

Mechané
Laboratorio di progettazione e costruzione di strumenti formativi

Secondo ciclo
(ottobre 2024-giugno 2026)

UN RACCONTO IN FORMA DI PALINSESTO

Il Laboratorio Mechané risponde a un'esigenza di sperimentazione nell'ambito dell'arte formativa. Nel quadro delle attività culturali di Mechri, già da alcuni anni, tale esigenza è maturata nella consapevolezza che la dimensione pratica dell'arte formativa è sempre legata ai resti, alle cose, agli oggetti inerti, ai corpi inanimati, che sono i supporti materiali di quel transito ritmico e metamorfico a cui diamo il nome di "formazione". A questo genere di supporti è consacrato Mechané, un laboratorio che propone percorsi di progettazione e costruzione di "macchine" per la formazione.

Il primo ciclo del Laboratorio Mechané (gennaio 2022-giugno 2024) fu dedicato al tema *Titeres: strumenti di memoria*. Di quel percorso, conclusosi con la presentazione in sede di un racconto corale, si trova documentazione nel sito di Mechri (Archivio 2023-2024, Laboratorio Mechané: *Titeres: strumenti di memoria – Partitura*).

Un secondo ciclo prese avvio nell'autunno del 2024, mantenendo il ritmo di appuntamenti a cadenza mensile nei quali i partecipanti si sono riuniti per una intera giornata di lavoro collettivo. Di questo secondo ciclo, che volge ora al termine, si vorrebbe rendere partecipe tutta Mechri sia nelle pagine che seguono, sia in un prossimo appuntamento in presenza nella sede di via Spoleto 4.

Il tema delle attività di Mechri nell'anno sociale 2024-2025 fu *Storie, memorie, storiografia*. Entro quella cornice generale, i membri di Mechané rilevarono anzitutto la continuità con l'ambito a cui il loro percorso laboratoriale si era dedicato nel primo ciclo: i *burattini*, le *marionette* e il *teatro di figura* in genere come emblematici strumenti di pratiche mnesico-narrative che stanno alla radice di ogni racconto e di ogni storia. Anche alla luce di questa constatazione di coerenza tra i percorsi formativi specifici di Mechané e quelli proposti nelle altre attività sociali di Mechri, in apertura del suo secondo ciclo il Laboratorio di progettazione e costruzione di strumenti formativi deliberò di proseguire le proprie sperimentazioni intorno all'enigma della marionetta.

Il primo passo fu una perlustrazione dei *desiderata* di ciascun membro di Mechané, sia in merito alle questioni (operative e teoretiche) apertesi nel primo ciclo, sia in merito al metodo da seguire nel lavoro collettivo di progettazione e costruzione – lavoro che (è importante ricordarlo) dai membri di Mechané è stato ed è inteso anzitutto come *auto-formativo*. I partecipanti a Mechané, in altri termini, sono stati sia il soggetto sia l'oggetto delle sperimentazioni condotte nel Laboratorio.

Una ricca esemplificazione dell'intenzione auto-formativa che ha guidato i due cicli del Laboratorio Mechané, e degli esiti cui essa ha potuto condurre, si trova nel saggio di Annapaola Varaschin *Resti che cantano. Mechané: un laboratorio di burattini come strumenti di memoria*. Si tratta di un testo attualmente in corso di stampa sulla rivista «Magazzini Mechri», 1/2026: *L'anima, la musica*. In accordo con l'Autrice e con la Direzione della rivista, si è convenuto di anticipare quel contributo nel sito on line di Mechri (Archivio 2025-2026, Laboratorio Mechané – Secondo ciclo, Materiali), considerandolo una preziosa testimonianza introduttiva al presente *Racconto in forma di palinsesto* e al modo in cui il Laboratorio Mechané si è condotto nel passaggio dal suo primo al suo secondo ciclo.

Da ottobre 2024 le sessioni mensili si concentrarono sullo studio del saggio di Heinrich von Kleist intitolato *Il teatro delle marionette* (1798 ca.) e di altri testi che, nel quadro del Laboratorio, si rivelarono ad esso tematicamente connessi (ad esempio, F. Schiller, *Grazie e dignità* e il saggio di E. Gordon Craig sulla *Supermarionetta*). Lo studio si accompagnava a svariati esercizi, individuali e collettivi, di rielaborazione e manipolazione dei materiali e dei temi a cui esso era rivolto. L'approfondimento tematico, tuttavia, faticava a convergere sulla "progettazione e costruzione di strumenti formativi" atti a condividere e consolidare l'esperienza di studio in corso.

La svolta giunse nel mese di marzo 2025, quando il gruppo ricevette, nel giro di qualche settimana, due fondamentali contributi da parte di Carlo Sini. Si trattava di un quadernetto dalla copertina blu, vergato

con appunti e mappe di pensieri nati dal suo studio personale del saggio di Kleist, e di un ampio testo di commento al medesimo quadernetto. Quei due materiali si rivelarono di grande efficacia, sia perché mostrarono la forza generativa della ripetizione-variazione (è ciò che, in anni passati, a Mechri chiamammo “ricanto” di percorsi precedentemente svolti), sia perché consentirono di individuare gli strumenti formativi alla cui progettazione e costruzione il Laboratorio si sarebbe da quel momento dedicato.

Il *Quaderno blu* e il *Commentario al Quaderno blu*, insieme ad alcuni materiali che da essi germogliarono nel giro di qualche settimana (due cartigli di Sini intitolati l’uno *Sulla protomarionetta. Genealogia del doppio* e l’altro *Gordon Craig e la Supermarionetta*; una dettagliata meditazione di Paolo Imperatori sulla differenza tra una marionetta e ciò che, a Mechané, prendemmo a chiamare “protomarionetta” – testo intitolato *Marionetta vs Proto-marionetta*) sono da considerarsi l’antefatto teorico e operativo di quanto nel Laboratorio sarebbe accaduto nei mesi successivi a marzo 2025. