



Tavola 1

KATSUSHIKA HOKUSAI (1760-1849) *Nel cavo d'onda al largo di Kanagawa ('La grande onda')*, 1831
Museo Chiossone, Genova (S-2582/32). Firma: *Hokusai aratame iitsu hitsu*, "Pennello di iitsu precedentemente [chiamato] Hokusai". Cartiglio con il titolo della serie e il titolo della stampa: *Fugaku sanjūrokkei. Kanagawa oki namiura*. "Trentasei vedute del monte Fuji. [Nel] Cavo d'onda al largo di Kanagawa". Editore: Nishimuraya Yo-hachi (Eijudō). Xilografia policroma *nishikie* al blu di Prussia, formato grande orizzontale (*ōban yokoe*), mm. 260 x 376. Bibliografia: impressione inedita.



Tavola 2

Riproduzione della traduzione tridimensionale custodita presso il Museo Anteros

Autore della traduzione tridimensionale: Paolo Gualandi

Materiale: gesso alabastrino. Dimensioni: cm. 77 di larghezza x 52 di altezza e 12 di profondità.

Anno di realizzazione: 2003

Dentro la *Grande onda*

Loretta Secchi

La percezione tattile

Il tatto, comunemente inteso, è un senso realistico, concreto e sequenziale, che informa sulla densità delle sostanze, sulla temperatura delle superfici, sulla dimensione e sul peso di un corpo solido. Il tatto è il senso che per primo ci introduce nel mondo e per ultimo ci abbandona: specchio di comportamenti percettivi anche inconsapevoli, può svelare assetti psicologici significativi dell'essere. Nell'uso corrente, avere tatto significa praticare l'arte della sensibilità, agire con discrezione, sapersi accostare con delicatezza alla realtà, e infine cercare nel contatto la qualità dell'ascolto.

Scientificamente inteso, il tatto è una modalità sensoriale che invade e modifica i suoi obiettivi anche attraverso l'azione muscolare, come spiega Rudolf Arnheim.¹ Gli organi recettori del tatto fanno sì che l'apticità sia sempre coordinata alla complessità di sensazioni cinestesiche interne al corpo. Per questo il riconoscimento di un oggetto, e anche la comprensione tattile della sua rappresentazione plastica, risultano agevolati quando il senso interno dell'equilibrio fornisce le dimensioni spaziali della verticalità e dell'orizzontalità, del fronte e del retro, dell'alto e del basso, di destra e sinistra e quando, entro queste coordinate, percezione dell'oggetto e sua rappresentazione vengono completate dalle direzioni in cui il torso, le braccia e le dita si orientano, rivelandosi strumenti aggiuntivi di comprensione. Le mani, con articolazioni che possono muoversi organicamente, concertano gli stimoli tattili, e la visione,

¹ R.Arnheim, *Per la salvezza dell'arte. Ventisei saggi*, Feltrinelli, Milano 1994, pp. 166-167.

che non conoscerebbe esito eguale, può essere assimilata alla tattilità solo appropriandosi di questa pluralità sensoriale. La similitudine tra comportamenti tattili ed ottici richiede quindi un esame accurato dei processi compensativi della mente umana, in particolar modo quando l'uso integrato dei sensi residui vicaria la vista, o in presenza di ulteriori deficit sensoriali, ad esempio nei casi di sordocecità. Tale studio si basa su modalità percettive che si assomigliano, poiché volte a portare a livello della coscienza l'articolato fenomeno della visione, qui intesa come scelta di percorsi selettivi della vista tradotti in percorsi selettivi del tatto. Si potrebbe dire che, come esiste una tattilità dell'occhio, contemplata anche dalla teoria dell'arte tra XIX e XX secolo, esiste una otticità del tatto, considerata oggi importante, in termini didattici e cognitivi, dalla pedagogia speciale delle arti. E come lo sguardo, accarezzando linee di contorno, superfici e volumi, ci permette di ridisegnare un'immagine, così la mano, sfiorando linee, superfici e volumi a rilievo, ci permette una conoscenza della composizione, facilitando la comprensione e assimilazione concreta di un valore estetico. Ma è sempre nella mente, e nella connessione di percezioni sensoriali e conoscenze diffuse, che noi elaboriamo la visione, sia essa di natura ottica, sia essa di natura tattile. E mai, il vedere, è il solo prodotto di una visione puramente retinica o limitatamente aptica. La qualità della percezione, in assenza di vista, consiste in una buona integrazione dei sensi residui, ed è grazie alla sinergia di stimoli sensoriali, funzioni cognitive ed elaborazioni intellettuali dei percetti che si conquista l'interiorizzazione di forma e contenuto delle immagini. Occorre anche un contatto diretto con la fisicità della forma e con la potenza icastica della parola che la descrive. L'appropriazione del senso della forma dipende infatti dalla visione interiore dei concetti e dall'interpretazione di quanto esperito sensorialmente e appreso cognitivamente. Per questo occorre un sentire sposato a un sapere. Il pensiero simbolico si fonda, così, su un'estensione di senso dell'esperienza puramente percettiva.

