

Mechané
Laboratorio di progettazione e costruzione di strumenti formativi

RESTI CHE CANTANO

Annapaola Varaschin

Il presente contributo nasce da una personale rielaborazione dell'esperienza formativa maturata a Mechrí negli ultimi dieci anni, in particolare a partire dalla partecipazione al Laboratorio Mechané. Tale rielaborazione ha preso le mosse dallo studio dei materiali depositati nell'archivio digitale di Mechrí, dagli articoli raccolti nel presente fascicolo di «Magazzini Mechrí» (in particolare il contributo di Carlo Sini) che ho potuto visionare anticipatamente in quanto membro della Redazione della rivista, e dai materiali inediti condivisi all'interno del Laboratorio Mechané. Questo lavoro, pertanto, è niente meno che la composizione delle voci provenienti da queste plurime fonti. Per la sua versione definitiva sono profondamente debitrice, per il loro prezioso supporto, a Florinda Cambria, Eleonora Buono e Margherita Anselmi.

Alla ricerca di una nuova formazione

Dal gennaio 2023, nel quadro delle attività di Mechrí e su proposta di Florinda Cambria e Carlo Sini, ha preso avvio un laboratorio che di Mechrí costituisce la naturale germogliazione. Il proposito di tale laboratorio, come si evince dal suo nome, “Mechané. Laboratorio di progettazione e costruzione di supporti formativi”, era quello di rispondere a un'esigenza di sperimentazione pratica e collettiva nell'ambito dell'arte formativa, al centro dei discorsi e delle attività di Mechrí fin dal suo nascere.

Il presente numero di «Magazzini Mechrí» reca traccia evidente della centralità della ricerca di una nuova formazione, già a partire dal contributo di Carlo Sini (*I confini dell'anima. Musica e cosmologia*¹) che rielabora alcuni punti salienti dell'omonimo Seminario di filosofia svolto a Mechrí nel 2019-2020. In quello stesso anno, il Seminario delle arti dinamiche condotto da Florinda Cambria si intitolava *Corpi musici: la conoscenza che danza* e anch'esso poneva l'istanza di nuove e diverse vie della conoscenza e della formazione. Proposito di entrambi i Seminari, infatti, fu la ricerca di una nuova “figura” della verità, incarnata in uno sguardo che si muova dall'interno del mondo, che dunque non si pretenda più esterno al mondo (assunto come mero oggetto di conoscenza), né al soggetto conoscente (che del mondo è parte), ma *trasformativo* e del mondo e del soggetto conoscente. Il Seminario delle arti dinamiche, ad esempio, prese le mosse da quella «rivoluzione nella conoscenza» che René Daumal (1908-1944), sulla scorta della tradizione indù, concepì come un «lavoro su di sé»² e dal «teatro della crudeltà»³ di Antonin Artaud (1896-1948), con il suo rimando alla pratica alchemica di trasmutazione della materia (del mondo e dell'alchimista).

Al fine di mostrare l'intima connessione tra il laboratorio Mechané dedicato ai supporti formativi e i due Seminari appena menzionati, svolgerò un breve affondo in questi ultimi, per poi procedere nel raccontare (o meglio, “immemorare”, come spiegherò più avanti) cosa si è detto e fatto a Mechané nel corso degli ultimi tre anni.

Entrambi i Seminari rinvenivano, nell'auspicata nuova formazione, una natura musicale, ritmica. Cambria la associò a una danza che segna un doppio movimento di allontanamento dell'io dalla propria determinazione finita e di simultaneo “ricordo” del suo essere mondo, sulla scorta di Daumal che concepiva il lavoro su di sé come un «ricordarsi di sé». E «ricordarsi di sé non significa forse, sotto un certo aspetto, sentirsi così tra le forze inferiori [il sé determinato e finito] e le forze superiori [il mondo come *continuum* in cui transitano tutti i sé determinati], oggi dilaniato tra le due, ma con la possibilità di divenire un trasformatore delle une nelle altre?»⁴. In questo senso, Cambria riconobbe in Tersicore, musa della danza, la degna erede di sua madre Mnemosyne, che fu figlia di Urano (le forze superiori) e Gea (le forze inferiori).

¹ Cfr. «Magazzini Mechrí», 1/2026: *L'anima, la musica*, a cura di M. Anselmi, pp. 19-87.

² Cfr. R. Daumal, *Il lavoro su di sé. Lettere a Geneviève e Louis Lief*, trad. it. di C. Campagnolo, a cura di C. Rugafiori, Adelphi, Milano 2011³.

³ Cfr. A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*, trad. it. di E. Capriolo, G. Marchi, a cura di G.R. Morteo, G. Neri, Prefazione di J. Derrida, Einaudi, Torino 1968.

⁴ R. Daumal, *Il lavoro su di sé*, cit., p. 107.

Anche in Artaud Cambria intercettò la ricerca di una conoscenza che danza, una danza che, in questo caso, segue il ritmo di una *trance* (cioè del transito dalla morte alla vita e viceversa), nella misura in cui la *trance* «realizza un'incorporazione, una vera e propria penetrazione dell'Altro (il dio, il demone, l'antenato ecc.) nella concretezza e determinatezza di questo corpo che danza»⁵: il danzatore in *trance*, infatti, lascia morire il suo sé determinato per dare vita all'Altro da cui si lascia “possedere” e che, d'altra parte, senza la vita di quel corpo danzante, sarebbe morto.

Tanto nel caso di Daumal quanto in quello di Artaud, Cambria associa la danza a una particolare dimensione della memoria, differente da quella storica e lineare del racconto *crono-logico*, «una memoria di cui l'oblio stesso è elemento costitutivo»⁶: proprio come non si conserva alcun ricordo dello stato di *trance*, la dimensione della memoria che qui emerge non è il ricordo di un momento temporalmente determinato, ma il rimando all'indeterminato da cui tutte le forme, oggetti del ricordo “storico”, emergono e transitano.

Questa dimensione della memoria fa eco a quell'«uso creativo della memoria: ricordare ai fini della vita»⁷, cui Sini si riferisce in merito al movimento ritmico e musicale da cui hanno origine il mondo e la conoscenza (secondo il cammino carsico del «materialismo mistico europeo», che culmina con Nietzsche ma ha radici orientali e poi pitagoriche e platoniche). Se la propagazione del suono (prima sostanza percettibile che dà origine allo spazio e quindi all'universo, secondo il *Rgveda*) ha una natura ritmica come «misura della perdita e del ritorno», il medesimo ritmo viene riconosciuto da Sini come condizione della conoscenza, che accade nel ricordo (quindi nel ritorno) di un passato che era stato perso, di un'esperienza già trascorsa, trasformando la morte in vita; in questo senso, l'esperienza conoscitiva è “vibrante” e “divina” come la «campana azzurra» di nietzschiana memoria. A ben vedere, tutto il percorso del Seminario di filosofia del 2019-2020 venne presentato come l'emergere di una memoria ridestata dal bagliore di fuochi⁸ («stazioni luminose» li chiamò Sini), che squarciano la notte dell'oblio e dell'ovvietà, consentendo di tracciare, nel singolare cammino formativo di ciascuno, i confini della propria anima secondo la propria auto-bio-grafia.

Da questo punto di vista, nei due seminari “formazione”, “musica” e “memoria” si intrecciarono indissolubilmente e in ciò può essere rinvenuta un'ulteriore traccia delle origini del Laboratorio *Mechané*. Esso, infatti, già nella presentazione che ne annunciava l'avvio nel 2022, proponeva di supportare l'attività di (auto)formazione dei suoi partecipanti attraverso la progettazione di macchine (uno dei significati di “*mechané*”) che fungessero da strumenti di *memoria*. L'espedito (ulteriore significato di “*mechané*”) individuato a tale scopo fu la costruzione e animazione di un teatro di burattini (*titeres*, in spagnolo). Di qui il tema a cui il Laboratorio si sarebbe dedicato: *Titeres, strumenti di memoria*.

La scommessa di *Mechané* era, dunque, di formare i suoi tredici partecipanti (il cui numero sarebbe variato lievemente nei successivi tre anni di lavoro, tra uscite e nuovi ingressi) a coltivare quella qualità della memoria (creativa e danzante) a cui si faceva riferimento nei seminari citati; e di coltivarla attraverso... un teatro di burattini. Il gruppo di *Mechané*, prima di lanciarsi a capofitto nell'impresa di progettarne uno, doveva capire, tuttavia, il senso di quella straniante proposta avanzata da Cambria e Sini, rintracciando indizi chiarificatori nei precedenti anni di lavoro di *Mechrí*. Non sapevamo ancora (o almeno io non sapevo) che quell'esercizio preliminare aveva già a che fare con la particolare dimensione della memoria a cui ci avrebbero formato i burattini.

Burattini come resti

A ben ricordare, burattini e marionette fecero la loro comparsa a *Mechrí* fin dal suo primo anno di attività (il 2015-2016), grazie all'incontro con il regista polacco Tadeusz Kantor (1915-1990) e il suo «teatro della morte», che fu studiato nel Seminario delle arti dinamiche a cura di Cambria⁹. Si sottolineò allora come, secondo Kantor, la strategia per riportare il teatro alla vita e alla realtà, contro una concezione che lo riduceva a pura imitazione della realtà, consistesse nel passare attraverso il contrario della vita, cioè attraverso la morte,

⁵ F. Cambria, *Note dalla quinta, sesta, settima sessione*, p. 18 (testo disponibile nell'archivio digitale di *Mechrí*: www.mechri.it, Archivio 2019-2020, Seminario delle arti dinamiche: *Corpi musici: la conoscenza che danza*, Sessione 7: *Danza e alchimia in Artaud*).

⁶ *Ivi*, p. 1.

⁷ Questa espressione è utilizzata da Sini nell'articolo pubblicato in «Magazzini *Mechrí*», 1/2026, cit. Anche le successive citazioni di Sini sono tratte dal medesimo articolo.

⁸ Cfr. *ibidem*: il bagliore di fuochi mnesici è evocato da Sini con l'espressione «stazione luminosa» a cui ricorre anche per intitolare i paragrafi del su citato articolo (e che, nel 2019-2020, utilizzò per scandire le tappe del Seminario di filosofia svolto a *Mechrí*).

⁹ Di quegli studi reca traccia il saggio di F. Cambria intitolato *Ancora teatro?*, in Ead. (a cura di), *Vita, conoscenza*, Jaca Book, Milano 2018, pp. 143-205.

per ridarle vita artisticamente. Le marionette o i manichini presenti in tanti spettacoli di Kantor, rendendo manifesta con i loro corpi inerti la presenza della morte, offrivano l'occasione per un rinvio alla vita, poiché «solo se si vede la morte, solo se si riconosce ciò che della vita *resta* come cosa inerte, si può avvertire anche, per converso, il flusso che nei resti transita e trapassa»¹⁰.

I manichini, che nell'opera-manifesto di Kantor *La classe morta* (portata in scena, con gli artisti del Teatr Cricot 2, dal 1975 fino alla morte del regista) accompagnano in scena gli attori viventi appoggiati sulle loro spalle, a indicare i bambini che furono, costituiscono degli «oggetti vuoti», sono un «messaggio di morte»¹¹ perché, in quanto «creature foggiate a immagine dell'uomo, in modo quasi sacrilego e clandestino [...] manifesta[no] illusoriamente i caratteri della vita»¹². Il corpo morto del manichino ha infatti la specificità di rimandare ad altro da sé, cioè alla vita potenziale (che non c'è più o non c'è ancora) a cui fa segno. Ciò diviene particolarmente evidente quando quegli oggetti si animano, rendendo manifesto il rimando alla vita che in essi (nella loro inerzia cosale) si presenta come assente. In questo senso, emerge la peculiarità di manichini, marionette e burattini di ogni sorta rispetto a qualsiasi altro oggetto. La loro peculiarità consiste nel fatto che essi non hanno un «dentro» (sono, appunto, «oggetti vuoti»), sono tutti «fuori», quel «fuori» da cui la loro animazione proviene. La vita che li anima, infatti, viene sempre da altrove: ad esempio, viene dai movimenti del burattinaio che, con le sue mani, muove dall'interno il burattino, il quale altrimenti resterebbe vuoto e inerte; oppure viene da fili tirati dalle invisibili mani del marionettista, poste sempre altrove rispetto alla scena della marionetta¹³.

