latenza, implica ubicarsi in una zona potenzialmente infinita che noi vogliamo specificare e rimarcare: da una parte abbiamo la voce analogica, materica, timbrica, corposa e incorporata; dall'altra parte abbiamo la voce digitalizzata, la quale viene smembrata e ricostruita con un linguaggio binario e in uno spazio etereo. Il calore della voce analogica, può allargare i propri orizzonti per raggiungere un ascoltatore immaginario e migliaia di ascoltatori reali. Nella fase di ricezione, i flussi uditivi, così denominati da Bregman, si intessono in un contesto che va organizzato, filtrato, percettivamente adattato.

Il campo visivo invece funziona diversamente: la sua ampiezza non è data solamente dall'orizzonte che si ha di fronte, certamente l'apertura aiuta a cogliere un orizzonte lontano, magari naturale, fatto di mare o

montagna o bosco o prato. Ma talvolta di fronte si ha una sola parete, magari anche polverosa, o piena di vecchie cianfrusaglie appese da decine d'anni, o forse una parete nuova e fredda e insipida. Talvolta sulle mura circostanti stanziano accadimenti dolorosi e tristi, succeduti in prima persona o ascoltati o visti e allora l'orizzonte diventa confuso e desolante. Talvolta quelle stesse pareti si sfaldano, si distruggono e cadono a pezzi.

Se esploriamo però il confine con un grandangolo, adottiamo una prospettiva diversa, rendiamo acuta l'ispezione, meditiamo sull'alternarsi e alterarsi delle dinamiche spaziali cogliendo diversi punti di vista e quindi soggettivizzando e mutando anche la posizione da cui svolgere l'azione dell'ascolto, l'enunciazione.

Tornando al campo sonoro, l'apertura visionaria è coinvolta nel paesaggio del suono, il *soundscape*¹, nel quale discerniamo poi diverse pratiche, tra cui la poesia sonora o l'ascolto analitico. Silenzio e impermanenza, ne occupano un luogo importante; quest'ultima è acme nel composto semantico giapponese *Mujokan* (無常觀) visto precedentemente (1.3), esso è composto da tre kanji che significano rispettivamente nulla (無), permanenza o immutabilità (常), concetto/vista (觀), ossia la concezione della non permanenza.

Seguendo Battistini, il paesaggio come tale, ovvero quello che accompagna una logica prettamente visiva, è in crisi e deve essere ripensato e rinnovato, così come rinnovate dovrebbero essere «le nuove forme di indagine dei territori, sia urbani che rurali» Battistini (2020) p.1. Il paesaggio dunque, parte di un ambiente o di un territorio esteticamente completo e complesso, necessita un'attenzione polisensoriale e si apre alla semiotica di una percezione sinestesica, di una narrativa che include tanti tipi di linguaggi che, oltre a essere categorizzati uno ad uno, si costituiscono in un insieme ricco e articolato di discorsi sincretici. Il sincretismo di un ambiente è dato dalla sua dimensione vitale, dall'entità discreta della sua costituzione: il passaggio analitico porta ad incanalare e districare il *continuum* in una varietà sensoriale e mediale limitata a vista–occhi–fotografia, udito–orecchie–musica, ecc.

¹ Soundscape, termine coniato da Schafer Murray.

È vero, interpretiamo la realtà semplificandone i costituenti, o almeno delimitandone la circoscrizione temporaneamente: estraiamo e reincorporiamo. Ma nella presa in causa del paesaggio, vi è implicita la retorica dell'inclusione, dell'accorpamento dei diversi livelli di cui dispone la realtà per rendersi esplicita e vivibile. Proviamo a calarci nel dettaglio dei suoni che produciamo, che ascoltiamo, i suoni naturali e quelli artificiali, quelli musicali e quelli rumorosi: seguendo il suggerimento di Battistini tentiamo di afferrare il fenomeno sonoro dal suo interno capendone i suoi formati plastici e figurativi, oltre che l'articolarsi dei suoi piani dell'espressione in relazione ai suoi piani del contenuto.

Dopo aver percorso i meandri del paesaggio sonoro introduciamo un triplice approfondimento dell'argomento—suono ed il suo essere trattato da diversi punti di vista e attraverso diverse pratiche:

1. la sperimentazione, l'arte sonora e la poesia sonora;
2. gli esercizi di ascolto (messa in relazione dell'espressione e del contenuto);
3. la voce e il silenzio.

Può la presa di coscienza generare uno stato silenzioso? L'interesse nei confronti del silenzio è nato a radice di una degenerazione pragmatica dove, a partire dalla ricerca sperimentale, corporale e matericamente sonora, sono risalita, a posteriori, ad una documentazione di tipo teoretico.

In semiotica non si usa molto il termine coscienza, anche se in un importantissimo passaggio legato alla costituzione della Terzerità estrema, Peirce ce la visualizza addirittura in uno stato puro, assente non solo di segno, ma anche di un possibile seme che lontanamente diventi segno, o pensiero. Ecco, qui siamo nella proto—esperienza, potenza e predisposizione al futuro, nel precetto piuttosto che nel percetto: è lo stato iniziale, o primordiale o appunto primario, in virtù del quale si genererebbe poi l'innescarsi di connessioni con interpretante e oggetto e quindi con il generarsi dei tre tipi di segni (icone, indici, simboli):

«La Terzerità più degenerata è quella in cui concepiamo una mera qualità di sentimento, o Primerità, per rappresentare se stessa a se stessa

come Rappresentazione. Tale, ad esempio, sarebbe l'Autocoscienza pura, che potrebbe essere descritta approssimativamente come una semplice sensazione che ha un oscuro istinto di essere un germe di pensiero» Peirce (1998), p. 161.

C'è un termine appartenente alla cultura vedica che ci avvicina all'intesa di questo stadio aprioristico, forse silenzioso eppure completamente cosciente: *vāsanā*, si riferisce ai germi di affezione latente, di tendenza o abitudine del pensiero a svilupparsi in un certo modo, a prender forma e solidificarsi in un qualsiasi segno, *vāsanā* è capace di coniugare quel proto-stato di produzione sensoriale/affettiva. In quella da Peirce denominata Terzerità estrema o Autocoscienza pura, anche le *vāsanā* vengono annullate, senza aver modo di sfoderarsi e alimentarsi, esse lasciano spazio alla pace, al vuoto, al passo che precede l'oscuro istinto o forse all'ebbrezza della brillante luce.

La coscienza semplice e quella duale hanno, secondo Peirce [(1994) 385, p. 178], istantanea spiegazione fisiologica: il proto-plasma delle cellule nervose, ossia quel fondamento che causerebbe l'affezione, sarebbe intaccato solo a condizione di volizione interna o esterna da parte del soggetto, e il trasferimento di energia, che sia esso propiziato o inibito, provocherebbe l'insorgere di una delle condizioni della coscienza duale, il passaggio di una scarica elettrica nelle fibre nervose.

Le stimolazioni che arrivano al nostro sistema nervoso sono filtrate, arrangiate, selezionate, impariate e certamente, prima o poi, sentite. Lo stato iniziale delle Primerità è l'accoglienza di una tabula rasa in un corpo che inibisce il sentire o che sente senza sapere, dove i recettori ed i precetti si uniscono senza potersi definire perché privi di categorie referenziali. Privi, chissà, perché coscienti di non voler sapere. Interviene poi subitamente la categoria della Terzerità a mediare e spiegare, a sfoderare ed intervenire e ancora collegare, la Primerità — il sentire — con la Secondità — la qualità.

Nel mezzo di questa quantità di qualità, di sentire e fare, sono numerose le proposte esperienziali dedite alla ricerca della pacificazione mentale e corporale; per esempio John Cunningham Lilly, che alla fine degli anni '70, a seguito dello sviluppo di una tecnica basata sull'isolamento temporaneo e sulla profondità dell'introspezione, dice «un po'

di caduta libera in silenzio, la solitudine oscura può essere illuminante» Lilly (1977), p. 25.

Il racconto e la voce, la voce e la poesia, la poesia e il silenzio. Il suono e il suo paesaggio: questi gli ambiti su cui si muoveranno le pagine che seguono. Intercorriamo gli interstizi occupati tra le varie parti e le sperimentazioni ad esse legate, affinché si trovino nuovi spazi di interazione ed espressione, talvolta resa manifesta in un'opera d'arte e convogliata nel genere dell'arte sonora. Partiamo proprio da quest'ultimo concetto, affrontato nel libro di Licht Alan, sfociamo poi nella poesia sonora e proseguiamo con l'ambiente sonoro (*soundscape*).

Concludiamo così come abbiamo iniziato, con il silenzio, affondando nella proposta di Susan Sontag e trovando conferma che questa sia la strada giusta, così come suggerito da Schafer [(1977), p. 12], il quale effettivamente approva il fatto che ogni ricerca sul suono debba concludersi con il silenzio.

3.2.1. *La sperimentazione, l'arte sonora e la poesia sonora*

Mi sono fermato a chiacchierare con qualche amico, e le nostre tremule corde vocali hanno impartito un significato transitorio al respiro. In entrambi i casi, i nervi adottano l'aria come neurotrasmettitore, cancellando la distanza fisica tra corpi comunicanti. [...] «È una sera come tante. Suoni di insetti, qualche uccello. Auto e aeroplani seguono le loro traiettorie. Musica e voci umane. Mi sembra del tutto normale: un pianeta che vive di musica e parole». Haskell (2023), Prefazione.

A cavallo della tripartizione “sperimentazione, arte sonora e poesia sonora” posizioniamo l'opera di Alvin Lucier *I am sitting in a room*, performance del 1969, dove l'artista scompone passo a passo la frase pronunciata e porta l'ascoltatore ad un graduale apprezzamento dell'assenza, della parte mancante ritrovabile solamente nel ricordo di una registrazione che verso la fine si perde nel *medium*. La voce, nella stanza, nel sensore del registratore, ci porta ad una definizione dello spazio sonoro come un quadro di relazioni esistenti che mette in dubbio la voce stessa ed il contenuto veicolato. «Ripetere serve a fissare, la componente materiale del suono è sigillata a uno sfondo inerte» [Serra (2011), p. 8]: in

questo caso la fissazione vocalica mantiene la componente materiale del suono, degradandosi però nella sintassi del significante che sembra invece fondersi con uno sfondo, non inerme ma partecipato: la ricerca va esattamente nella direzione di Serra il quale, parafrasando, vuole analizzare l'oggetto vocale «colto a un diverso livello di costituzione, in cui l'ambito della significazione tocca il piano dell'espressione» Ivi (2011), p. 10.

Da parola in senso compiuto la voce diventa articolazione vocale confusa in un significato espressivo il cui contenuto criptato si sostiene sul suono stesso, evadendo ogni tentativo di categoria linguistica tradizionale. L'arte sonora, riguarda principalmente il suono come fenomeno tra il naturale e il tecnologico, quindi in relazione allo spazio fenomenico: semioticamente, l'arte sonora interessa soprattutto come spazio estensivo in cui si originano, sviluppano e diffondono segni e significati.

Licht Alan ci invita a porre l'attenzione sia al contesto in cui il suono è presentato e incorniciato, sia al modo in cui lo ascoltiamo. E fin qui ci siamo: sembra banale sottolineare questo elemento inclusivo, ma non lo è se pensiamo che è proprio in seno a questa virata dell'osservazione che si sedimenta l'idea di non riferirsi alla musica, ma piuttosto al suono come a quell'insieme di elementi estremamente eterogenei e solitamente inclusivi, spesso astratti e non melodici. L'arte sonora è legata all'oggetto che ne permette la produzione e la riproduzione: «il suono richiede una tecnologia diversa e un'architettura diversa per essere presentato» Licht (2007), p.11. Secondo questo autore è perdurata la tendenza di applicare la denominazione "arte sonora" a qualsiasi tipo di musica sperimentale della seconda metà del XX secolo, includendo poi anche la *noise music*, il *sampling*, i *collage* musicali e per estensione sono state incluse le applicazioni sonore di artisti visivi e letterari. Parafrasando a Licht Alan vediamo che l'arte sonora è suddivisa in tre categorie:

- I. un ambiente sonoro installato che è definito dallo spazio (e/o dallo spazio acustico) piuttosto che dal tempo e che può essere esposto come un'opera d'arte viva;
- II. un'opera d'arte viva che ha anche una funzione di produzione del suono, come una scultura;
- III. un'estensione estetico-sonora che solitamente parte da artisti visivi i quali generano suoni e si aprono all'espressione multimedia.