Presso il Museo tattile di pittura antica e moderna *Anteros* dell'Istituto dei Ciechi Francesco Cavazza di Bologna, dal 1999 si studia e si applica un metodo didattico e pedagogico funzionale a potenziare le facoltà cognitive e interpretative delle persone minorate della vista. Lo scopo è pervenire a una condivisione di modi della rappresentazione visivi, tattilmente leggibili, funzionali a facilitare la comunicazione e l'integrazione scolastica, sociale e professionale, delle persone non vedenti, ipovedenti e vedenti.²

² Nel sito internet dell'Istituto dei Ciechi Francesco Cavazza: www.cavazza.it, sezione *Toccare l'arte*, sono pre-

Un progetto di collaborazione tra Oriente e Occidente

Da dodici anni il Museo tattile *Anteros* dell'Istituto dei Ciechi Francesco Cavazza collabora con il Centro di ricerca National Institute of Special Education (NISE) di Yokosuka, in Giappone, per uno studio sulle modalità di traduzione tridimensionale della pittura nipponica, a partire dall'interpretazione plastica della stampa giapponese del XVIII e XIX secolo che, nota in Europa anche grazie al successo avuto presso i grandi maestri dell'Impressionismo francese, affascina da sempre per grazia, levità e profondità di pensiero. Grazie a questa ricerca congiunta, in passato il Museo tattile ha progettato e realizzato la traduzione tridimensionali della celebre stampa nota al pubblico con il titolo di *Grande onda*, opera di Katsushika Hokusai, simbolo del genere *Ukiyo-e*, termine con cui si indica l'idea di rappresentazione del mondo fluttuante. Questa dimensione estetica ha toccato profondamente l'Occidente, per quell'idea orientale di transitorietà, affine anche alla nostra cultura, in cui si profila il presagio, comune all'umano, dell'inesorabile impermanenza delle cose. La poetica della transitorietà si diffuse in Giappone nel tardo periodo Edo, in un clima di rilettura culturale di antichi principi filosofici e mistici, e portò l'Ottocento nipponico a reinterpretare i fondamenti filosofici buddisti del Mondo fluttuante. Il genere *Ukiyo-e* fece la sua comparsa nella stampa giapponese già verso la fine del Seicento, ma il vocabolo ha origini molto antiche: inizialmente implicava una significazione buddista negativa, secondo la quale la vita (*yo*) sulla terra sarebbe tediosa (*uki*) e soprattutto transitoria, impermanente e destabilizzante in tutti i suoi aspetti fisici, in contrasto con la via della salvezza, possibile solo in un percorso interiore teso alla liberazione dal desiderio del piacere fine a se stesso. Questa visione austera si addolcì progressivamente in un'epoca più permissiva, estetizzante e per alcuni aspetti edonistica, quale fu l'epoca Edo (1615-1867). Il vocabolo *uki* venne indicato da un differente ideogramma di origine cinese, a rappresentare il significato di "fluttuante". Con questa nuova significazione *Ukiyo* divenne un'esortazione a vivere, quindi ad assaporare il più possibile l'esistenza nella sua transitorietà, immergendosi gioiosamente nel suo flusso per accettarne consapevolmente l'instabilità. La celebrazione dell'esperienza del piacere, mai privata di un'etica in cui forma e sostanza tendono a corri-

senti testi illustrativi, riferimenti scientifici, e alcuni modelli di schede storico-artistiche descrittive delle opere esposte, corredate di immagini, ad uso delle persone ipovedenti; è inoltre consultabile la rassegna stampa inerente la vita e l'attività del Museo e relativa bibliografia scientifica.

spondere, è però un'inevitabile presa di coscienza della finitezza umana e malgrado non si veni solo di malinconia, ha in sé la delicata poesia e la lieve tristezza dell'inizio e della fine delle cose. Anche per questo l'*Ukiyo-e*, composto da tre grandi categorie - il paesaggio inteso come trascrizione dell'universalità della natura, il mondo della bellezza femminile (*bijin-ga*) e la rappresentazione degli attori del teatro *Kabuki* - divenne una forma interiorizzata dagli artisti, favorita dai mecenati e destinata a un pubblico relativamente vasto, di estrazione borghese, prospero e incline al mondano, ma mai dimentico del sentimento di nostalgia e presagio di fine che accompagna sempre ogni passione. La stampa tradotta per il NISE, comunemente citata con il titolo di *Grande onda*, è un capolavoro nel suo genere: ma il suo titolo originale è un altro: *Kanagawa oki nami ura*, che tradotto significa *Dietro le onde sul mare di Kanagawa*. In questa opera il monte Fuji compare sullo sfondo, visto dal largo della costa di Kanagawa, essendo una rappresentazione della montagna sacra, venerata in Giappone, tratta dal ciclo delle *Trentasei vedute del monte Fuji*, mentre nei primi piani si erge la grande onda anomala verso la quale, inesorabilmente, sono attirate tre imbarcazioni. L'*Ukiyo-e* ha rivestito una funzione storica importante, perché comunica le diverse forme di interiorizzazione ed espressione della finitezza, e per quanto legato a precise realtà contingenti non perde mai l'inclinazione all'evocazione poetica, esattamente come accade per i brevi e talvolta quasi emetici componimenti *Haiku*. La ricerca condotta in questi anni, a fianco di studiosi provenienti da una cultura tanto lontana e tanto profonda come è quella giapponese, ci ha permesso di comprendere le similitudini e le insopprimibili distanze che pure hanno ragione e valore, e che quella cultura ha sottilmente sintetizzato nella poetica dell'*Iki*, l'arte della misura, della distanza e della vicinanza nell'incontro tra cose e animi, in tutte le estensioni di senso possibili. A questo mondo tanto delicato quanto ferreo è oggi possibile accostarsi anche presso il Museo tattile *Anteros*, sfiorando al tatto lo specchio di *Okita*, per immergersi nel suo volto riflesso, o saggiando con le dita la forza della *Grande onda*, metafora di distruzione e costruzione, di natura indomabile, di energia da amare e assecondare nel ritmo interiore della sua potenza.

Scelte di metodo per una corretta traducibilità dei valori estetici delle arti visive

Durante la preparazione della Mostra su Hokusai ospitata al Museo di Arte Orientale di Venezia e intitolata: *La Grande onda: Toccare il sentimento della forma*, sono state considerate tutte le

possibilità espositive funzionali a comunicare nel modo più efficace e significativo la bellezza della *Grande onda*, sia in originale, sia attraverso la traduzione tridimensionale, necessariamente interpretazione, della celebre stampa di Hokusai. Quando, nel 2003, tale traduzione fu progettata e realizzata presso il *Museo tattile Anteros*, nel rispetto di uno studio attento alle componenti estetiche e formali, quindi alla natura grafica ma anche alle chiare rappresentazioni prospettiche presenti nella celebre stampa di Hokusai, il primo quesito sulla traducibilità della grafica nacque sulle dimensioni da conferire alla copia e sulle unità di misura di spessore da adottare, per facilitare la lettura aptica del capolavoro, senza snaturarne i valori estetici originari.

Nella fase di progettazione, con Susumu Oouchi, responsabile del Dipartimento per la minorazione visiva del NISE, e con il ricercatore e italianista Hideyuki Doi, all'epoca sistemizzatore e traduttore professionale, per il NISE, dei testi tecnico-scientifici prodotti dalla nostra ricerca condotta all'interno del *Museo Anteros*, si pensò subito di interpellare un esperto di arte nipponica di chiara fama, Nino Peternolli, direttore del Centro Studi d'Arte Estremo-Orientale di Bologna, al fine di concordare le caratteristiche volumetriche e le linee guida da conferire alla traduzione plastica della stampa. Con questo studio preliminare, sarebbe stato possibile offrire un'esplorazione tattile raffinata che avrebbe dovuto restituire tutta la potenza della *Grande onda*, evitando però eccessi interpretativi, allo scopo di garantire la comprensione delle estensioni di significato della scena rappresentata, tenendo prudentemente conto delle emozioni suscitate in un coinvolgimento sensoriale immersivo. Il traguardo doveva essere la trasformazione delle emozioni più immediate in una sincera interiorizzazione del sentimento della forma. Tale risultato poteva essere ottenuto solo riuscendo a preservare la forza della metafora attiva nella stampa di Hokusai, a partire dalla percezione della radice taoista riconoscibile nella rappresentazione dell'artista, e rintracciabile proprio nel rapporto circolare che mette in relazione vuoto/pieno, stasi/dinamismo, i quattro elementi presenti in natura: acqua, aria, terra e fuoco, e persino la direzione di marcia delle tre imbarcazioni rispetto a quella opposta dell'onda che avanza. Sceglieremo così di produrre una traduzione in scala maggiore, per trasmettere la sensazione di movimento circolare altrimenti compromessa nell'esplorazione tattile di una traduzione equivalente alle misure della stampa originale, ma ci rendemmo ben presto conto che la scelta degli spessori rischiava di dipendere dalla nostra cognizione occidentale della visione prospettica. Tale modalità, per essere equibratamente condivisa, avrebbe dovuto contemplare la semiotica dello spazio, entro i principi di

integrazione e inclusione di modelli culturali nipponici ed europei. La cultura estremo-orientale, per sua natura non incline a gerarchizzare il processo conoscitivo sull'evidenza, andava studiata con sincero rispetto delle diversità, e per questo vissuta e sentita. Di lì a poco, il NISE ricavò dal nostro modello, con sistema digitale, una copia della *Grande onda* in dimensione ridotta, poi donata al *Museo tattile Anteros*, per facilitarne l'acquisizione materiale grazie a una produzione seriale di diverso materiale e peso, e garantire, nella sintetica rilettura tattile dell'immagine, la sua conservazione nella memoria.

Cercare l'equivalente estetico per toccare la pittura

Tradurre la pittura per permetterne la visione mentale alle persone non vedenti e ipovedenti, significa lavorare sul concetto di equivalente estetico nella traduzione plastica di valori grafici e nella traduzione verbale di valori artistici, e impone di considerare la funzione prioritaria della qualità della percezione, per accedere alla qualità della cognizione raggiungere l'emozione estetica. Il bassorilievo prospettico ha origini nel Rinascimento fiorentino e la sua caratteristica peculiare è la presenza del sottosquadro, spazio ricavato oltre i profili dei soggetti staccati dal piano di posa, per corrispondere meglio al concetto di confine visivo, e permettere così la percezione della progressione nella continuità dei piani. Per questa ragione il bassorilievo tecnico che traduce plasticamente la pittura, ad uso delle persone minorate della vista, mutua le regole della rappresentazione dalla pittura prospettica quattrocentesca e dal bassorilievo rinascimentale e le trasforma in valori tattili.³ I piani di posa servono a codificare la profondità di campo presente nel dipinto plasticamente trasposto, e quindi l'unità di misura di ciascun piano dipende dallo stile del dipinto, afferente al suo periodo storico. La realizzazione della traduzione tridimensionale può corrispondere, nelle sue dimensioni, all'opera originale, oppure può essere in scala maggiore o minore. Le misure del bassorilievo vanno valutate secondo il livello di complessità e leggibilità tattile dell'opera selezionata: si parte da un piano di argilla sul quale riportare i contorni del soggetto, e a seguire si procede

³ Cfr. P. Gualandi, *Appendice 1. Codificazione delle immagini bidimensionali in rilievi a lettura tattile per non vedenti*, tratta da P. Gualandi, L. Secchi, *Tecniche di rappresentazione plastica della realtà visiva*, in AA.VV., *Toccare l'arte. L'educazione estetica di ipovedenti e non vedenti*, a cura di A. Bellini, Armando, Roma 2000.

con la costruzione dei volumi per una progressiva definizione delle forme. La creazione del prototipo è volutamente artigianale, così da permettere una maggiore sensibilità e finezza interpretativa, restitutiva dell'immagine, richiedendo parimenti una corretta interpretazione dei valori stilistici, estetici e volumetrici dell'opera pittorica tradotta. È inoltre necessario considerare il grado di leggibilità del rilievo, nel rispetto delle soglie tattili tollerabili e condivise nel mondo della percezione aptica e della disabilità visiva.

La progettazione avviene entro un gruppo di lavoro che vede congiunte nozioni di modellazione, psicologia della percezione, storia e pedagogia dell'arte, infine tiflogia: in fase di realizzazione e completamento la riproduzione viene testata da persone minorate della vista che abbiano maturato competenza in materia.

Una volta realizzato il prototipo tridimensionale in creta, levigate, texturizzate e perfezionate le qualità tattili delle superfici, si procede alla costruzione dello stampo in gomma siliconica da cui si ricaverà un nuovo originale in resina bianca o gesso alabastrino.

Il passaggio dall'immagine dipinta all'immagine modellata, quindi dal bidimensionale al tridimensionale, richiede un raffinato processo di interpretazione e trasposizione plastica della composizione, nel rispetto dei concetti di stile, categoria della rappresentazione, e resa della spazialità.

La funzione conoscitiva del tatto

Attraverso l'esperienza del vedere più profondamente, grazie alle facoltà analitiche del tatto si ha anche modo di riflettere compiutamente sulle potenzialità della vista e sulla potenza dello sguardo interiore, indipendentemente dall'assenza o dalla presenza di disabilità visiva. Saper leggere analiticamente, e poi in sintesi, la realtà, significa avere rispetto per la complessità e tendere alla semplificazione non riduttiva dei concetti, affinché ogni processo cognitivo possa essere scomposto, condiviso, interiorizzato e restituito quale paradigma conoscitivo. La profondità dello sguardo dipende dalla capacità di correlazione tra quegli aspetti della vita intellettuale e fisica che, costituendo la nostra percezione della realtà, ci aiutano a codificare e decodificare ogni esperienza per ciò che siamo, per come creiamo analogie, coerenze e relazioni tra i fenomeni. In questo modo, vedere è sentire e sentire è conoscere.

Comprendere la vita, nelle sue gioie, dolori, perdite e conquiste, vale anche per ricono-

scere nelle forme dei linguaggi visivi la portata dello spessore esistenziale e la funzione di ciò che l'umano raffigura del sé. È così che il tramite mentale muove la simbiosi tra visione intellettiva e percezione sensibile. L'immaginazione, anche e soprattutto nelle persone non vedenti, letta come intimo strumento di conoscenza, collega il pensiero concreto al pensiero astratto, mediante la produzione del pensiero simbolico e la capacità di reificazione dei concetti. I simboli e le metafore afferenti alle immagini tattili sono il risultato di coscienti elaborazioni, scomposizioni e ricomposizioni di figure tratte dal mondo sensibile ed evocative di un mondo altro, in parte intelligibile. In questo processo sensi e intelletto hanno un ruolo fondamentale. Il senso del tatto è, anche per questa sua funzione conoscitiva, essenziale, e potremmo definirlo un'arte: un'abilità che evolve per effetto dell'educazione all'affettività e al contatto.

Il tatto infine, capace di trasformare il semplice percepire in un sentire più profondo, è forse il senso con il quale meglio riconosciamo, e facciamo nostro, il sentimento della forma.

Bibliografia

- Arnheim R., *Aspetti percettivi dell'arte per i ciechi*, in *Per la salvezza dell'arte*, Feltrinelli, Milano, 1994.
- Dellantonio A., *Il tatto. Aspetti fisiologici e psicologici*, Edizioni Cleup, Padova, 1993.
- Gombrich E., Hochberg J., Black M., *Arte e percezione visiva*, Einaudi, Torino, 1978.
- Gregory R.L., *Occhio e cervello. La psicologia del vedere*, Il Saggiatore, Milano, 1966.
- Hildebrand A., *Il problema della forma*, trad. it. ed. G. D'Anna, Messina, 1949.
- Mazzocut-Mis M., *Voyeurismo tattile. Un'estetica dei valori tattili e visivi*, Il Melangolo, Genova, 2002.
- Panofsky E., *Il Significato nelle arti visive*, Einaudi, Milano 1961.
- Riegl A. *Problemi di Stile, Fondamenti di una storia dell'arte ornamentale*, trad. it. Ed. Feltrinelli, Milano, 1963.
- Secchi L., *L'educazione estetica per l'integrazione*, ed. Carocci, Roma, 2004.