Per queste caratteristiche, la marionetta (o il burattino o il manichino) si presta, a differenza di un oggetto qualsiasi, a fungere da strumento per coltivare una memoria in grado di far risuonare, nella cosalità di un manufatto particolare (la marionetta stessa in quanto *resto* inerte e particolare), la vita *inarrestabile* e universale da cui esso proviene. In questo senso, ogni oggetto che funzioni come una marionetta rimanda esemplarmente a quel movimento ritmico e vibratorio, cui si accennava sopra, che tiene insieme l'inerzia delle cose finite e de-terminate («oggetti vuoti», corpi morti) e il *continuum* della vita anonima (in-finita, indeterminata) di cui le cose finite sono *resti* e in cui transitano tutte le determinazioni – compresa quella determinazione singolare che chiamiamo «sé».

A Mechané si trattava dunque di fare burattini e marionette, al fine di *illustrare* quella dimensione della memoria che desse luogo simultaneamente a una formazione? Da qualcuno dei partecipanti al laboratorio proprio questo è stato inteso e fatto: ne rimane traccia in una splendida testa di drago, vuota al suo interno per ospitare mani che non l'hanno ancora animata, e nella drammaturgia di uno spettacolo per burattini mai compiuto, in cui il drago fa la parte di un burattino che si è impossessato dell'anima del burattinaio, prendendo vita, e inducendo il suo pubblico a fare lo stesso, a pensarsi cioè come burattino in grado di animare la storia dimenticata di cui il suo corpo reca traccia¹⁴.

Eppure, altri compagni di laboratorio convenivano nell'affermare che «fare burattini e fare teatro sono arti che non ci competono, qui. Non siamo qui a fare “opere d'arte” o “teatro”», come recita la “partitura” del racconto corale che fu narrato e “messo in scena” al termine del primo anno e mezzo di lavoro di Mechané¹⁵. Quel racconto non fu uno “spettacolo di burattini”, almeno non nel senso comune di questa espressione; fu invece la narrazione di ciò che, partecipando al laboratorio di Mechané, avevamo scoperto essere l'*anima di un teatro di burattini*. Lo avevamo scoperto mediante un percorso di condivisione (di studio, di discorsi e di esercizi) che ci ha inevitabilmente formati e trasformati.

Il percorso si era strutturato alternando momenti di studio collettivo, a cui partecipavano tutti i membri del Laboratorio, a momenti di lavoro svolto in tre piccoli gruppi, ciascuno dei quali aveva il compito di comprendere (e cioè animare) uno dei principali elementi di cui si compone un “teatro di figura”: oltre ai “burattini” (ovvero i “personaggi”, le “figure” appunto, che svolgono l'azione scenica), c'era da comprendere cosa sia e come funzioni lo spazio in cui avviene l'azione scenica (spazio chiamato “baracca” o – in luminoso ossimoro – “castello”), e poi cosa sia e come funzioni il “canovaccio” di un racconto per la scena.

¹⁰ Ivi, p. 203.

¹¹ D. Bablet, *Lo spettacolo e i suoi complici*, in T. Kantor, *Il teatro della morte*, trad. it., a cura di D. Bablet, Ubulibri, Milano 2003, p. 30.

¹² T. Kantor, *Il teatro della morte*, cit., p. 216.

¹³ Cfr. F. Cambria, *Ancora teatro?*, cit., p. 204.

¹⁴ Il “canovaccio” di questo racconto è disponibile nell'archivio digitale di Mechri: www.mechri.it, Archivio 2023-2024, Laboratorio Mechané, Germogli: Mario Alfieri, *Burattini e burattinai. Iconografia di un doppio canovaccio*.

¹⁵ La “partitura” di quel racconto (che fu scritta a più mani ed eseguita a più voci nella sede di Mechri il 26 maggio 2024) è disponibile nell'archivio digitale di Mechri: www.mechri.it, Archivio 2023-2024, Laboratorio Mechané: *Titeres: strumenti di memoria (partitura)*.

Ciò che segue non è un resoconto che intenda illustrare cosa Mechané è stato; è un suo nuovo modo di accadere. Per questo i diversi momenti di lavoro e le diverse ricerche svolte non verranno presentati separatamente, secondo l'ordine cronologico in cui emersero all'interno del laboratorio. Ciò che segue, insomma, non è il risultato di uno sforzo di corrispondenza esatta con quanto accaduto: è il *resto* di un esercizio di «memoria creativa» a cui mi sono formata attraverso Mechané.

Un'arte del detrito

Siamo partiti dai discorsi e i discorsi ci hanno portati agli oggetti. Discorrendo sulla natura del buratto e del burattino, abbiamo ricordato discorsi già depositati nell'archivio digitale di Mechri che più o meno esplicitamente rimandavano al nostro tema. Ancora Kantor, ad esempio. Egli aveva assimilato i manichini a degli «*objets trouvés*»: oggetti decontestualizzati dalla loro funzione ordinaria e dal loro ambiente consueto e al contempo svuotati da ogni valore estetico, che vengono inseriti nell'esperienza artistica come resti su cui inciampare, proprio perché sono stati privati del loro significato e utilizzo abituale e mostrati nella loro nuda inerzia, in quella concretezza materiale in cui, secondo il regista polacco, il teatro dovrebbe tornare a «sguazzare»¹⁶. Gli *objets trouvés*, non coincidendo con il loro significato ordinario, si prestano a essere manipolati, rinviati ad altro da sé – così come la marionetta, quando si anima, rinvia a un movimento che è estraneo all'inerzia inizialmente esibita.

La concezione di “oggettività” espressa da Kantor ci ha spinti a raccogliere e condividere, oltre ai discorsi, una moltitudine di oggetti, resti inerti astratti dalle vite che avevano abitato. Ciascuno dei partecipanti a Mechané (invitato da Cambria a raccogliere materiali per l'attrezzatura del progettato teatro di burattini) riversò sul grande tavolo di Mechri le sue piccole e grandi “cianfrusaglie”, per osservarle, catalogarle e capire che farne, al fine di lasciar emergere da esse quanto stavamo iniziando a intuire della natura dei resti.