Le parole sono frammentarie, si disgregano creando altri luoghi di significazione al di là della convenzione per la quale sono risapute e così quella stessa parola appena pronunciata a pezzi diventa suono e poi tatto a bordo espanso. La grammatica viene meno, la sintassi è propria e differente in ogni poesia: vi è struttura, non è semplice caos. E c'è piacere nell'avvicinarvici: un piacere provocato dalla continua frattura insita in ogni testo del testo, l'impressione di catapultarsi all'interno degli edifici costruiti con metriche bizzarre e lettere messe insieme in modo astruso. La prosodia certamente occupa un posto importante: in quale forma mi declino per leggere? Sotto quale figura si immerge la lingua per raccontare? O forse l'enunciazione va oltre la figura in quanto tale ed espatria in un altro senso, quello del dire parziale, del cantare a metafore, del lasciar immaginare e costruire insieme? Intonazione di risposte abbozzate ormezzano taciturne senza farsi avvertire.

Confermiamo dunque il gusto in questo tipo di testo forse perché richiede un regime di lettura che coglie le “scalfitture” imposte al testo stesso e gioca con i codici stabili, conflittuali, ambigui, sperimentali. Un testo che fa distrarre, che fa pensare ad altro, che, leggero, stordisce. Potrebbe sembrare improduttivo: cosa vuole dirci? È funzionale? No, ed effettivamente «è proprio l'inutilità del testo che è utile [...]» Ivi (1980), p. 23.

3.2.2. *Gli esercizi di ascolto*

Quando introduco gli studenti alla pratica dell'ascolto attento, chiedo di sedere in silenzio e concentrarsi su cambiamenti minimi dei suoni che li circondano, come se mandassero le orecchie “fuori” nel mondo in cerca di esperienze acustiche. Una delle prime cose che si imparano è la difficoltà, per le nostre logore menti moderne, di mantenere l'attenzione su un'esperienza sensoriale qualsiasi senza distrarsi. Ripetendo l'esercizio però si può accedere a uno spazio dove il fragore della mente si acquieta e si manifesta la ricchezza acustica del mondo. Basta un quarto d'ora, e cominciamo a percepire decine, a volte centinaia di suoni in luoghi dove solitamente non ne noteremmo più di una manciata. Ascoltando per più mesi nello stesso punto, scopriamo che questa breve pratica fa emergere non solo un numero impressionante di suoni, ma anche di schemi e relazioni reciproche, frammenti di musica terrestre con tante stratificazioni e tempi. Haskell (2023) cap. 10.

Haskell descrive la difficoltà nell'andare a riassumere l'esperienza dell'ascolto: le parole sembrano non bastare, ma vogliamo provarci con il supporto di un altro autore, Murray Schaffer, il grande riferimento di questa sezione: i suoi due testi *Ear cleaning. Note for an Experimental Music Course* e *A sound Education. 100 exercises in Listening and Sound-Making* illuminano la pratica di scrittura a partire dall'ascolto, dalla consapevolezza dei suoni che ci attraversano, spesso all'insaputa volitiva. Al tempo stesso quest'approfondimento propizia anche una scrittura diversa: più consapevole perché attenta a dettagli prima trascurati e anche sperimentale perché favorisce l'annotazione sonora, la forma del suono.

Esempio 1 a cura di Amabile Chiara ISTART₂₃

PROMPT: In cinque minuti di ascolto ad occhi chiusi, scrivo tutti i rumori che avverto, li individuo nel paesaggio sonoro e attribuisco loro le categorie plastiche (ref. Battistini). Infine faccio uno schema astratto cercando di rappresentare i vari suoni graficamente, ispirandomi alle immagini presenti nel libro *Ear cleaning* di Schafer.

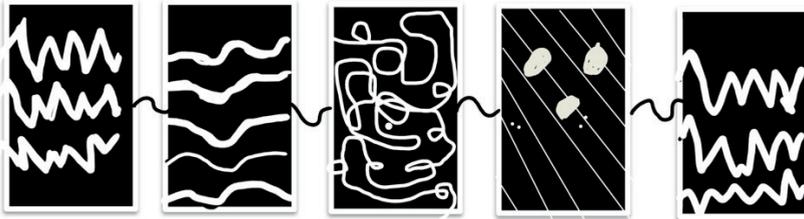


Figura 49. Amabile Chiara ISTART₂₃(1) ambulanza (2) ventola del computer (3) suono di voci (4) stoppino che brucia (5 e 6) clacson e latrato.

Esempio 2 a cura di Baldi Giada ISTART₂₃

PROMPT: prendendo come riferimento una giornata tipo, trascrivo tutti i suoni che si sentono (es. 1 Ref. Schafer 1992), sia dentro che fuori dal corpo (es. 24 e 25 ref. Schafer 1992) e categorizzarli secondo la loro provenienza (es. 4 ref. Schafer 1992).

Il primo suono che affronto all'inizio della giornata è quello della sveglia che proviene dal cellulare, mi entra in testa, lo sento su tutto il volto, soprattutto nello spazio tra le sopracciglia e in fondo al canale uditivo; è martellante e, appena lo spengo, cala il silenzio. Quest'ultimo è decisamente forte e lo percepisco su tutto il corpo, come se avvolgesse solo me (sono l'unica in piedi al momento) in un tepore che mi fa venire voglia di ritornare sotto le coperte.

Mentre mi preparo, sono circondata dallo scrosciare dell'acqua; questo rumore si posiziona di fronte a me. Anche questo è confortante, caldo e morbido, a differenza del ronzio del termosifone alle mie spalle, sulla mia nuca. Escio di casa, il primo rumore è quello di un'auto che passa: le ruote sull'asfalto scricchiolano, forse per via delle pietrine e il suono, che definirei "crunchy", passa da sinistra a destra, sfrecciandomi davanti. Arriva il pullman, e, con i suoi rumori fastidiosi e ferrosi, che sento in fondo alla gola e sulle spalle e la schiena, mi mette in una situazione di disagio per via del disordine a bordo. Sono riuscita a trovare un posto, prendo il mio libro dalla borsa ma non riesco a chiuderla; quindi, inizio ad agitarmi e lo "sfruscicare" del giubbotto contro il sedile inizia ad infastidirmi, lo sento addosso, ovunque, sotto la pelle.

Una persona è in piedi di fianco a me ed inizia a tossire: è una tosse secca e fastidiosa, è continua e proviene dalla profondità della sua gola ma io la percepisco su tutto il lato sinistro della testa, di nuovo un rumore che mi accarezza la nuca.

Scendo dal pullman e i rumori in primo piano sono lo scrocchiare delle scarpe delle persone sull'asfalto e il metallo delle rotaie del tram che stridula, quest'ultimo è molto fastidioso e acuto e penetra quasi nel cervello.

A lezione c'è la vibrazione del led che rompe il silenzio, accompagnato dal fitto vociare delle persone che chiacchierano a bassa voce; questo chiacchiericcio rimane basso e si posiziona al fondo della pancia e della schiena.

Per tutto il resto della giornata, finché non entro in macchina, sono circondata dal vociare delle persone che, con il tempo, diventa forte e pesante e si fissa in fondo alla nuca, trasformandosi in una sorta di sottofondo che fa da base sonora per tutto il tempo.

In macchina, la radio esplose negli altoparlanti, facendo vibrare le casse; questa vibrazione viene percepita su tutto il lato destro del mio corpo, mentre l'esplosione del suono di prima mi penetra nei timpani.

Mentre sto riportando tutte queste esperienze, la tastiera del computer emette un rumore meccanico ma morbido proprio davanti al mio volto. In sottofondo, qualcuno sta giocando ai videogiochi e il joystick vibra con

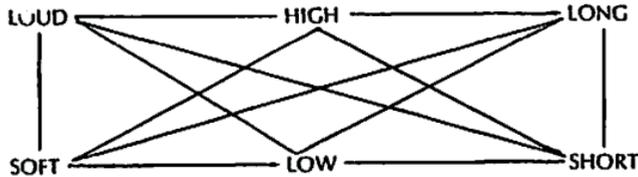
un ronzio leggero alla mia sinistra. A destra, il termosifone sta scaldando la stanza, producendo anch'esso un ronzio, leggermente più fastidioso del precedente. Il mio cane passa sotto di me e il suo sniffare mi gira attorno, cauto.

In lontananza, fuori dalla finestra, sento il suono molto ovattato del passaggio delle macchine, è veloce e si dissolve nel giro di pochissimi secondi alla mia destra, percepito sulla spalla.

Infine, il mio respiro è calmo: inspiro e sento l'aria entrare attraverso il naso ed è proprio alla fine del condotto nasale che sento il suo fruscio. Le mie pulsazioni sono lente e rimbombano al fondo delle orecchie e in testa, per via del silenzio nella camera.

Esempio 3 a cura di Alessio Luca ISTART₂₃

PROMPT: Un altro modo di vedere le tensioni dinamiche di un paesaggio sonoro è quello di studiare le implicazioni di uno schema come quello mostrato qui sotto:



Dalla scrivania della mia camera, mi soffermo per 8 minuti — in maniera intensiva — sui suoni che mi circondano e li classifico secondo il diagramma proposto da Schafer nella sua opera *Ear cleaning*.

Legenda: Percezione uditiva, percezione temporale, percezione corporea, percezione spaziale, percezione materica, percezione grafica.

- Tagliaerba: suono lungo ma piuttosto grave, ovattato. Funge da tappeto sonoro agli altri suoni. Suono grattato. Parte come esterno a me per poi farsi strada, salendo lungo la mia schiena, verso i miei timpani, in cui si insidia.
- Soffiatore: suono che si sostituisce al tagliaerba per brevi intervalli più acuti. Bussa direttamente sulla mia nuca, mi coglie impreparato dopo essermi abituato al tagliaerba.
- Citofono: rumore dirompente. Mi colpisce in mezzo agli occhi, forte nonostante ci siano due pareti a separarci. Effimero. La linea immaginaria che collega i suoni ha un picco.

- Passi: suono cadenzato proveniente dalle scale. Parte da lontano e cresce in intensità, pur rimanendo grave. Sonorità marmorea, sorda.
- Chiavi: suono metallico, dirompente, che riporta in alto la linea dei suoni. Mi raggiunge e lo assorbo tramite un brivido lungo i lati del collo, fino ai lobi, che mi avvisa del cambiamento imminente nell'ambiente che mi circonda.
- Silenzio: piatto. Sollievo. Prolungato. Assordante in mancanza della vista. Percepisco le orecchie drizzarsi alla ricerca di qualche suono che mi riposizioni nello spazio.
- Voce: il veloce saluto di mio fratello, con la sua voce profonda. "Ciao, sono tornato".
- Vestiti: suono morbido, vellutato, che proviene dalla camera a fianco. Durante il tempo in cui lo percepisco, piuttosto prolungato, sento il mio corpo rilassarsi, la pelle distendersi, non sono più perso nel silenzio.
- Sveglia: il timer di 8 minuti che avevo impostato scatta. Rumore acuto, a intervalli regolari, impossibile da non sentire. Lo sento assalirmi da vicino, risalire il mio corpo dai polpacci, dandomi l'impulso per alzarmi dalla sedia e interrompere la suoneria. Ultimo picco della linea sonora.

Esempio 5 a cura di Bona Sara ISTART₂₃

PROMPT: Fingo di avere la facoltà di circoscrivere certi suoni a precise fasce orarie nella giornata o nella settimana: traffico cittadino, falciatrici, radio, musica dal vivo, feste, festivals, ecc. Preparo una tabella oraria con miei suggerimenti, che tenga conto dei desideri della maggioranza dei miei vicini. [Tratto da Schafer (1992), p. 97].

La maggioranza dei miei vicini è uno studente universitario, ma ci sono anche famiglie e un po' di anziani. Vivo in una zona molto trafficata e quindi molto rumorosa. Il traffico cittadino non mi disturba, ma ci sono molti cortili interni e parcheggi sotterranei che portano a discussioni tra conducenti per cui limiterei il suono dei clacson solo in tarda mattina o tardo pomeriggio. Limiterei l'uso di trapani, falciatrici, ecc. o altri eventuali lavori rumorosi dalle 10 di mattina fino all'ora di pranzo o nelle ore centrali del pomeriggio evitando così la pausa pranzo. La musica dal vivo e festeggiamenti di ogni tipo che comportino l'ascolto di musica li farei cominciare alle 18 per poi continuare un paio

di ore senza andare oltre le 23 o comunque abbassando il volume. Eliminerei completamente i venditori ambulanti che urlano con gli auto parlanti, a qualsiasi ora del giorno. Abitando dietro ad una scuola elementare potessi farei svolgere l'intervallo all'interno dell'edificio in modo da evitare schiamazzi continui. Infine, farei passare il camion dei rifiuti alle 21 e non all'una di notte.

- 8.30 – 9.30: musica dal vivo per mettere di buon umore e conciliare il risveglio
 10.00 – 12.00: possibilità di suonare il clacson e di eventuali lavori rumorosi
 18.00 – 23.00: musica dal vivo e/o locali con musica ad alto volume
 21.00: camion dei rifiuti

3.2.3. *La voce e il silenzio*

Uno dei propulsori d'ispirazione per questa sezione corrisponde alla cantante ed artista sonora Giulia Deval², ospite di ISTART presso l'Università di Torino nelle sue edizioni 2022 e 2023.

Nella sua proposta "Prima della Catastrofe. Percorsi Etnografici 3302"³ presenta il gioco di ruolo come metodologia d'indagine e propone l'improvvisazione discorsiva da una prospettiva futura. Decide di lavorare con nastri magnetici trovati (*objet trouvé*) coinvolgendo la doppia figura dell'etnografo e del disturbatore e pone la voce in primo piano: parlare di noi come se fossimo l'alterità. Il progetto riassume l'incognita del presente tangibile ma incerto e lo mette in relazione con un futuro remoto e latente, frutto di un forzoso dialogo con il passato ritrovato: è attraverso l'uso della voce che si instaura un percorso d'investigazione sperimentale e analitico. L'analisi è pragmatica e abducente, la logica parte dall'ipotesi di fondo secondo cui attraverso il gioco si può indagare e attraverso la voce si può viaggiare nel tempo: saranno i pezzi sonori originali a chiarire tutto il resto, a farsi ascoltare, indagare e contemplare nella performance *Pitch: a performance lecture on vocal intonation* accompagnata dal laboratorio speculativo *Reasons why I hate*

² <https://giuliadeval.com/>.

³ Il progetto è vincitore dell'edizione 2024 del Premio Lydia indetto dalla Fondazione Il Lazzaretto di Milano. <https://giuliadeval.com/Before-The-Catastrophe>.

my voice. Nino Gvilia⁴, personaggio fittizio e alter ego della stessa artista, diventa ragione d'indagine sulla verità e sul travestimento, sull'estetica del *mockumentary*, sulla possibilità di esprimere contenuti politici e sentimentali attraverso la canzone ed infine sulla scrittura musicale come FS⁵.

Quindi la voce, parola che diventa produzione sonora, che viaggia il silenzio, la metafisica del momento quieto e infinito, nell'arte in quanto liberazione e trascendenza. Susan Sontag, nel suo testo *Aesthetic of silence*, enumera liberamente i fondamenti del silenzio in relazione all'arte ma non solo. Intanto, partendo da quest'ultima, esplicita un contrasto di fondo a noi molto utile: spiritualità e materialità, un tempo in lotta tra loro così come silenzio e rumore, non sono limitanti ed esclusivi, ma piuttosto necessariamente compenetranti.

Anche se non è più una confessione, l'arte è più che mai una liberazione, un esercizio ascetico. Attraverso essa, l'artista purifica sé stesso ed eventualmente la sua arte. L'artista (se non l'arte stessa) è ancora impegnato in un progresso verso il "bene". [...] Ora si suggerisce che il bene più alto per l'artista sia quello di raggiungere il punto in cui questi obiettivi di eccellenza diventano insignificanti per lui, emotivamente ed eticamente, ed è più soddisfatto stando in silenzio che cercando una voce nell'arte. Sontag (1967), p. 2.

Durante la XII conferenza dell'associazione nordica per gli studi di Semiotica (NASS) a Vilnius, giugno 2021, si è parlato di *Meaning in Perception and the Senses*: la mia presentazione si intitolava "Volto interiore e ritrazione dei sensi: una lettura semiotica transculturale"⁶ e mirava a capire se il volto, mediatore e produttore interattivo della percezione attraverso gli organi di senso, potesse neutralizzare la tensione metapragmatica in direzione bilaterale, verso l'interno e verso l'esterno, incorporando e rappresentando una specie di silenzio. È stata un'analisi volta alla decostruzione dei processi percettivi, fino allo stabilizzarsi del silenzio del e sul volto, associabile al volto della tranquillità come quello

⁴ <https://ninogvilia.bandcamp.com/album/nicole-overwhelmed-by-the-unexplained>.

⁵ Qui vi è un esplicito riferimento a Donna Haraway per la quale FS sta per Fanta Scienza, Fabula Speculativa, Femminismo Speculativo, Fatto Scientifico.

⁶ Titolo originale "Interior Face and retraction of the senses: a transcultural semiotic reading".

illustrato da Le Brun: e da qui che si svilupperebbero poi tutte le espressioni rappresentanti le emozioni.

Anche lo studio sulla maschera neutra di Lecoq potrebbe percorrere una strada simile e annunciare che il silenzio possiede diverse estetizzazioni verosimili accomunate da un alone di neutralità e passività. Nella stessa occasione si presentavano testi artistici inerenti alla silenziosità, come “Doble Silence” di Michaël Borremans e Mark Manders, “Slow silence” di Yuriy Zakordonets, “Silence” di Miró, “Chuuut” di Jef Aerosol.

Un volto rappresentante il silenzio, può anche essere associato alla riduzione dei tratti espressivi che invece indicano trambusto emotivo e, appunto, mozione dei sensi. Il silenzio simbolizza pace e tranquillità, ma può ugualmente indicare stati di introspezione e meditazione, pensiamo alla pratica respiratoria del *Brhamari pranayama* oppure al *Ketchari mudra* della disciplina yogica.

Ma silenzio può anche voler dire ostracismo, censura, resistenza, violenza: pensiamo all’associazione tra silenzio e violenza⁷ promossa dal movimento *Black lives matter* avvenuta a seguito dell’avvenimento di George Floyd.

L’estetica del silenzio presentata da Susan Sontag parte da tre presupposti:

- i. l’arte non produce coscienza, ma evolve dalla coscienza stessa;
- ii. l’arte è legata al progetto spirituale di questa era;
- iii. il silenzio è un’alternativa al carattere materiale del progetto spirituale che persegue una sorta d’incarnazione nell’arte.

Un silenzio raggiungibile talvolta solo negando l’arte stessa e quindi optando per l’esercizio ascetico. L’artista, tende a voler raggiungere il massimo nella sua produzione artistica, ma secondo Sontag, anche il raggiungimento dei massimi obiettivi di eccellenza può risultare emozionalmente ed eticamente insignificante, ecco perché nella ricerca della purificazione della propria persona e della propria arte, il silenzio è una delle strade perseguibili: «[...] e lui è più soddisfatto stando in silenzio che cercando una voce nell’arte» Ivi (1967), p. 2.

⁷ “Silence is violence” e “Silent racism” dicono molti cartelloni delle manifestazioni a seguito dell’evento di Minneapolis, Minnesota.

Nella trasgressione della ricerca artistica, nella risposta ai traumi sociali, nella perseveranza di un'osservazione mistica, il silenzio è un'alternativa plausibile; e lo è soprattutto in seno alla sua incommensurabile ricchezza e potenzialità che permette il ritorno al suo contrario, il non-silenzio, con maggior consapevolezza.

Il silenzio esiste come una decisione [...]. Il silenzio esiste come una punizione [...]. Ma il silenzio non può esistere in senso letterale come esperienza di un pubblico. Significherebbe che lo spettatore non è consapevole di alcuno stimolo o che non è in grado di dare una risposta. Ma questo non può accadere o essere indotto programmaticamente. La non consapevolezza di uno stimolo, l'incapacità di dare una risposta, può derivare solo da un difetto di presenza da parte dello spettatore o da un'incomprensione delle sue reazioni [...]. Ma, nella misura in cui il pubblico è costituito da esseri senzienti che si trovano in una situazione, non può esistere l'assenza di risposta. Ivi (1967), pp. 4-5.

Questo passaggio è poco chiaro e lo si cerca di integrare o forse contraddire: sembra infatti partire da un dubitoso assioma di fondo secondo il quale il silenzio sarebbe il risultato di una non consapevolezza, dell'incapacità di dare una risposta. Proponiamo invece l'ipotesi che il silenzio sia una possibile risposta cosciente e che essa sia, se pensiamo alla risposta di un pubblico, talvolta propiziata e stimolata dagli stessi artisti esercenti.

Durante i primi anni della seconda metà dello scorso secolo, tanti artisti stavano approfondendo o avevano già approfondito le proprie opere proprio per facilitare un'esperienza del silenzio da parte degli uditori, pensati come attenti e consapevoli. Il pezzo più eclatante e spartiacque risale al 1952, è 4'33 di John Cage, composizione per pianoforte suddivisa in 3 tempi (33", 2'40" e 1'20") il cui spartito è assente di notazioni sonore: è silenzio da parte del musicista, che però compie la performance completa con i gesti dedicati all'apertura e lettura dello spartito, alla suddivisione temporale ed è silenzio da parte del pubblico. Cosa ci lascia quest'importante opera artistica? La consapevolezza dell'impossibilità del silenzio puro.

Altri musicisti negli stessi anni viaggiano in questa direzione e fanno del silenzio un elemento importante per le proprie opere: pensiamo a

Pithoprakta di Xenakis, del 1956. Ce ne parla il musicologo Antonios Antonopoulos (2010), secondo cui il silenzio sarebbe il risultato formalizzato graficamente di un calcolo probabilistico che prevede, stocasticamente, la mancanza di eventi sonori. L'autore giunge alla constatazione che le pause sono un vuoto sonoro controllato e che il silenzio è un agente regolatore del corso della composizione nelle opere di Xenakis.

Si definisce ricezione l'atto con cui un certo messaggio o testo è fatto proprio da un essere umano (o da un altro essere vivente o da un qualche dispositivo adatto) che in questo caso viene definito destinatario, ricettore o ricevente, o lettore. La ricezione è dunque il momento in cui, in una certa porzione del mondo, che per l'appunto l'atto della ricezione qualifica come testo, emerge per qualcuno un senso. In questa attribuzione di senso si trova il punto di partenza del complicato processo di interpretazione. Volli (1991), p. 8.

Nel suo meraviglioso libro *Il silenzio imperfetto*, Volli si chiede se sia il caso di difendere il silenzio, la parola e ciò che essa implica ed evoca, ma più specificamente perimetra il silenzio imperfetto, versione minore, forse più sospetta. Risponde positivamente:

Credo che ci sia bisogno di difendere il silenzio in una società come la nostra, che si sta assordando in un'inflazione semiotica pari solo all'inquinamento materiale che essa stessa provoca. Penso che l'imperfezione sia un carattere importante e anch'essa da difendere, soprattutto quando significa consapevole incompiutezza e dunque apertura alla possibilità d'altro [...]. Ivi (1991), p. 11.

Il silenzio è assunto pluridisciplinare, o ancor più, transdisciplinare: basti pensare alla nota in ringraziamento di Ugo Volli, il quale ci racconta che "Silenzio imperfetto" è gestazione a radice della sua partecipazione al comitato scientifico nel gruppo di teatro antropologico di Eugenio Barba e delle esperienze teatrali con Jerzy Grotowski e il suo Gruppo Internazionale l'Avventura.

Volli compie un circolo filosofico offrendo cinque importanti riflessioni riguardanti la filosofia del linguaggio e nello specifico del silenzio. Non il silenzio dei mistici, ma il silenzio necessario alla quotidianità di

ognuno affinché la parola recuperi debitamente il proprio spazio dedicato, il silenzio del movimento circolatorio che trascende i limiti spazio temporali e, pre-espressione, si fa esclusivo e valoriale. Il silenzio intralinguistico, ma anche il silenzio paradigmatico, variante secondo cui la selezione di frammenti linguistici sta a discapito di alternative negate. Ecco che secondo Volli il silenzio sostitutivo potrebbe corrispondere al negativo del linguaggio e la corrispondenza dello scarto capace di riferire senso.

Suggerire un rapporto fra silenzio e valore, fra costituzione del campo linguistico e “arte di tacere” non è affatto una *boutade* più o meno propagandistica, o un puro vezzo terminologico. L’ipotesi che sto avanzando va intesa in senso forte: ogni espressione linguistica si afferma effettivamente su un complesso campo di silenzi; parlare vuol dire sempre anche tacere, praticare (o piuttosto subire e imporre al tempo stesso) un silenzio. Volli (1991), p. 124.

Allora forse il silenzio sarebbe l’esuberato discorsivo che rientra nella matrice e si fa elemento partecipe, è la sommossa interna che pacifica e distende, è il contrasto che repentinamente sovrasta e permea l’orizzonte, è la pianificazione di un pezzo di niente, perché anch’esso, nello stare, diventa parte integrante. Il silenzio manifestato, il silenzio ascoltato.

Nel processo di apertura nei confronti di una dissonanza, avviene una smagnetizzazione delle unità culturali adottate per le definizioni prima accettate: questo in base al sistema semantico proposto da Eco (2016).

3.3. Dissonanza, patrimonio, camminare

Il suono come istanza sia materica che metaforica, ci permette di ottenere immagini di significazione narrativa che espandono il proprio involucro alla dimensione sonora. Ma al tempo stesso, questa traduzione ci permette di allargare il comunissimo uso della parola ad altri mezzi espressivi, intersecando l’oggetto di studio, lo storytelling, con diversi media, tecniche, pratiche: qui il suono e il patrimonio.

In questo capitolo interviene, però, una nuova variante ad arricchire il connubio di queste due istanze: la dissonanza, la subalternanza, la difficoltà, la stonatura, il rumore. Di fatto, ci sono aspetti controversi e opachi nelle teorie e pratiche del patrimonio, che hanno reso necessaria la costituzione di un settore specifico chiamato patrimonio difficile, subalterno o dissonante.

Per concentrarci sulla dissonanza, dobbiamo necessariamente introdurre la sua controparte, la consonanza: in entrambe i casi si tratta di un accordo — implicito o esplicito — con il suono, rilevando che etimologicamente — *sonanza* è la qualità di ciò che è sonoro. Nel caso della consonanza avremo una predisposizione favorevole verso un suono di compiacimento, mentre nella dissonanza il prefisso *di-* che in questo caso implica privazione, contribuisce a conferire al sostantivo un valore negativo indicando quindi «qualsiasi avvicinamento che produca un effetto disarmonico o discordante», «la capacità che alcuni intervalli o accordi musicali hanno di produrre effetti non piacevoli».

Le modalità di concezione e sfruttamento del piacere, così come le modalità di percezione e consumo, rispondono a modelli storico-culturali e pertanto la loro configurazione risulta crono-topicamente mutevole. Soprattutto nel passato, data la prescrizione frequentemente canonica e rigida delle strutture narrative musicali, alcune composizioni potevano esser categorizzate come aprioristicamente dissonanti, senza che la matrice fosse messa in discussione: tali posizioni diventavano quasi dogmatiche e le musiche risultanti erano le uniche rese possibili alla manifestazione e all'ascolto.

La consonanza corrispondeva a una verità accettata e, di conseguenza, la dissonanza a una verità respinta: ci sono movimenti, tuttavia, che si sono dedicati a mettere in discussione la prima a favore di una redenzione della seconda, sconvolgendo la stabilità assiomatica e ricostruendo un nuovo sistema eufonico. Come molte delle proposte innovative, il processo di accettazione nei confronti dello sconosciuto, per di più se anomalo, può essere molto lento o addirittura inesistente: secondo Schoenberg, il compositore dissonante, la distinzione tra consonanza e dissonanza parte da un principio di base errato, infatti:

Ciò che oggi è remoto può essere domani vicino; è solo una questione di avvicinamento. E l'evoluzione della musica ha seguito questa direzione: ha introdotto nel patrimonio delle risorse artistiche sempre maggiori possibilità armoniche intrinseche al suono. Ora se continuo ad usare le espressioni "consonanza" e "dissonanza", anche se ingiustificate, lo faccio perché ci sono segni che l'evoluzione dell'armonia dimostrerà, a breve, l'inadeguatezza di questa classificazione. Schoenberg (1911), p. 33.

Effettivamente, il recupero della dissonanza da parte di Schoenberg, deriva dal mettere in discussione l'assioma di fondo: «(l)e espressioni consonanza e dissonanza, che significano antitesi, sono false. Tutto dipende semplicemente dalla crescente capacità dell'orecchio analizzatore di familiarizzare con l'armonico remoto, espandendo così la concezione di ciò che è eufonico, adatto per l'arte, in modo da abbracciare l'intero fenomeno naturale» Ivi (1911), p. 33.

La dissonanza, una volta assodata, può essere accompagnata da qualsiasi sostantivo e porterà ad esso una dimensione altra, una possibilità di espressione alternativa, un gesto differenziale che apre strada a soluzioni remote. Alcuni binomi hanno avuto fortuna, come nel caso del "patrimonio dissonante": in questo caso suoni e intervalli non sono univocamente trasferibili a fatti storici ed eventi sociali e certamente la dissonanza è vista in altro modo. Qui, eufonico e cacofonico, in quanto attribuzioni di giudizio positizzanti o negativizzanti, hanno bisogno di essere riformulate: la complessità delle questioni sociali rende i fenomeni opachi e ambigui. Il sistema assiologico fondante va certamente coniugato alla sfera sociale piuttosto che a quella esclusivamente sonora, ma la dissonanza rimane anche in questo contesto un argomento fondamentale: «è posta al centro stesso della comprensione del patrimonio come spazio di negoziazione, dissenso e conflitto, che deve essere riconosciuto e mediato» Kisič (2013), p. 47.

Il patrimonio dissonante ci interessa perché si occupa di luoghi e storie stonate, o per lo meno disarmoniche secondo la specifica isomorfica del qui e ora, perché mira a sistemi sociali equi ed inclusivi, perché da spazio alle relazioni di memoria e oblio, consentendo al patrimonio, alla memoria, allo storytelling dissonante di essere formativo e vivo piuttosto che relegato all'oblio, al non spazio, al non tempo. Al silenzio?

L'eco e l'impatto del passato si ripercuotono sul patrimonio, tangibile e intangibile, sulle storie trasmesse di generazione in generazione, sul presente in continua trasformazione evolutiva al raggiungimento di un futuro imminente e lontano, ma anche di una continua retrospettiva, una costruzione critica e costante del passato sonante.

Il patrimonio dissonante, la cui ontologia si basa su fatti e discorsi, è un argomento in divenire: comprende situazioni difficili, paradossali, ipertrofiche, ossificate nei tessuti urbani stratificati nella geologia del tempo; ed abbraccia quei fatti urbani riferiti a pratiche alternative e subalterne capaci di generare inclusione e risoluzione: «ci sono individui, organizzazioni e istituzioni che lavorano consapevolmente con la dissonanza del patrimonio e la utilizzano nel contesto di ideali politici come la riconciliazione, la costruzione della pace, i diritti umani e l'inclusione» Kisič (2013), p. 46. Anche i fatti urbani, così come l'esecuzione di composizioni musicali, seguono *patterns* e modalità stabilite e contemporaneamente improvvisano e ricreano nel loro avvenire costitutivo.

Il patrimonio ha a che fare con il pubblico, con l'ascoltatore reificato e referente, con il recupero di spazi e conoscenze e con l'introduzione di connessioni tra saperi consolidati e le loro possibili attualizzazioni; è definitivamente legato alla memoria, a quegli aspetti tensivi e generativi che ci permettono di interrogare e ricordare il passato attraverso azioni presenti: «il patrimonio è una pratica culturale, coinvolta nella costruzione e regolamentazione di una gamma di valori e comprensioni» Smith (2006), p. 11.

3.2.1. *La Memoria Trasversale del Patrimonio*

Abbiamo parlato di memoria nei capitoli precedenti, la memoria intima, retrospettiva e propositiva, ma sempre in termini individuali, e semmai interpersonali e dialogici. Qui, ci riferiamo invece alla memoria collettiva, quella che coinvolge intere città e popolazioni, quella che come una massa enorme e informe prende spazio e, talvolta, lo perde. I grandi eventi creano memoria collettiva e il patrimonio ne è un importante corpo esteso, proclive a sedimentarne i pezzi e cucirne i frammenti.

«La memoria collettiva diventa la stessa trasformazione dello spazio per opera della collettività; una trasformazione che è sempre

condizionata da questi dati materiali che contrastano questa azione. La memoria, intesa in questo modo, diventa il filo conduttore della struttura totale e complessa» Rossi (1993), p. 110. Memoria individuale e collettiva si alimentano vicendevolmente ed è così naturale pensare che un momento socialmente coinvolgente possa rientrare a far parte del patrimonio mnemonico di un luogo.

Riportiamo una bella testimonianza testuale che esplicita i processi mnemonici provenienti dalle Non-memorie di Jurij Milachajlovič: il titolo (*Non-memorie*) crea una apparente discrepanza con il contenuto, il quale risulta invece una dettagliata trascrizione di memorie di guerra dell'autore che, su idea di Zara Grigor'evna Minc, vennero dettate a partire dal dicembre 1992. Negando retoricamente il seme portante della memoria, il titolo si fa carico di avvertire la posizione di Lotman rispetto agli eventi vissuti e ricordati, ma anche distanziati e repulsi.

Maria Corti, presentatrice della versione italiana, coglie un passo importante della documentazione, proprio là dove si racconta che la memoria esiste perché trasmessa da qualcuno, descritta da qualcuno che ha conosciuto le sue fonti: «Non credo valga la pena di descrivere nei dettagli gli avvenimenti della guerra [...]. A me interessano perché mi riguardano. Non hanno valore storico non perché i valori storici nascono dalla partecipazione di uomini celebri agli avvenimenti, ma perché nascono dal talento letterario di chi li descrive» Lotman (2001), p. 9.

Il lavoro pubblicato, il cui risultato offre questa perfetta fusione tra storia personale e sociale, tra intimità profonda e avvenimenti locali e nazionali, non ha uno schema preciso ed è una versione abbozzata che sarebbe stata successivamente integrata dall'autore: nonostante il suo stato incompleto (l'integrazione da parte di Lotman, infatti, non è mai avvenuta), questo carteggio rimane un importante pezzo di vita di un grande pensatore del XX secolo e ci risulta un chiaro esempio di come la memoria intima e collettiva si trasmette e si rigenera.

Quando la memoria porta con sé tormento e il difficile ricordo si irrigidisce, allora parliamo di trauma. Lo studia dettagliatamente Patrizia Violi che associa al nodo il suo simbolo preponderante: possiamo immaginare il trauma come un nodo che, intrinsecamente entropico, si stabilizza autoalimentandosi; così facendo, piuttosto che liberare lo

spazio interno e far respirare i ricordi stantii, ecco che invece gli stessi si radicano ancora più, creando una catena difficile da sciogliere.

La memoria trattata da Violi non è tanto una memoria individuale, ma una memoria testuale e culturale di luoghi, strade, edifici, sculture pubbliche: «i siti non sono solo luoghi di memoria in sé, ma partecipano alla costruzione e ricostruzione del senso del passato, fanno sistema con altri testi, partecipano alla natura distribuita della memoria collettiva» Violi (2014), p. 53. Aspetti che sottolineano il carattere creativo e formativo della memoria, un processo euristico che diventa ufficiale grazie a contributi personali e che richiede una continua revisione e interazione con le voci narratrici.

Effettivamente, il profilo narrativo della memoria è uno dei punti chiave su cui riflettono anche le istituzioni dedicate al riscatto della stessa e al superamento dei traumi: per esempio, l'Azione FARO⁸ sottolinea la polifonia narrativa del patrimonio:

l'obiettivo delle narrazioni, i cui processi sono composti dalla raccolta di informazioni specifiche sul patrimonio, dall'identificazione e mappatura dei gruppi e individui coinvolti nelle attività legate al patrimonio, dalla documentazione delle narrazioni, dall'attuazione di sessioni di dialogo e dalla loro revisione, cioè la conferma di una conoscenza e comprensione condivisa, è la conoscenza e la comprensione dell'esistenza di diverse narrazioni in un contesto patrimoniale specifico. FARO (2018–19), pp. 19–20.

Seguendo questo percorso che ci ha portato dal suono alla dissonanza e contemporaneamente dalla memoria individuale alla memoria collettiva, vediamo ora, tramite la riflessione sul patrimonio, una possibile coniugazione e ritrovamento di queste idee: essendo parte della comprensione condivisa, il patrimonio dissonante può compiere un'azione trasformatrice in cui diventa oggetto di discussione, accettazione e intersezione trasversale. La dissonanza solleva difficoltà attuali che devono essere affrontate, muove armonie mai udite prima e può contribuire

⁸ Il Manuale del Piano d'Azione della Convenzione FARO 2018–2019 è la convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società e cerca di offrire una guida alle comunità del patrimonio interessate ad allineare le loro iniziative in una rete paneuropea.

alla costruzione di nuove sonorità condivise, tramite la condivisione e attualizzazione del racconto e della memoria.

La memoria e il patrimonio sono affrontati e discussi come concetti intrecciati che traggono la loro forza dalla loro natura narrativa e performativa, cioè dalla loro capacità di produrre realtà, azione e affetto. Dall'avvento del linguistico, del narrativo e dei turni culturali nelle scienze sociali e umane, le identità sono state spiegate e teorizzate come processi costantemente prodotti, variati e alterati attraverso rappresentazioni e narrazioni. Lähdesmäki *et al.* (2019), p. 25.

Come ci muoviamo nel territorio abitato? Cosa stride durante il nostro camminare? Ci muoviamo come *flâneurs*, esteti, etnografi? Le camminate proposte da Francesco Careri e il team Ingold–Vergunst non sono molto diverse: per questi ultimi, i piedi stanno al camminare come la voce sta al parlare. Nell'introduzione del libro da loro editato, Ingold e Vergunst [(2008), pp. 1–20] criticano l'insegnamento e l'informazione che viene trasmessa sin dall'infanzia rispetto all'azione del camminare, solitamente considerata come un'operazione funzionale e finalizzata ad uno specifico spostamento. Le tracce "dell'andare a piedi" si intersecano al territorio abitato e diventano impressione duratura, impressione più che iscrizione, responsabile dell'impatto del proprio tracciato sul territorio, sull'esistenza degli altri esseri viventi e non viventi incontrati. Gli autori pongono, infatti, molta attenzione al camminare con non-umani (*Walking with non-humans*), all'insegnamento che si può trarre dalla camminata de/con gli animali e alla gestualità talvolta ibrida che si viene a creare: «Con una sinergia così stretta e centauriana di umano e animale, è difficile assegnare inequivocabilmente a una parte o all'altra» Ivi (2008), p. 12.

Lo spazio abitato è vivo e l'itinerare al suo interno può essere paragonato alla transizione in un labirinto nel quale si generano forme geometriche specifiche e dalle quali emergono le complessità dell'interrezza: *Prendere una linea per una cammina* (*Taking a line for a Walk*) è una collezione nella quale troviamo il progetto di Lucas Raymond ambientato nelle strade di Tokyo e nella metro Shinjuku. In *Perdendosi a Tokyo* (*Getting Lost in Tokyo*), l'autore cammina, osserva e iscrive attraverso

diagrammi, notazioni, disegni e fotografia: il suo modo di affrontare il movimento è ispirato ai surrealisti, dadaisti e all'Internazionale Letterista. Argomenti simili sono trattati all'interno di *Walkscape. Camminare come pratica estetica* di Francesco Careri: camminare e annotare sono modi di apprendere, ma non nel tradizionale senso del "prendere da", ma piuttosto "apprendere con" il territorio, fonte di creatività e possibilità generativa per disegnare nuovi spazi di significato a partire dall'esperienza in uno spazio-tempo specifico.

Lo schizzo, gli appunti, le mappe diventano panorami di possibilità:

(p)oiché il mio obiettivo era quello di ricostruire un'esperienza all'interno di uno spazio architettonico, ho dovuto evitare qualsiasi tentativo di ricostruire la pianta reale della stazione di Shinjuku. Adottando le convenzioni proiettive del disegno assonometrico, ho costretto ogni evento a uno stretto corridoio che rappresenta lo scorrere del tempo. Raymond in Ingold-Vergunst (2008), p. 180.

Con patrimonio non ci siamo riferiti alla dimensione architettonica in senso stretto, ma piuttosto a quella semantica, al significato veicolato dai discorsi su un certo ambiente, evento, momento. Due termini sono emersi come fondamentali: collettivo e dissonante. La dissonanza è altamente considerata dalle pratiche estetiche del camminare, soprattutto in fase surrealista, ma anche contemporanea: spazi abbandonati, escursioni fuori porta, vie selvagge danno origine a mappe psicogeografiche memorizzate dai passanti, dai camminatori che transitano e, almeno per un attimo, si fermano.

Come suggerito dal neologismo composto (psico + geografia) gli aspetti emozionali e psicologici giocano un ruolo importante e la geografia viene rappresentata secondo criteri vissuti e personali oltre che oggettivi e imparziali. Le mappe di questi camminatori, così come le mappe di Raymond della metro nipponica, suggeriscono decodifiche e interpretazioni e offrono letture utili per le città perché tarate sulle abitudini e sulle necessità personali, nonché sulle paure e sulle virtù, sugli ostacoli materiali e metaforici e sulla volontà di elaborarli e superarli collettivamente oltre che individualmente.

3.4. Patrimonio culturale, performatività oggettuale: Giappone–Italia

Considerare il significato come un'unità culturale, [Umberto Eco (2016), p.114] implica riferirsi ad una sfera terminologica la cui convenzione culturale è stata assodata come significante da una determinata cultura: in riferimento a Schneider unità può essere una persona, una località geografica, una cosa, un sentimento, una speranza, un'idea, un'allucinazione [Schneider in Eco (2016), p. 114]. Può un oggetto di origine grafica, nello specifico una stampa a matrice legno, seguendo questa logica, essere unità di una certa cultura?



Figura 50. Utagawa Hiroshige (1797–1858), *Confluenza di tre fiumi a Yokkaichi*, Giappone 1832–1834, Edo (Tokugawa), Silografia su carta, nishiki-e, ōban yoko-e, 23,3–23,4 (h) x 35,6 (b), inv. JX/189, D. Proprietà Unicredit S.p.A., Milano – in comodato presso MAO – Museo d'Arte Orientale di Torino. Su concessione della Fondazione Torino Musei.

Vista come un insieme di segni appartenenti ad una specifica tradizione visiva, la grafica risulta una specie di acme di interpretanti, sintetizzati in un unico pezzo d'arte. La stampa scelta per questo laboratorio include unità culturali visive che vengono poi frammentate, stravolte, integrate, cancellate, ad eccezione di un elemento che rimane presente e costante: tale operazione mira non solamente al dialogo tra le unità culturali visive, ma anche all'ibridazione tra gli interpretanti. Prima di fare il passo avanti verso l'ibridazione, ancora un passaggio è necessario: la silografia contiene unità culturali analizzabili dal punto di vista della sintassi visiva

e su vari livelli. Possiamo identificare, per esempio, il livello plastico, figurativo e performativo e coniugando gli interpretanti dei vari livelli, costruire l'idea di una possibile semiosfera della cultura nipponica.

Nonostante si stia cercando di interpretare i segni visivi, sembra ci sia però, sempre un alone di malinteso o forse d'incomprensione: questo è dovuto al fenomeno dell'ipocodifica, che secondo Eco [(2016), p. 218] è una codifica imprecisa, una specie di atteggiamento abduittivo nei confronti di un oggetto sconosciuto o appartenente a culture "altre": possiamo per esempio attribuire gli elementi naturali della stampa ad una generica "etichetta comune" di paesaggio rurale, ma non sappiamo se, per gli autoctoni, tale paesaggio rurale sia invece ancora suddiviso e suddivisibile in altri tipi di etichette più precise e consone, magari distinguibili secondo criteri minimi non colti da un osservatore occidentale, da un osservatore esogeno.

[...] l'ipocodifica può essere definita come l'operazione per cui, in assenza di regole più precise, porzioni macroscopiche di certi testi sono provvisoriamente assunte come unità pertinenti di un codice in formazione, capaci di veicolare porzioni vaghe ma effettive di contenuto, anche se le regole combinatorie che permettono l'articolazione analitica di tali porzioni espressive rimangono ignote. Eco (2016), p. 219.

L'ipocodifica, solitamente attribuita al linguaggio locutorio, va sintonizzata se pensata nel linguaggio visivo. Qui, si tratta di un'immagine che va capita in quanto testo sensuale originale, contestualizzandone l'origine, la provenienza, il periodo, nonché la sua condizione contemporanea. E questo pezzo visivo, stampa su carta con pigmenti naturali, seriatà, si volatilizza, diventa dato digitale, etereo.

All'adattarsi alla sfera contemporanea, scettica ma indirizzata, l'immagine si trasforma e assume una postura operativa e sperimentale. Diventa immagine operativa, nel senso che si espande e si fa azione: si apre alla pratica e ad esser praticata, attiva il livello performativo: si muove, smuove, domanda, stimola, ascolta, accoglie. Nel compiere questo percorso i segni che la identificano mutano e quasi spariscono, ma grazie ad un forte elemento di unità culturale evidente (il personaggio di spalle) si apre alla commistione. Nella traduzione intersemiotica e nel passaggio di codici, tecniche e media, vi è un parziale cambiamento di contenuto che mette in gioco un processo di risemantizzazione.

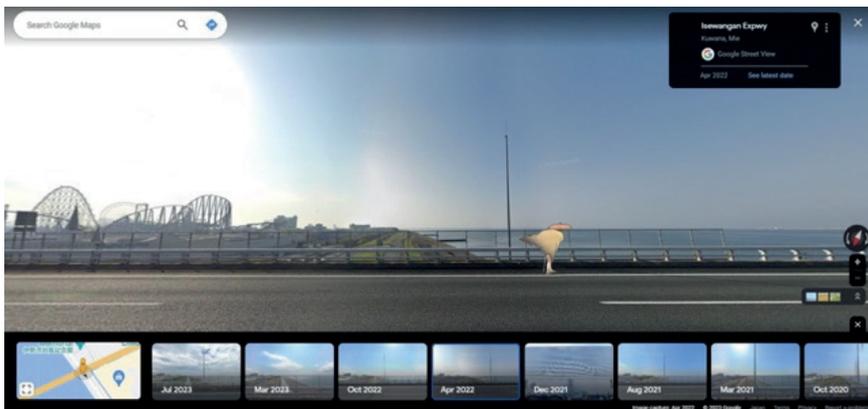


Figura 51. Priya Murugeswaran, Tokyo, 2023, IDS23.

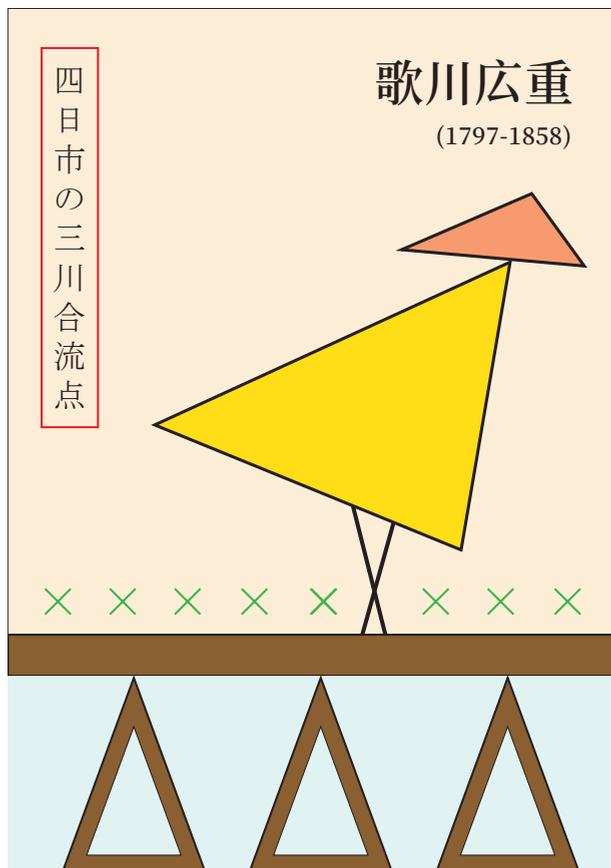


Figura 52. Zhuge Rongrong, Tokyo, 2023, IDS23.

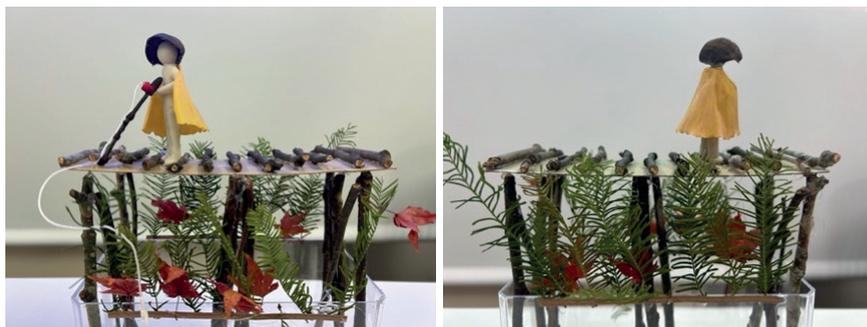


Figura 53. Shi Xiange, *The element alliance*, Tokyo, 2023, IDS23.



Figura 54. SBF, *With aliwen translating the Ukiyo-e xilography of a subject and three rivers. We are in Koichiro Osaka "Asakusa" Taito-Ku Tokyo Gallery, where "Jasatsu Kito Sodan: Dark ecology" is exposing his visual storytelling about a special collective of Buddhist monks of 1970*, Tokyo, 2023, IDS23.

CONCLUSIONI

Alle volte cerco di concentrarmi sulla storia che vorrei scrivere e m'acorgo che quello che m'interessa è un'altra cosa, ossia, non una cosa precisa ma tutto ciò che resta escluso dalla cosa che dovrei scrivere; il rapporto tra quell'argomento determinato e tutte le sue possibili varianti e alternative, tutti gli avvenimenti che il tempo e lo spazio possono contenere. È un'ossessione divorante, distruggitrice, che basta a bloccarmi. Per combatterla, cerco di limitare il campo di quel che devo dire, poi a dividerlo in campi ancor più limitati, poi a suddividerli ancora, e così via. E allora mi prende un'altra vertigine, quella del dettaglio del dettaglio del dettaglio, vengo risucchiato dall'infinitesimo, dall'infinitamente piccolo, come prima mi disperdevo nell'infinitamente vasto. Calvino (1988), pp. 52–53.

Questo percorso, risultato di un tracciato degli ultimi anni, grazie alla perseveranza di vecchi interessi *vitacorici* uniti ai nuovi insegnamenti dello storytelling e alle sempre presenti discipline artistiche e semiotiche, si riempie di dettagli del dettaglio e segna a sua volta nuovi tragitti percorribili. Ma al tempo stesso vuole proporre una visione d'insieme, meccanismo per una narrazione polimorfica e caleidoscopica, ma anche sistematica, unitaria, consistente.

Si propone di conservare gli effetti dell'esperienza nel tempo, intervenire *engrammaticamente* nel tessuto lettore, adattare la prospettiva della multiscala all'interdisciplinarietà e permettere a chi legge di fare uso armonico del contenuto di vocazione pragmatica.

Immagazzina il divenire di un cambiamento e questo implica anche trasudare l'eccesso, digerire gli accaduti, dimensionare e ridimensionare continuamente la propria visione. La quantità di storie qui esplicitate, unite a quelle solamente evocate, deriva dall'eteronomia delle parole,

dalla loro continua tensione verso un grado di sapere a cui attingere, esteso ed ulteriormente estendibile, ma in ogni caso volutamente afferabile. E così la storia procede, con varianti, variazioni e, inevitabilmente, avarie: la normatività può servire per analizzare un certo fatto, una pratica o un testo e la recitazione delle formule prestabilite può operare solo in alcuni casi.

Per il resto interviene la creatività che mira a stimolare un abito, un insieme di segni che, scardinando vecchi detriti, va a costituire una nuova struttura connettiva che interpreta e agisce la realtà: l'universo periferico delle unità culturali che si fa sentire e contribuisce al suono. Talvolta crea melodia, oppure silenzio. Il diventare centro non è prioritario, è stato visto piuttosto, come una necessità semiosferica di inglobare e racchiudere in sé per poi denominare ed escludere ciò che sta fuori. Che ruolo hanno i ponti? Come entrano in contatto le estremità? Quale relazione tra estensione e intensità?

I parametri linguistici ci hanno permesso di accedere ad un formato accademico editoriale efficace e hanno reso possibile il discernimento parziale delle precondizioni della significazione in termini discorsivi e argomentativi; ma sono stati i parametri extra linguistici a sorreggere il sensibile e coniugarlo con l'intelligibile. Come in una specie di tunnel in cui accettazione e sperimentazione si intersecano per portare decisione e contemplazione: la mobilitazione progettuale, concettuale e immaginativa, ha portato a sondare territori consolidati dove solamente la forza dell'immaginario e dell'immaginazione può sorreggere l'esistenza di altri mondi.

E allora la rivalutazione di estro e fantasia anche nell'ambito e nell'ambizione accademica, produce risonanza perché, appunto, risuona con la quotidianità, vigente e latente, onirica, ombrosa. Le tecniche di produzione e riproduzione creano una frattura con la testualità linguistica, ma aprono porte all'oggetto, alla relazione, alla tecnica. In altre parole, l'esperienza irriducibile della parola, integra alla riappropriazione del corpo-parola, anche la possibilità di un corpo immagine, corpo gusto, corpo suono, corpo silenzio: abbiamo riconosciuto nell'enattivismo l'attitudine propensa per un allargamento ai media estesi, per un'ecologia presente ed empatica.

La profondità paradigmatica di una contemplazione dedicata e compromessa che ascolta e trascrive, mette a punto una collezione generosa

di modulazioni dello stare. Non necessariamente attanziali o tensive, ma piuttosto cosmogoniche, non proprie per la luce in sé, ma, proporzionatamente Tanizaki, per la conformazione delle ombre generate.

Allora torna l'imperfezione che non se n'è mai andata, che perspicace e fugace, illude sparire per poi, incolume, ripresentarsi. Non è un tutt'uno monolitico stantio e stabile: il rumore, la dissonanza, l'imperfezione sono dinamiche proteiformi che si adattano e a cui bisogna adattarsi. La convergenza mediatica può farne opere d'arte, avvalorare lo scarto che diventa nucleare e riporta sulla strada la ricerca del senso cosciente.

Nella problematicità di definire l'opera d'arte abbiamo ripercorso Eco, che rifacendosi a Pareyson, ricorre all'estetica della formatività concependo l'arte come un organismo: l'arte come rappresentazione passa ad essere arte come produzione. La formatività, la possibilità della materia, l'azione produttiva e artistica dell'essere umano, organismo con organismo, non rifiuta né allontana la natura, ma piuttosto la integra, la prolunga, la coglie come ispirazione e la coniuga alla propria pratica organica.

Dall'espressione di un luogo e tempo, ci immergiamo nell'esperienza in un luogo e in un tempo: il corpo situato fa i conti con la presenza, ma non può cadere nella dimenticanza dell'assenza. Il ritratto, realista, è presentificazione dell'assenza. Ma abbiamo visto che il ritratto può "stare per" tante altre istanze, presenti, assenti, fenomeniche, fantastiche, vere, false: la distinzione tra tutte queste qualità oggettuali non è oggettiva, non è facilmente riconoscibile e descrivibile.

De-scrivere, vero e falso in connubio, portare fuori entrambe: «(i)l vero dice ciò che può, il falso ciò che vuole» è la citazione di Madam Duras inserita da Walter Benjamin nell'introduzione della terza edizione del suo saggio. Dove vanno le storie? Nuove tecniche applicate a vecchie narrative cambiano il corso di quelle stesse narrative. E di quelle tecniche.

Così come la formatività artistica, anche la tecnologia è dinamica: le nuove tecnologie inventano e si reinventano continuamente. Incrociando domini di significazione macchinica e umana, Simondon sosterebbe che si appartengono vicendevolmente e che la macchina assorbe e cristallizza lo sguardo e il gesto umano rendendolo funzionale,

tecnologicamente funzionante. Valorizzando il rapporto con la tecnologia, l'autore studia l'oggetto inventato ed il soggetto inventore in un indeterminismo bilaterale e congetturale che permette di risolvere problemi concreti, verosimili o fittizi ma potenziali.

I modi di esistenza tecnologica sono stati visti in questo manoscritto sotto formato mediatico, tramite l'utilizzo di tecniche artistiche ed estetiche quali la fotografia, il collage, la performance, il mapping. Il mettersi nel punto di vista dell'oggetto, dell'oggetto inventato, dell'oggetto materiale, della cosa, significa innanzitutto considerare l'ambiente genetico, storico-geografico e sociale di appartenenza, contestualizzando e valorizzando l'*umwelt* di provenienza.

Valutarne i modi di esistenza e gli intricati e mutui compromessi con gli esseri umani, porta ad un approccio materialmente implicato e tale *engagement* non mette in secondo piano l'ontografia antropo- e bio-semiotica, anzi le permette uno sviluppo ecologicamente più sostenibile. Considerata la nostra contemporaneità non possiamo non far caso agli oggetti e alla materialità: abbiamo notato che anche e soprattutto il mondo digitale e virtuale ha estremo bisogno di apparati hardware, fortemente materici, per stare in vita e funzionare. I dati viaggiano, eteri, ma anch'essi sono fatti, in qualche modo, di energia e materia: un fisico, Vopson, li considera addirittura la base di un quinto elemento. Non perseguiamo esplicitamente questa ipotesi, o per lo meno non in questa sede, ma insieme alla visualizzazione della materia, abbiamo incorporato valori, ruoli e pratiche inerenti alla materializzazione dei dati, delle informazioni, della comunicazione che viaggia e occupa spazio.

La divisione tra "essere" e "non essere" che corrispondeva a sua volta alla divisione tra materia e vuoto, perseguita da Parmenide e poi da Aristotele e Democrito, viene ridimensionata e aggiornata fino a stabilire che anche nel vuoto troviamo un'estensione misurabile, attraversabile, viva e anch'essa "occupata". Il mare di Dirac pone le basi per i positroni, particelle che viaggiano a ritroso nel tempo e che, con accensione negativa, conformano la materia per negazione, l'antimateria.

Una scienza della materia e della materialità dovrebbe anche occuparsi dell'antimateria, del vuoto come di quello spazio governato da antielementi o da elementi di carica elettrica negativa che costituiscono

la controparte della materia: seguendo il principio ancora vigente di conservazione della massa–energia, quando due istanze a segno opposto, una positiva e una negativa si incontrano, allora le forze si annullano e la situazione si neutralizza, di stabilizza — temporalmente — al grado zero. Succede nella meditazione, nell’opera d’arte riuscita, nell’amore incondizionato.

L’integrazione bilanciata tra attrazione e repulsione, è alla base del pensiero di vacuità, perseguito dalla condizione denominata in sanscrito come *Śūnyatā* il cui simbolo è un cerchio inconcluso alla cui base c’è l’idea di foresta, di raccoglimento, di corpo cosciente, di calma dei sensi. Pienezza e vuoto si uniscono anche secondo la tradizione Zen giapponese nell’*enso*, un cerchio semi–chiuso che rappresenta la profondità dell’essere; lo stesso simbolo è anche ritrovabile nella mitologia Ouroboro, il serpente–dragone che mangia la propria coda creando un cerchio senza fine né inizio.

Tornando alla materia, possibilmente coniugabile con l’antimateria nelle prossime ricerche, uno degli autori a cui abbiamo fatto riferimento è stato Lambros Malafouris promotore della *Material Engagement Theory* secondo la quale menti, corpi e cose co–evoluzionano influenzandosi: la plasticità e la neuroplasticità spiegate dal neurocostruttivismo sono un esempio di questa reciprocità da parte degli esseri umani. Piuttosto che essere il risultato di un’intenzione prefabbricata da parte della mente umana e poi rappresentata e attualizzata dall’agency umana, è una visione ecologica e sostenibile che distribuisce l’*agentività* rendendo la co–partecipazione un incarico indifferibile: componenti del *material engagement* sono anche e soprattutto gli oggetti che ci circondano e che noi circondiamo, la materia che culturalmente prende forma, i corpi che pragmaticamente si avvicinano e anche la responsabilità reciproca dello star creando insieme. E poi c’è la controparte: se da un lato, appunto, ci rendiamo conto che la massa vive, agisce, comunica e la materia e gli oggetti ne sono i principali motori d’azione che tramite lo sguardo e l’interazione umana si attivano e intercomunicano, allora dobbiamo tener conto anche del livello contrario, quello per cui “potremmo trovarci a vivere in un’era di estinzione della massa”, esplicito riferimento al titolo di Morton [(2021), p.4] «(a)nd you may find yourself living in an age of mass extinction».

Siamo andati altrove, nei meandri della narrazione, nell'ecllettismo della fotografia e post fotografia, nell'ascolto del suono e certamente abbiamo sfiorato il silenzio, con cui terminiamo. In riferimento all'inafferrabilità della completezza delle cose, delle azioni, dei fatti, Morton ci parla di mistero e ce ne ricorda l'etimologia greca: da *muein*, "con le labbra chiuse"; ma anche *μυστήριον* (*mustērion*, il mistero, un segreto), *μυέω* (*muēō*, l'iniziato), *μύω* (*múō*, chiudo, zittisco). Il mistero è un qualcosa di non detto, che non dice, e che forse ancor prima, attinge etimologicamente al sanscrito *मूनि muni*, l'asceta, l'eremita che sposa il voto del silenzio. Mi chiedo, ti chiedo, quanto silenzio ci sia dietro a un punto, oltre il termine di un libro?

Eppure terminare con il silenzio permette di prendere una pausa, far respirare ciò che è stato, ossigenare l'ispirazione, farla sedimentare e poi, quando è il momento, esser pronti ad espirare. Si parla molto di ispirazione, ma poco di espirazione, quell'atto automatico del portar fuori l'eccesso ed emettere l'innecessario, quell'atto cosciente del riportare al mondo il proprio respiro vitale e farne comunità. L'ispirazione filosofica, artistica, vitale è associata all'espirazione, anch'essa importante: spesso emessa tramite suono, talvolta appena sospirata, talvolta silenziosa. È nella dinamica ciclica dell'emissione produttiva, comunicativa, esploratrice, talvolta anche invasiva, che si creano pause, momenti stantii di contemplazione senza andata né ritorno, senza interesse né tensione, proclivi allo stare ed essere, niente più.

Abbiamo sondato questi momenti come elementi chiave di un ascolto attivo, ma anche di una produzione consapevole e attenta ai suoni del mondo, dove l'abbassare la propria voce può rendere più acuto l'ascolto della voce altrui e propiziare la creazione di un coro polifonico e armonioso.

BIBLIOGRAFIA

- ANTONOPOULOS A. (2010), *Silence in time continuum as a stochastic process in Iannis Xenakis's instrumental work*, BTC Abstract Proceedings, Thessaloniki.
- BARBOTTO S. (2014), "Vitàcora como herramienta para la comunicación y el cambio social" in *LIS, Letra. Image. Sonido. Ciudad mediatizada* n.12, UBACyT, Buenos Aires.
- (2016), *Vitacora. Interferencias cotidianas*, Gobierno del Estado de Yucatàn, Mèrida (MX).
- (2023), "Reading and Writing in n-dimensional face space", in LEONE M., GRAMIGNA R. (eds.) *The Visage as text. Physiognomy, Semiotics, and Face-Reading from Antiquity to Artificial Intelligence*, Chinese Semiotic Studies 19(3) De Gruyter, pp. 461-480, online <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/css-2023-2015/html>.
- BARTHES R. (1980), *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino.
- BATTISTINI E. (2020), *Tra Soundscape Studies e semiotica: dall'effetto sonoro agli effetti di senso dell'ambiente sonoro*, EC.
- BENJAMN W. (2019), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in F. DESIDERI, M. MONTANELLI (a cura di), Roma (quinta versione, agosto 1936).
- BERGSON H. (2014), *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, Laterza, Roma.
- BOUTAUD J.J. (2015), *Il senso goloso: La commensalità, il gusto, gli alimenti*, ETS, Pisa.
- CALVINO I. (1988), *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano.
- COOMARASWAMY A.K. (1934), *The transformation of nature in art*, Harvard University Press, Cambridge.
- CUNNINGHAM J. (1977), *The Deep Self. Profound relaxation and the tank isolation technique*, Simon & Schuster, New York.

- DONDERO M.G. (2020), *I linguaggi dell'immagine. Dalla pittura ai Big Visual Data*, Meltemi, Milano.
- DUSI N., SPAZIANTE L. (2006), *Remix–Remake. Pratiche di replicabilità*, Meltemi, Milano.
- ECO U. (1970), *La definizione del arte*, Martínez Roca, Barcelona.
- (1978), *La definizione dell'arte*, Garzanti, Milano.
- (2016), *Trattato di semiotica generale*, La nave di Teseo, Milano.
- FISCHER–LICHT E. (2008), *The transformative power of performance. A new aesthetics*, Routledge.
- FONTCUBERTA J. (2018), *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia*, Einaudi, Torino.
- GIANNACHI G. (2023), *Technologies of the self–portrait. Identity, presence and the construction of subject(s) in twentieth and twenty–first century art*, Routledge.
- HASKELL D.G. (2023), *Suoni fragili e selvaggi. Meraviglie acustiche, evoluzione creativa e crisi sensoriale*, Einaudi, Torino.
- HARAWAY D.J. (1991), *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvencción de la naturaleza*, Cátedra, Universitat de València, Valencia.
- (2016), *Staying with the trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University press, Durham and London.
- INGOLD T., VERGUNST J.L. (eds.) (2008), *Ways of Walking. Ethnography and Practice on Foot*, Ashgate, Aberdeen UK.
- KISIĆ V. (2013), *Governing heritage dissonance. Promises and realities of selected cultural policies*, European cultural foundation, Belgrade.
- KOSTELANETZ R. (ed.) (1980), *Text–Sound Texts*, William Morrow and Company, New York.
- KYONG CHUN W.H. (2021), *Discriminating data. Correlation, neighborhoods, and the new politics of recognition*, MIT Press Cambridge, London UK.
- LÄHDESMÄKI T., PASSERINI L., KAASIK–KROGERUS S., VAN HUIS I. (2019), *Dissonant heritage and memories in Contemporary Europe*, Palgrave Macmillan, Switzerland.
- LEONE M. (ed.) (2009), *Attanti, attori, agenti. Senso dell'azione e azione del senso. Dalle teorie ai territori*, Lexia 3–4, Aracne, Roma.
- (a cura di) (2023), *Il volto latente*, FACETS Digital Press, Open Access, ISBN 9791221044829.
- (2024), *XI. El acúfeno del miedo: discursos del terror la memoria pública*, Academia.edu <https://acortar.link/WtjJ1m>.

- (2024a), *Les chemins du changement : analyse comparée des quelques théories*. Open access: Academia.edu.
- LICHT A. (2007), *Sound Art. Beyond Music, Between Categories*, Rizzoli, New York.
- LILLY J.C. (1977), *The deep self*, Simon and Schuster, New York.
- MALAFOURIS L. (2013), *How things shape the mind. A theory of material engagement*, MIT Press, Cambridge and London.
- MONTI N. (2022), *Note sull'automatismo sulla pratica creativa in letteratura*, *Acta Semiotica* II, 4, 163–172.
- MORTON T. (2021), *All art is ecological*, Penguin classic, Berkley.
- NOË A. (2023), *The entanglement. How art and philosophy make us what we are*. Princeton & Oxford University Press, Princeton.
- PAOLUCCI C. (2021), *Cognitive Semiotics. Integrating Signs, minds, meaning and cognition*, Springer.
- PARIKKA J. (2023), *Operational images. From the visual to the Invisual*, Minnesota Press, Minneapolis and London.
- PEIRCE C.A. (1994), *Collective papers of Charles Anders Peirce*, Electronic Edition.
- PEIRCE C.A. (1998), *The essential Peirce. Selected Philosophical Writing Vol. 2 (1893–1913)*, edited by the Peirce Edition Project, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.
- PONZO J. (2024), “Khora: a semiotic perspective on the imagination of the future”, in LEONE M., SANTANGELO A. (a cura di), *Il senso del futuro, Lexia 43–44*, Aracne, Roma, pp. 181–194.
- RICOEUR P. (2003), *La memoria, la storia, l'oblio*, Iannotta D. (a cura di), Cortina R., Milano.
- ROSSI A. (1993), *Arquitectura en la ciudad*, Rustica, Parigi.
- SCHAFER M.R. (1967), *Ear cleaning. Note for an Experimental Music Course*, Clark & Cruickshank, Toronto.
- (1977), *The Soundscape. Our Sonic Environment and the tuning of the World*. Destiny Books, Rochester, Vermont.
- (1992), *A sound Education. 100 exercises in Listening and Sound-Making*, Arcana Editions, Ontario.
- SCHOENBERG A. (1911), *Theory of harmony*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles.
- SERRA C. (2011), *La voce e lo spazio. Per un'estetica della voce*, Il Saggiatore, Milano.
- SMITH L. (2006), *The uses of heritage*, Routledge.

- SIMONDON G. (2005), *L'invention dans les techniques. Cours et conférences*, Seuil, Paris.
- SONTAG S. (1967), "The aesthetics of silence", in *Styles of Radical Will*, Aspen no. 5 + 6, item 3.
- STANO S. (2017), "Gli 'aspetti' del cibo. Meditazioni semiotiche su gusto e disgusto", in Leone M. (a cura di), *Aspettualità, Lexia 27–28*, Aracne, Roma.
- VARELA F.J, THOMPSON E., ROSCH E. (1997), *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*, Gedisa, Barcellona.
- VIOLI P. (2014), *Il trauma, lo spazio, la storia*, Bompiani, Milano.
- VOLLI U. (1991), *Apologia del silenzio imperfetto*, Feltrinelli, Milano.
- (2007), *È possibile una semiotica dell'esperienza?* in G. Marrone, N. Dusi, G. Lo Feudo (a cura di) *Narrazione ed esperienza. Intorno a una semiotica della vita quotidiana*, Meltemi, Roma, 17–26.
- (2008), *Manuale di semiotica*, Laterza, Roma.
- VOPSON M. (2021), "The World's Data Explained: How Much We're Producing and Where It's All Stored", in *World Economic Forum*, online www.weforum.org/agenda/2021/05/world-data-produced-stored-global-gb-tb-zb/ (last accessed 29 April 2024).
- WATSUJI T. (2006), *Antropología del paisaje. Clima, cultura y religiones*, Sígueme, Salamanca.
- ZHI R., LIU M., ZHANG D. (2020), "A comprehensive survey on automatic facial action unit analysis", in *The Visual Computer* 36, 1067–1093, Springer, <https://doi.org/10.1007/s00371-019-01707-5>.

POSTFAZIONE

La scrittura di un diario è come un viaggio che fai per scoprire cosa stai vivendo.

NAOMI EPEL

Per noi umani esperire, sentire e vivere sono azioni costantemente sottoposte all'immane sforzo di attribuzione di un senso. Siamo creature che cercano e producono fondamentalmente proprio questo, più di ogni altra cosa che facciamo.

Ogni piccolo gesto, suono, ogni singola espressione, legge, giudizio, legame, è sempre da ricondurre a un sistema più ampio di senso a cui ciascuno di noi, individualmente e collettivamente, fa riferimento.

Così, il viaggio che questo libro ci porta a fare, tenendoci con delicatezza la mano attraverso i meandri della semiotica, della narrazione e dell'arte, non parla solo della complessità delle espressioni umane che, come un'eco, creano e ricreano l'universo in cui sono inserite, modificandolo a piacimento.

Parla anche di una verità profonda e articolata: la conoscenza e l'esperienza artistica sono frutto di una costante coproduzione (o co-creazione, per dirlo con l'autrice). Arte e conoscenza sono infatti profondamente intrecciate, al contempo prodotte individualmente e co-prodotte socialmente, frutto di un processo di stratificazioni sedimentate nel corso di oltre trecentomila anni di storia della nostra specie, come le rocce e come i tronchi degli alberi millenari; come tutto ciò che si trova su questo pianeta.

Silvia Barbotto ci apre dunque con grazia lo sguardo sul concetto di vitacora, che è lo strumento di questa coproduzione individuale e collettiva. Esso è inteso come diario di bordo che raccoglie esperienze, riflessioni e narrazioni: come un contenitore di memorie, che diventa un

vero e proprio strumento di ricerca e di scoperta, rivelando le inaspettate connessioni tra i vari ambiti del sapere, che è poi ciò che fa l'arte.

È attraverso questo prisma che Barbotto ci invita a riconsiderare il ruolo della narrazione nella costruzione della realtà e dell'identità, cioè nella costruzione di un sistema di senso convincente.

La narrazione, come elegantemente mostrato in questo libro, non è una semplice azione di racconto di una storia, quanto un processo complesso e multistrato che coinvolge il narratore e il pubblico in una danza continua di significati e interpretazioni di sensi.

La capacità di integrare esperienze personali con tecniche narrative e contributi teorici rende l'opera multidisciplinare e dinamica, capace di stimolare la creatività e la riflessione in chiunque si avvicini ad essa. In particolare, l'approccio interdisciplinare adottato dall'autrice mette in luce come ogni narrazione sia il risultato di una complessa interazione tra corpo, conoscenze, abilità espressive, scienza, microbiomi, osservatori e osservati, il tutto immerso dentro a tradizioni letterarie e filosofiche, come fossero liquido amniotico.

Tra gli aspetti più affascinanti dell'opera, vi è la trasformazione del lettore e della lettrice in partecipanti attivi. Le pagine di questo libro non sono semplicemente da leggere, ma da esplorare, interpretare e vivere. La pluralità delle voci costruisce un mosaico ricco e variegato, dove ogni pezzo contribuisce a un'immagine più grande e complessa della realtà.

Le esperienze descritte nelle pagine dell'opera mostrano come l'arte e la narrazione possano essere strumenti potenti per l'apprendimento e la crescita personale. La vitacora, in particolare, si rivela un metodo efficace per stimolare la creatività e il pensiero critico negli studenti, offrendo loro uno spazio di espressione e di riflessione dove essi possano esplorare le proprie idee e confrontarsi con quelle degli altri. L'approccio pedagogico proposto dall'autrice è innovativo e stimolante, capace di rispondere alle sfide educative del nostro tempo, alle cicliche crisi di senso del presente e di preparare le nuove generazioni a un futuro complesso e in continua evoluzione.

Il viaggio che Silvia Barbotto ci propone è, infine, un invito a riconsiderare il nostro rapporto con l'arte e con la creatività. In un'epoca in cui la tecnologia e la digitalizzazione tendono a frammentare le nostre

esperienze e a ridurre la nostra capacità di attenzione, *SENSI inVERSI* ci offre una preziosa occasione per rallentare, riflettere e ritrovare un senso di connessione profonda con noi stessi e con il mondo che ci circonda. La narrazione diventa così un mezzo per riappropriarci dello spazio-tempo, per riscoprire la bellezza del dettaglio e *l'hinc et nunc*, che una certa saggezza antica aveva già raccomandato oltre due millenni fa.

SENSI inVERSI è insomma l'invito a esplorare, a sperimentare e a connettersi con gli altri attraverso il potere trasformativo della narrazione e dell'arte, venendo guidati a sviluppare una visione più ampia e inclusiva della realtà, e del senso profondo che — da essa — tutti noi continuamente abbiamo necessità di estrapolare.