Per questa comprensione risultò fondamentale anche il ricordo del Seminario delle arti dinamiche del 2021-2022, intitolato *Forgiature*¹⁷, che nella sua conclusione aveva delineato un'«arte del detrito» come pratica che trattasse i resti come cura della memoria (e non viceversa, come vorrebbe il senso comune secondo cui è la memoria a curare i resti). In quell'occasione Cambria aveva fatto riferimento a un tipo di inerzialità che funzionasse da unguento per sanare la memoria dalla sua smania di impossessamento di ciò che ricorda, per curarla cioè dall'illusione che il sapere esercitato mediante il ricordo possa mai coincidere con la vita trascorsa e ricordata. La frequentazione di questi aspetti “residuali” della oggettualità (che mostravano, al pari degli «*objets trouvés*», la gravità inappropriabile degli oggetti inerti) poteva dare accesso a una diversa qualità della memoria; e, ancora una volta, tale diversa qualità fu chiamata «l'elemento musicale della storia» (citando il Walter Benjamin delle *Tesi sul concetto di storia*). Cambria, infatti, faceva riferimento all'irruenza di resti che si impongono nella loro «matericità immemore» perché non sono portatori di ricordi specifici, di un sapere già noto (come i reperti esposti nei musei), ma rimandano a una «mondanità immemore», dove riposa una storia anonima che non è stata già ricordata. Tale particolare forma di matericità era stata chiamata in quel contesto da Cambria eloquentemente «*mechané*», nel senso di una macchina che non si limitasse a ripetere le azioni in essa iscritte, ma che manifestasse la sua irripetibile inerzialità, irripetibile perché anonima, ancora parte di quel *continuum* dove tutte le forme transitano l'una nell'altra. Questa *mechané* come «inciampo amnesico» offriva l'occasione di un'esperienza di straniamento, in cui la memoria rammentava la *non coincidenza* tra realtà e sapere e, simultaneamente, dava luogo alla *coincidenza* vissuta tra il corpo *hic et nunc* rammemorante e il suo immemorabile.

Prima di approfondire la qualità di questa memoria curata dai resti, vale la pena specificare il significato di “macchina” (“*mechané*”), richiamando un altro Seminario delle arti dinamiche: quello dell'anno 2017-2018, in cui Cambria, a proposito dell'arte teatrale di Vsevolod Ėmil'evič Mejerchol'd (1874-1940) definita «biomeccanica» scriveva:

La macchina non è qui intesa come perversione del vivente, ma come sua realizzazione in quel vivente particolare che è l'umano, la cui animazione porta il segno dell'inanimato, dell'inerte, del *mortuum* (dello strumento direbbe forse Sini), il quale opera per interruzione (e sutura) dall'interno della

¹⁶ T. Kantor, *Il teatro della morte*, cit., p. 216.

¹⁷ Le attività sociali di Mechri, nel 2021-2022, erano dedicate al tema *Politiche del sapere*. I materiali del Seminario delle arti dinamiche sono disponibili nell'archivio digitale di Mechri: www.mechri.it, Archivio 2021-2022, Seminario delle arti dinamiche: *Forgiature* (in particolare, Sessione 7: *Memoria e conoscenza critica* e Sessione 8: *Memorabile e immemorabile: Ulisse e l'ultimo viaggio*).

spontaneità animale. Non vi è pertanto competizione tra vita e macchina, ma compenetrazione da reiterare e ricomporre sempre di nuovo. La macchina [...] è perciò la cifra stessa dell'umano; macchina (in greco *mechané*: artificio) come figura inanimata che non compete con la vita e non imita la vita, ma va oltre la vita.¹⁸

Questo andare «oltre la vita», che significa rifarla artisticamente, significa anche attuare una memoria incarnata (per tornare al Seminario delle arti dinamiche 2021-2022), una memoria al singolare, messa in contatto con la dimensione anonima e atemporale della materia di cui quella stessa memoria è fatta. A questo proposito, Cambria citava il concetto di “*Eingedenken*” (“immemorare”, nella più accreditata traduzione italiana), coniato da Ernst Bloch (1885-1977) e ripreso da Walter Benjamin (1892-1940), dove il prefisso “*ein*” rimanda al corpo singolare *in* cui la memoria si incarna, manifestando la sua natura di “resto” e la sua affinità con l’immemorialità del resto.

Ecco che la diversa qualità della memoria a cui si faceva riferimento si chiarisce ulteriormente e mostra la sua intima connessione con il corpo come resto: Bloch parla dell’“immemorare” come di un «diventare pieni di mondo»¹⁹, vale a dire avvertirsi come resti, dove la storia e il presente coincidono. «Si tratta dello sguardo energico che permette di rendersi affini a tutto, di abbandonarsi al campo coltivato, alle nuvole, al tempo e agli elementi, di farsi compenetrare da essi per poi rituffarsi in se stessi come nel sogno di tutte queste cose»²⁰. Scoprendo la propria cosalità, si comprende di essere resti per gli “altri”, di essere il sogno, il sapere delle cose, commentava Cambria. Tale consapevolezza si attua nel modo di una memoria incarnata che non tratta il passato (i suoi resti) come una cosa da afferrare nella sua mera datità, cristalizzandolo, ma che agisce in modo trasformativo sul ricordato, nel punto in cui «ciò che è avvenuto si mescola inavvertitamente con ciò che sta avvenendo»²¹.

Come far risuonare, allora, nelle cianfrusaglie che avevamo accumulato a *Mechané* l’azione formativa dell’immemorare? Come rendere quei resti dei resti che cantano?

Per avere le sembianze di resti che cantano, i nostri burattini, dunque, non potevano essere dei personaggi che manifestassero esclusivamente la loro “determinatezza”. Nella “parte” che quei personaggi recitavano doveva risuonare manifestamente il “tutto”. Nel Seminario delle arti dinamiche 2017-2018 si era parlato, a questo proposito, della tecnica del montaggio cinematografico teorizzata e adottata da Sergej Ejzenštejn (1898-1948) come dell’attuazione simultanea di una fase di smembramento della realtà in frammenti (in parti) e di una fase di ri-composizione: queste due fasi sono da eseguirsi simultaneamente perché il montaggio, secondo Ejzenštejn, consiste nel re-immettere ad arte nel frammento smembrato (l’inquadratura, il fotogramma) lo stesso *movimento* dello smembrare (o profilare), da cui il frammento proviene. Montare significa, dunque, ricomporre artificialmente la realtà frammentata (de-finita, de-terminata) facendo risuonare in ogni frammento il gesto che l’ha reso tale e che indica, al contempo, la direzione da seguire per comporlo con un altro frammento. L’azione compositiva che, in tal senso, ha anche una natura musicale nella misura in cui rende possibile l’«intonazione» fra i pezzi del montaggio, che entrano in vibrazione gli uni con gli altri, delineando quello che Ejzenštejn chiamava un «paesaggio musicale». Quest’ultimo «[...] si caratterizza per la capacità di dare contemporaneamente il senso della differenziazione insieme a quello del tutto, cioè l’immagine più perfetta del tutto e delle sue parti [...]»²².

La figura trasfigura e il racconto si fa scena

Si può delineare un rimando tra ciò che afferma il regista russo a proposito dell’arte del montaggio e l’origine del termine “burattino”, ricordata dalla stessa Cambria in un suo articolo di alcuni anni fa. Il buratto è originariamente, infatti, un tessuto utilizzato per setacciare la farina (lo stesso tessuto che compone, d’altra parte, il corpo di Pulcinella, riconosciuto da Cambria come «il burattino per eccellenza»²³): il burattino (il cui corpo di stoffa è detto infatti “buratto”) nasce quindi dai resti (lo straccio da setaccio) di un’azione (il

¹⁸ F. Cambria, *L’enigma del montaggio*, in Ead., (a cura di), *Le parti, il tutto*, Jaca Book, Milano 2021, pp. 151-178: 159.

¹⁹ E. Bloch, *Per la teoria della conoscenza motorio-fantastica di questa proclamazione*, in Id., Walter Benjamin, *Ricordare il futuro. Scritti sull’Eingedenken*, trad. it. a cura e con un saggio introduttivo di S. Marchesoni, Mimesis, Milano-Udine 2017, p. 35.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Ivi, p. 32.

²² S. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, trad. it., a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 2012, p. 347, citato in F. Cambria, *Il filo della ghirlanda o l’arte del comporre*, in F. Cambria (a cura di), *Le parti, il tutto*, cit., p. 173.

²³ F. Cambria, *Lazzi, sgambetti e buratti*, «Il Pensiero», LVI, 1, 2017, pp. 147-153: 148.

setacciare, che peraltro è un'azione che "seleziona" e perciò "frammenta"); gli è connaturato il rimando all'azione della sua figurazione, del suo prendere forma (prender figura di burattino, appunto). La figura è un impasto. Così il gruppo che all'interno di Mechané si stava occupando dei personaggi, delle figure, si rese conto di essere confluito nei temi del gruppo a cui era stata assegnata la riflessione sul canovaccio, sulla trama, sul racconto. Non si stavano trattando semplici "figure", ma il gesto del figurarsi e trasfigurarsi delle figure, connaturato ad ognuna di esse. In tale azione andava riconosciuta la cellula drammaturgica che costituiva il cuore del canovaccio del nostro ideale teatro di burattini. La figura si era rivelata un groviglio di fili che si addipana e si attorciglia, formando e sformando figure, fino ad allinearsi per tracciare il profilo di una mano, l'esecutrice del gesto, il sottofondo continuo di ogni figura, i cui contorni si ispessiscono occupando poco a poco tutto lo spazio del loro profilo nero (evocativo della "Madre oscura", anonima materia metamorfica, da cui tutto proviene). Questa fu una delle tante composizioni figurative del gruppo "Figura", che mostrava la sua trasfigurazione nel gruppo "Canovaccio"²⁴.

Il gruppo "Canovaccio", a sua volta, si preparava a contaminarsi con il gruppo "Baracca". Per comprendere come il racconto di un canovaccio possa divenire la scena di una baracca possiamo tornare al Seminario delle arti dinamiche 2017-2018: in quel contesto Cambria sottolineava come per Ejzenštejn il montaggio, che tiene insieme la figura e l'atto della sua figurazione, si fondasse su un principio compositivo al cuore di qualsiasi pratica conoscitiva: «conoscere è montare»²⁵. Scrive Cambria a questo proposito:

Massima complessità ed efficacia competono a quelle pratiche scritte che riescono a mantenere vivo, nel segno profilato, il rinvio non solo al dato o alla cosa che esso segnala contornandolo, ma anche all'intenzione, al gesto orientato, al processo e-mozionale e alla linea motoria — ovvero al senso — di cui il segno è, allo stesso tempo, una manifestazione, una parte e un risultato. Il senso del segno risiede infatti nella operatività alla quale e per la quale esso rinvia. Ed è tale senso il suo significato vivo, processuale e mai definitivamente dato entro il perimetro del segno-cosa.²⁶

Nel movimento musicale che compone i frammenti del montaggio e che, per altri versi, dà luogo all'immemorazione di un passato aperto al futuro e determina la soglia tra la vita e la morte abitata dal burattino, si può riconoscere, dunque, la natura della peirceana «relazione segnica». A proposito di ciò è imprescindibile rievocare quanto Sini ha chiarito circa il rapporto tra la "figura" e la sua "aura":

Ogni figura è un precipitato di mondo. Ogni figura è l'evento del mondo nei segni di un corpo. Ogni figura è un corpo "segnato".

Ogni figura reca traccia degli eventi che l'hanno preparata, segnata e disegnata. Transitò di innumerevoli vicende e di molteplici supporti, il suo evocarli ne configura l'*aura*. [...]

L'*aura* è lo sfondo della figura non nel senso di ciò che sta raffigurando nello sfondo (che è ancora parte della figura), ma nel senso del suo rinviare al senso profondo del suo significato. [...]

L'*aura* sta dunque al limite della figura, segnandone la relazione al profondo, cioè alla sua provenienza, innanzitutto, ma anche alla sua destinazione futura. L'*aura* stessa è pertanto un limite: ciò che consente alla figura di continuare a figurarsi e sfigurarsi e così di trascendersi. Il limite è la soglia del continuo transitare dell'essere in figura delle cose.²⁷

Il segno-figura, dunque, non si limita a rappresentare una cosa, ma rimanda simultaneamente al gesto che l'ha segnato-figurato, che determina il suo senso e a partire dal quale soltanto il segno può rappresentare qualcosa. D'altra parte, è connaturata al segno anche la superstizione di essere una mera cosa che rimanda a un'altra cosa, esistente in se stessa anche al di fuori del suo essere rappresentata: per significare qualcosa, il segno, infatti, deve prescindere da tutto ciò che non è il suo significato, compreso il gesto da cui ha origine (ciò che Sini, richiamando Peirce, definisce *praecisio*). In altre parole, è facile dimenticarsi del senso della pratica del segnare, cioè delle operazioni da cui nasce tale pratica, da noi esercitata *in primis* attraverso le parole nei discorsi.