SARA HEJAZI
Fondazione Bruno Kessler

I SAGGI DI LEXIA

1. Gian Marco DE MARIA (a cura di)
Ieri, oggi, domani. Studi sulla previsione nelle scienze umane
ISBN 978-88-548-4184-0, formato 17 × 24 cm, 172 pagine, 11 euro
2. Alessandra LUCIANO
Anime allo specchio. Le mirouer des simples ames di Marguerite Porete
ISBN 978-88-548-4426-1, formato 17 × 24 cm, 168 pagine, 12 euro
3. Leonardo CAFFO
Soltanto per loro. Un manifesto per l'animalità attraverso la politica e la filosofia
ISBN 978-88-548-4510-7, formato 17 × 24 cm, 108 pagine, 10 euro
4. Jenny PONZO
Lingue angeliche e discorsi fondamentalisti. Alla ricerca di uno stile interpretativo
ISBN 978-88-548-4732-3, formato 17 × 24 cm, 356 pagine, 20 euro
5. Gian Marco DE MARIA, Antonio SANTANGELO (a cura di)
La TV o l'uomo immaginario
ISBN 978-88-548-5073-6, formato 17 × 24 cm, 228 pagine, 15 euro
6. Guido FERRARO
Fondamenti di teoria sociosemiotica. La visione "neoclassica"
ISBN 978-88-548-5432-1, formato 17 × 24 cm, 200 pagine, 12 euro
7. Piero POLIDORO
Umberto Eco e il dibattito sull'iconismo
ISBN 978-88-548-5267-9, formato 17 × 24 cm, 112 pagine, 9 euro
8. Antonio SANTANGELO
Le radici della televisione intermediale. Comprendere le trasformazioni del linguaggio della TV
ISBN 978-88-548-5481-9, formato 17 × 24 cm, 244 pagine, 19 euro
9. Gianluca CUOZZO
Resti del senso. Ripensare il mondo a partire dai rifiuti
ISBN 978-88-548-5231-0, formato 17 × 24 cm, 204 pagine, 14 euro
10. Guido FERRARO, Antonio SANTANGELO (a cura di)
Uno sguardo più attento. I dispositivi di senso dei testi cinematografici
ISBN 978-88-548-6330-9, formato 17 × 24 cm, 208 pagine, 13 euro

11. Massimo LEONE, Isabella PEZZINI (a cura di)
Semiotica delle soggettività
ISBN 978-88-548-6329-3, formato 17 × 24 cm, 464 pagine, 30 euro
12. Roberto MASTROIANNI (a cura di)
Writing the city. Scrivere la città Graffitiismo, immaginario urbano e Street Art
ISBN 978-88-548-6369-9, formato 17 × 24 cm, 284 pagine, 16 euro
13. Massimo LEONE
Annunciazioni. Percorsi di semiotica della religione
ISBN 978-88-548-6392-7, formato 17 × 24 cm, 2 tomi, 1000 pagine, 53 euro
14. Antonio SANTANGELO
Sociosemiotica dell'audiovisivo
ISBN 978-88-548-6460-3, formato 17 × 24 cm, 216 pagine, 14 euro
15. Mario DE PAOLI, Alessandro PESAVENTO
La signora del piano di sopra. Struttura semantica di un percorso narrativo onirico
ISBN 978-88-548-6784-0, formato 17 × 24 cm, 88 pagine, 9 euro
16. Jenny PONZO
La narrativa di argomento risorgimentale (1948–2011). Tomo I. Sistemi di valori e ruoli tematici. Tomo II. Analisi semiotica dei personaggi
ISBN 978-88-548-7751-1, formato 17 × 24 cm, 2 tomi, 788 pagine, 45 euro
17. Guido FERRARO, Alice GIANNITRAPANI, Gianfranco MARRONE, Stefano TRANI (a cura di)
Dire la Natura. Ambiente e significazione
ISBN 978-88-548-8662-9, formato 17 × 24 cm, 488 pagine, 28 euro
18. Massimo LEONE
Signatim. Profili di semiotica della cultura
ISBN 978-88-548-8730-5, formato 17 × 24 cm, 688 pagine, 40 euro
19. Massimo LEONE, Henri DE RIEDMATTEN, Victor I. STOICHITA
*Il sistema del velo / Système du voile.
Trasparenze e opacità nell'arte moderna e contemporanea / Transparence et opacité dans l'art moderne et contemporain*
ISBN 978-88-548-8838-8, formato 17 × 24 cm, 344 pagine, 26 euro
20. Mattia THIBAUT (a cura di)
Gamification urbana. Letture e riscritture ludiche degli spazi cittadini
ISBN 978-88-548-9288-0, formato 17 × 24 cm, 280 pagine, 20 euro

21. Ugo VOLLI
Alla periferia del senso. Esplorazioni semiotiche
ISBN 978-88-548-9465-5, formato 17 × 24 cm, 380 pagine, 22 euro
22. Giampaolo PRONI
La semiotica di Charles S. Peirce. Il sistema e l'evoluzione
ISBN 978-88-255-0064-6, formato 17 × 24 cm, 480 pagine, 22 euro
23. Guido FERRARO, Antonio SANTANGELO (a cura di)
I sensi del testo. Percorsi interpretativi tra la superficie e il profondo
ISBN 978-88-255-0060-8, formato 17 × 24 cm, 208 pagine, 12 euro
24. Marianna BOERO
Linguaggi del consumo. Segni, luoghi, pratiche, identità
ISBN 978-88-255-0130-8, formato 17 × 24 cm, 192 pagine, 16 euro
25. Guido FERRARO (a cura di)
Narrazione e realtà. Il senso degli eventi
ISBN 978-88-255-0560-3, formato 17 × 24 cm, 244 pagine, 15 euro
26. Alessandro PRATO (a cura di)
Comunicazione e potere. Le strategie retoriche e mediatiche per il controllo del consenso
ISBN 978-88-255-0942-7, formato 17 × 24 cm, 164 pagine, 12 euro
27. Vitaliana ROCCA
La voce dell'immagine. Parola poetica e arti visive nei Neue Gedichte di Rilke
ISBN 978-88-255-0973-1, formato 17 × 24 cm, 176 pagine, 12 euro
28. Vincenzo IDONE CASSONE, Bruno SURACE, Mattia THIBAUT (a cura di)
I discorsi della fine. Catastrofi, disastri, apocalissi
ISBN 978-88-255-1346-2, formato 17 × 24 cm, 260 pagine, 18 euro
29. Patrícia BRANCO, Nadirsyah HOSEN, Massimo LEONE, Richard MOHR (edited by)
Tools of Meaning. Representation, Objects, and Agency in the Technologies of Law and Religion
ISBN 978-88-255-1867-2, formato 17 × 24 cm, 296 pagine, 18 euro
30. Simona STANO
I sensi del cibo. Elementi di semiotica dell'alimentazione
ISBN 978-88-255-2096-5, formato 17 × 24 cm, 228 pagine, 18 euro
31. Guido FERRARO
Semiotica 3.0. 50 idee chiave per un rilancio della scienza della significazione
ISBN 978-88-255-2318-8, formato 17 × 24 cm, 308 pagine, 18 euro

32. Simone GAROFALO
Narrarsi in salvo. Semiosi e antropo-poiesi in due buddhismi giapponesi
ISBN 978-88-255-2368-3, formato 17 × 24 cm, 516 pagine, 26 euro
33. Massimo LEONE
Il programma scientifico della semiotica. Scritti in onore di Ugo Volli
ISBN 978-88-255-2763-6, formato 17 × 24 cm, 228 pagine, 18 euro
34. Massimo LEONE, Bruno SURACE, Jun ZENG (edited by)
The Waterfall and the Fountain. Comparative Semiotic Essays on Contemporary Arts in China
ISBN 978-88-255-2787-2, formato 17 × 24 cm, 360 pagine, 25 euro
35. Jenny PONZO, Mattia THIBAUT, Vincenzo IDONE CASSONE (a cura di)
Languescapes. Ancient and Artificial Languages in Today's Culture
ISBN 978-88-255-2958-6, formato 17 × 24 cm, 236 pagine, 22 euro
36. Andrea MAZZOLA
Trasumano mon amour. Note sul movimento H+ (scritti 2015-2019)
Prefazione di Riccardo de Biase
Traduzione di Annamaria Di Gioia, Federica Fiasca, Francesco Tagliavia, Giorgio Cristina
ISBN 978-88-255-3029-2, formato 17 × 24 cm, 288 pagine, 18 euro
37. Mattia THIBAUT
Ludosemiotica. Il gioco tra segni, testi, pratiche e discorsi
Prefazione di Ugo Volli
ISBN 978-88-255-3212-8, formato 17 × 24 cm, 236 pagine, 16 euro
38. Massimo LEONE
Colpire nel segno. La semiotica dell'irragionevole
ISBN 978-88-255-3381-1, formato 17 × 24 cm, 252 pagine, 18 euro
39. Massimo LEONE
Scevà. Parasemiotiche
ISBN 978-88-255-3455-9, formato 17 × 24 cm, 236 pagine, 16 euro
40. Federico BIGGIO, Victoria DOS SANTOS, Gianmarco Thierry GIULIANA (eds.)
Meaning-Making in Extended Reality. Senso e Virtualità
ISBN 978-88-255-3432-0, formato 17 × 24 cm, 336 pagine, 22 euro
41. Gabriele MARINO
Frammenti di un disco incantato. Teorie semiotiche, testualità e generi musicali
Prefazione di Andrea Valle
Postfazione di Ugo Volli
ISBN 978-88-255-3586-0, formato 17 × 24 cm, 244 pagine, 17 euro

42. Xianzhang ZHAO
Text – Image Theory: Comparative Semiotic Studies on Chinese Traditional Literature and Arts
ISBN 979-12-5994-008-7, formato 17 × 24 cm, 288 pagine, 22 euro
43. Cristina VOTO
Monstruos audiovisuales. Agentividad, movimiento y morfología
Prefazione di Massimo Leone
ISBN 979-12-5994-419-1, formato 17 × 24 cm, 108 pagine, 10 euro
44. Silvia BARBOTTO, Cristina VOTO, Massimo LEONE (eds.)
Rostróferas de América Latina. Culturas, traducciones y mestizajes
ISBN 979-12-5994-921-9, formato 17 × 24 cm, 212 pagine, 18 euro
45. Jenny PONZO, Francesco GALOFARO (a cura di)
Autobiografie spirituali
ISBN 979-12-5994-878-6, formato 17 × 24 cm, 280 pagine, 16 euro
46. Massimo LEONE, Cristina VOTO (a cura di)
I cronotopi del volto
ISBN 979-12-218-0270-2, formato 17 × 24 cm, 260 pagine, 20 euro
47. Roberto FLORES
Magia Publicitaria. Semiótica de la eficacia simbólica
ISBN 979-12-218-0313-6, formato 17 × 24 cm, 184 pagine, 14 euro
48. Antonio SANTANGELO, Massimo LEONE (a cura di)
Semiotica e intelligenza artificiale
ISBN 979-12-218-0429-4, formato 17 × 24 cm, 308 pagine, 22 euro
49. Jenny PONZO, Simona STANO (a cura di)
Nuovi media
ISBN 979-12-218-0521-5, formato 17 × 24 cm, 288 pagine, 16 euro
50. Gianmarco THIERRY GIULIANA, Massimo LEONE (éds.)
Sémiotique du visage futur
ISBN 979-12-218-0492-8, formato 17 × 24 cm, 200 pagine, 18 euro
51. José Luis FERNÁNDEZ, Massimo LEONE, Elsa SORO, Cristina VOTO (a cura di)
Rostrótopías. Mitos, narrativas y obsesiones de las plataformas digitales
ISBN 979-12-218-0853-7, formato 17 × 24 cm, 246 pagine, 24 euro
52. Massimo LEONE (a cura di)
Il senso impervio. Vette e abissi dell'interpretazione estrema
ISBN 979-12-218-0972-5, formato 17 × 24 cm, 442 pagine, 30 euro

53. Jenny PONZO, Simona STANO (a cura di)
I media e le icone culturali
ISBN 979-12-218-1144-5, formato 17 × 24 cm, 228 pagine, 22 euro
54. Mario DE PAOLI
L'evoluzione delle specie semiotiche. Biologia dell'evoluzione, semiotica e informazione quantistica
ISBN 979-12-218-1268-8, formato 17 × 24 cm, 164 pagine, 16 euro
55. Silvia BARBOTTO
SENSI inVERSI. Gradienti narrativi, creatività collettiva, media espansi e incorporati
Prefazione di Maria Giulia Dondero
Postfazione di Sara Hejazi
ISBN 979-12-218-1480-4, formato 17 × 24 cm, 164 pagine, 18 euro

Classificazione Decimale Dewey:

700.14 (23.) ARTI. Linguaggi e comunicazione

SENSI inVERSI

GRADIENTI NARRATIVI, CREATIVITÀ COLLETTIVA, MEDIA ESPANSI E INCORPORATI

SENSI inVERSI è un libro che esplora un viaggio esperienziale in una quotidianità complessa, sincretica e sinestesica. Utilizza la disciplina semiotica per comprendere, analizzare e comporre i linguaggi del percorso, si arricchisce di metodi etnografici e artistici per realizzare una visione dinamica e coerente su una vasta gamma di temi eterogenei. La lettura scorrevole e gli affondi teorici lo rendono uno strumento sia didattico che creativo, ispirazione per la collaborazione individuale e collettiva. La partecipazione di artisti e, soprattutto, di studenti e studentesse, evidenzia il potenziale espressivo latente e presente.



SILVIA BARBOTTO

Post Doc EUFACETS, PhD in Arte (Universitat Politècnica de València), docente di Interactive storytelling & art (Università di Torino), di Semiotica e Comunicazione (Università della Valle d'Aosta). Con un approccio teorico-pratico, si specializza in semiotica della cultura, dell'arte, dello spazio e del corpo.



18,00 EURO