²⁴ Questa immagine in movimento costituisce l'ultima parte di un video mostrato durante l'esecuzione pubblica del racconto di Mechané ed è disponibile nell'archivio digitale di Mechri: www.mechri.it, Archivio 2023-2024, Laboratorio Mechané, *Titeres: ricordi in immagine*.

²⁵ F. Cambria, *L'enigma del montaggio*, cit., p. 163.

²⁶ Ivi, p. 166.

²⁷ C. Sini, *Il sapere dei segni*, Jaca Book, Milano 2012, pp. 12-14.

A Mechané abbiamo provato a ricordarci che i segni sono figli della loro aura, cioè del gesto che nel tracciarli rimanda al tutto che devono escludere per poter emergere nella loro determinatezza. Dietro a un segno, dunque, c'è una memoria che è al contempo oblio, che dimentica lo sfondo da cui proviene per potersi stagliare come ricordo di ciò a cui fa segno: la presunta "cosa" significata è in realtà un'esperienza vissuta che non c'è più, che è morta e che viene rianimata attraverso il corpo morto della materia segnata. Ecco che segnare, discorrere, conoscere non è altro che fare il gioco della marionetta, che è morta cioè è viva. Eravamo partiti con discorsi che ci avevano condotto agli oggetti, e ora gli oggetti ci avevano ricondotti ai discorsi, da trattare anch'essi come resti. Si comprende così ulteriormente perché il gruppo che lavorava ai burattini abbia finito per lavorare sul racconto, che è fatto di discorsi, cioè di segni. Si è compiuto, inoltre, un primo passo nella comprensione di come il racconto sia la scena. Per procedere nella comprensione, vale la pena soffermarsi ulteriormente sul legame tra i segni, di cui sono fatti il sapere e i ricordi.

Il Seminario di filosofia 2021-2022 si concludeva anch'esso con un richiamo alla memoria, sviluppando in un certo senso le conclusioni del Seminario di due anni prima. In quel contesto Sini riprendeva la figura del "sapere assoluto" della *Fenomenologia dello spirito* di Hegel mostrando come intendere l'attributo "assoluto":

Ab-soluto, sciolto dalla vita come *ogni* sapere. Scrive Hegel che l'immediato, vitale divenire dello Spirito (cioè l'attivo fare di tutti e di ciascuno) è la sua eterna *alienazione*; perciò la sua ultima figura (*letz Gestalt*) non può avere che la figura della "rimembranza", del "ricordo" (*Erinnerung*). Lo Spirito «abbandona la sua esistenza e ne affida la figura al ricordo». La sua "storia" è «il divenire che si compie nel sapere [...]. Questo sapere è il suo insearsi, nel quale lo Spirito abbandona il suo esserci e [come detto] ne consegna al ricordo la figura».²⁸

L'eterna "alienazione" della vita non è altro che il sapere, come divenire segno, parola detta e scritta, come morte del vivente, suo oblio e al contempo suo ricordo («Conoscere è ricordare, disse uno di noi, che però aveva perso la memoria»²⁹). La dimensione di una memoria che è al contempo oblio può essere esercitata attraverso questa consapevolezza. Nel canovaccio (struttura del racconto di una storia) come non vedere, allora, l'esecuzione di una memoria che dà anima alle parole morte e riconosce la morte della vita trascorsa a cui quelle parole fanno segno? Come non vedere, in altri termini, la soglia in cui accadono la vita e la morte, il dentro e il fuori? Il luogo in cui accade la soglia è il limite della scena. Ecco che il canovaccio è diventato una "baracca". D'altra parte il gruppo "Baracca" annotava nei suoi appunti: «Nella mattinata di discussione e confronto si è detto che la baracca è una soglia». Una soglia tra la scena e l'osceno, il limite evocato dall'*exodos* del teatro greco:

Nell'*exodos*, cioè con l'uscita di scena del coro, può capitare che si metta in moto una macchina teatrale che, con tiranti e pulegge, solleva gli attori in volo sopra la scena o li cala in mezzo all'orchestra. È il cosiddetto *deus ex machina*. (E mentre lo scrivo, mi torna in mente che Mechri, prima di nascere, ha avuto la tentazione di chiamarsi "Mechané". Ah, questi Greci...).

[...] Per noi l'*exodos* è uno sprofondare nel fuori scena (o nel suo o-sceno), sapendo che l'osceno è già una nuova scena e che, mentre lo diciamo, già le pulegge iniziano a ruotare e le imbracature a tendersi. I nostri strumenti, insomma, si mettono al lavoro. Il nostro *deus ex machina* è tutto qui; non ne abbiamo altro, non ne cerchiamo altro.³⁰

Così scriveva Cambria nei suoi *Appunti scritti dopo, per essere fedele a ciò che veniva prima*, redatti in chiusura del primo anno di attività di Mechri (il 2015-2016). È interessante il riferimento allo strumento che emerge da questo affondo sui concetti di limite e di *exodos*, in parallelo con la tematizzazione dello strumento svolta nel Seminario di filosofia dello stesso primo anno di Mechri.

All'interno del Laboratorio Mechané "strumento" è stato un lemma che ci ha accompagnati fin dall'inizio. E fin dall'inizio esso si è accompagnato a un altro lemma: "discorso", che (si è visto poco sopra) ha rivelato la sua affinità con "memoria". Sini ci ha insegnato che il discorso è uno strumento che segna una soglia (come ogni strumento) tra il dentro e il fuori, tra la conoscenza e la vita, tra la scena e l'osceno. Gli

²⁸ C. Sini, *Considerazioni dopo il settimo incontro*, p. 1 (testo disponibile nell'archivio digitale di Mechri: www.mechri.it, Archivio 2021-2022, Seminario di filosofia: *Il corpo insegnante*, Sessione 7: *I sei luoghi finali*).

²⁹ Testo disponibile nell'archivio digitale di Mechri: www.mechri.it, Archivio 2023-2024, Laboratorio Mechané: *Titeres: strumenti di memoria (partitura)*, p. 3.

³⁰ F. Cambria, *Appunti scritti dopo, per essere fedele a ciò che veniva prima*, in Ead. (a cura di), *Vita, conoscenza*, cit., p. 324.

strumenti, e quindi anche i discorsi, sono burattini, funzionano come resti dotati di una loro inerzialità, che si animano, cioè rivelano ed eseguono una potenza. Siamo allo specchio. Mentre scorriamo ci sorprendiamo guardarci discorrere. A *Mechané* è stata spesso evocata, a questo proposito, l'immagine dell'uccello che becca e dell'uccello che guarda. Si tratta di un'immagine della tradizione indiana ripresa da Grotowski a proposito dell'esperienza del *Performer* e richiamata fin dal primo anno a *Mechrí*. Fare e guardarsi fare. Discorrere e guardarsi discorrere.

Si può leggere nei testi antichi: Noi siamo due. L'uccello che becca e l'uccello che guarda. Uno morirà, uno vivrà. Ebbri d'essere nel tempo, preoccupati di beccare, ci dimentichiamo di far vivere la parte di noi stessi che guarda. C'è allora il pericolo di esistere soltanto nel tempo, e in alcun modo fuori dal tempo. Sentirsi guardati dall'altra parte di sé, quella che è come fuori dal tempo, dà l'altra dimensione. Esiste un Io-Io. Il secondo Io è quasi virtuale, non è, dentro di te, lo sguardo degli altri, né il giudizio: è come uno sguardo immobile, presenza silenziosa, come il sole che illumina le cose – e basta. Il processo [di diventare *Performer*] può compiersi solo nel contesto di questa immobile presenza. Io-Io: nell'esperienza la coppia non appare come separata, ma come piena, unica. [...] L'Io-Io non vuol dire essere tagliato in due ma essere doppio. Si tratta di essere passivo nell'agire e attivo nel vedere (al contrario delle abitudini). Passivo vuol dire essere ricettivo. Attivo essere presente.³¹

Secondo Grotowski il *Performer*, per essere tale, deve esercitare questo «sguardo immobile» su di sé, essere di fronte a se stesso una «presenza silenziosa», scoprendosi resto attraversato da un'animazione che proviene da altrove e rispetto alla quale deve essere recettivo. Questa scoperta è resa possibile dell'attività dello sguardo su di sé, dell'uccello che guarda se stesso mentre becca, agisce, si anima. Tale postura permette di accedere a una dimensione «fuori dal tempo» perché non prevede una ricapitolazione lineare di quanto si osserva o un ricordo volto a riprodurre esattamente il passato, ma mette in campo un esercizio della memoria che si getta a capofitto nell'oblio, dimenticando e sospendendo la vita e tutto ciò che è dato per scontato in essa: l'uccello che guarda, dunque, si pone con il suo sguardo fuori dal tempo della vita. L'uscita dalla temporalità, inoltre, può essere interpretata anche attraverso un secondo significato, che non riguarda semplicemente l'azione dell'osservare, ma ciò che si osserva: il secondo uccello guarda il primo rilevando la sua cosalità, il suo essere un corpo in azione portatore di una «memoria immemore»³², cioè pieno di tutti i morti che prima di lui hanno svolto la stessa azione, di tutti coloro di cui è figlio, per usare un'altra espressione di Grotowski: «Allora, se ritrovi tutto ciò, tu sei figlio di qualcuno. Se non lo trovi, non sei figlio di qualcuno; sei separato, sterile, infecondo»³³. Secondo tale concezione, il *Performer* attinge quella dimensione del *continuum* in cui tutte le forme sono connesse e transitano, scoprendosi forma tra le forme e scoprendo il filo che le lega tra loro; in altre parole: scoprendosi burattino. Guardando la scena, esso riconosce il fuori scena da cui proviene e si situa nella soglia tra esse. Anche in questo caso, si tratta di un'azione conoscitiva che ha una natura eminentemente musicale poiché segna il ritmo del ritorno a qualcosa di dimenticato («non cerco di scoprire qualcosa di nuovo, ma qualcosa di dimenticato»³⁴), come si evince dalla stessa pratica del canto vibratorio studiata ed esercitata da Grotowski nella seconda fase del suo lavoro.

Una baracca fatta di specchi

Una baracca fatta di specchi è una scena capace di tenere insieme il suo osceno. Mentre l'architetto del gruppo di *Mechané*, che aveva progettato e realizzato questo prezioso strumento, montava e assemblava i vari specchi tra loro, si riflettevano su di essi le sue abili mani all'opera: ci vogliono le mani per fare la baracca, ma è la baracca che mostra le mani operanti. La posizione bifronte dell'uccello che becca e dell'uccello che guarda si rende manifesta in questa baracca di specchi e, con essa, si esplicita il nostro sforzo di tenere insieme le posture dei due uccelli: la nostra scena è rimasta vuota per segnalare che ognuno di noi, in quanto burattino, è l'accadere di una scena.

D'altra parte, secondo Kantor il manichino doveva fungere da modello per l'attore perché gli avrebbe consentito di rievocare il momento in cui un attore è apparso per la prima volta di fronte a un pubblico

³¹ J. Grotowski, *Performer* (1987), in A. Attisani, M. Biagini (a cura di), *Opere e sentieri*, vol. II: *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, Bulzoni, Roma 2007, pp. 85-86.

³² F. Cambria, *Ancora teatro?*, in Ead. (a cura di), *Vita, conoscenza*, cit., p. 197.

³³ J. Grotowski, *Tu es le fils de quelqu'un* (1986), in A. Attisani, M. Biagini (a cura di), *Opere e sentieri*, vol. II, cit., p. 80.

³⁴ J. Grotowski, *Performer* (1987), in A. Attisani, M. Biagini (a cura di), *Opere e sentieri*, vol. II, cit., p. 83.

«perfettamente simile a ciascuno di loro e tuttavia [...] infinitamente LONTANO, terribilmente ESTRANEO, come abitato dalla morte [...]»³⁵. La distanza abitata dall'attore permette agli spettatori di vedere per la prima volta «L'IMMAGINE DELL'UOMO [...], come se lo vedessero per la prima volta, come se avessero appena visto se stessi»³⁶. È dunque connaturato alla *performance*, cioè all'arte formativa, il guardarsi allo specchio abitando la soglia tra la morte e la vita.

Negli specchi della baracca costruita dall'omonimo gruppo non poteva che riflettersi il nostro discorrere, ciò che è stato il nostro fare fondamentale a Mechané. Discorre e guardarsi discorrere: ecco il nostro esercizio, sempre più consapevole, ma lungi dall'essere compiuto. Guardarsi allo specchio mentre discutiamo tra noi. Cosa stiamo facendo? (E ciò vale anche per me, ora, mentre scrivo). Parliamo, cioè ricordiamo il nostro vissuto che è già trascorso, facciamo segno a esso, e nel farlo rianimiamo tutti i morti che si sono depositati in quei segni: tutti coloro che hanno pronunciato le stesse parole, tutti coloro che hanno parlato in generale, tutti coloro che ci hanno sollecitati a parlare in questo modo particolare³⁷. Poi tacciamo facendo ripiombare il silenzio, nell'attesa che le parole che abbiamo animato, di nuovo morte, si rifacciano vive nell'ascolto dei nostri compagni, che comprendendole le ri-animano e ri-significano e, corrispondendo al nostro discorso, producono nuovi discorsi e così via in un infinito gioco di morte e di vita³⁸.

L'essere umano come burattino, ma anche come «burattinaio di se stesso»³⁹; l'essere umano come resto e simultaneamente anima di quel resto proveniente da altrove. Da dove? Da dove viene l'anima che ridà vita al mio corpo e alle mie parole? Forse dall'aura nebbiosa in cui transitano tutte le figure, dalla memoria obliosa che si condensa in quell'attimo e in quel punto della singolarità che ognuno è? Ed ecco che il *continuum* riprende subito forma; il burattinaio si scopre burattino di un altro burattinaio e così via.

Si tratta di un esercizio solitario e singolare? Indubbiamente può declinarsi anche come tale, nella misura in cui l'altro è un morto che sta a me rianimare. Eppure a Mechané ho capito che la dimensione collettiva è più connaturata a questo esercizio rispetto a quella singolare, nella misura in cui io stessa sono un morto, un burattino, animato da altro, da quel burattinaio da cui tutti i burattini traggono la vita.

L'ultima spinta del movimento che mi anima da fuori è data da morti che sono ancora in vita, i miei compagni. Con loro posso imparare ancora più efficacemente a impastare la figura che incarno attraverso i discorsi che ci scambiamo (se è vero che compagni sono coloro con cui “si condivide il pane”), a lasciarmi contaminare dai resti che li animano, trasfigurando in loro e permettendo loro di trasfigurare in me, ridisegnando costantemente, insomma, i confini della mia anima, senza fissarli una volta per tutte in una presunta identità da salvaguardare. Non sono nessuno senza il tutto che mi anima e se vedo quel tutto abitato da altri che fanno il mio stesso esercizio, lo trovo più fecondo e mi trovo più felice, cioè non separata, unita a qualcosa che pulsa e che vive⁴⁰. A Mechané ho imparato anche quanto sia difficile questo esercizio e quanto, di contro, sia facile ricadere nell'automatismo dei discorsi, facendoli rimbalzare gli uni contro gli altri senza occuparsi della loro risonanza. Non facciamo altro che discorrere, ma paradossalmente siamo poco avvezzi alla pratica dell'ascolto, figli di un tempo in cui sono l'individualismo e la separatezza a trionfare. Continuiamo dunque a resistere nella nostra formazione, come si addice a dei resti che stanno imparando a cantare.

³⁵ T. Kantor, *Il teatro della morte*, cit., p. 218.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Cfr. C. Sini, *Diventa ciò che sei*, Cartiglio 40, in F. Cambria (a cura di), *Vita, conoscenza*, cit., p. 136: «L'azione stessa del discorso si fa protagonista, perché ognuno, ascoltando, parlando, discutendo con la voce o in silenzio, ha in sé la dualità del proto e del deuterio agonista e l'intera schiera del coro, in ogni membro testimone della verità del discorrere».

³⁸ Il presente articolo è stato scritto, come emerge con evidenza, componendo tra loro, e quindi rianimando, resti lasciati dai precedenti anni di lavoro a Mechri e dalle sessioni di studio a Mechané. In questo esercizio di scrittura ho cercato di mostrare come le mie riflessioni siano totalmente debitrice di quelle dei miei compagni, citati esplicitamente in corrispondenza di loro scritti pubblicati, ma non menzionati quando mi sono riferita a materiali inediti, che recano traccia dei discorsi condivisi in presenza. In relazione a quest'ultimo caso, vorrei sottolineare come molte riflessioni riportate nel presente articolo siano tratte da appunti e diari di lavoro non pubblicati su cui sono state depositate le tracce di discorsi che hanno animato Mechané nei suoi tre anni di vita (con particolare attenzione per il primo anno e mezzo), e non siano frutto del pensiero singolare della persona che figura come autrice dell'articolo. In questo processo di composizione di resti, dunque, è spesso andato perso nell'anonimato l'autore di una certa frase e di un certo pensiero, coerentemente con quanto accade nel movimento che lega ogni figura al flusso anonimo che le anima tutte. Ciò è accaduto anche nella su citata partitura che il gruppo di Mechané ha eseguito per i Soci di Mechri, dove nessuno dei membri del gruppo ricordava più chi avesse pensato o scritto cosa. Questo è uno degli esiti dell'esercizio formativo messo in atto a Mechané e del quale anche questo articolo è figlio.

³⁹ Testo disponibile nell'archivio digitale di Mechri: www.mechri.it, Archivio 2023-2024, Laboratorio Mechané: *Titeres: strumenti di memoria (partitura)*, p. 2.

⁴⁰ Cambria ricorda spesso la medesima provenienza delle parole “fecondo” e “felice” dal verbo greco *phyo*, che significa “produco”, “genero”: cfr. F. Cambria, *Ancora teatro?*, in Ead. (a cura di), *Vita, conoscenza*, cit., p. 194.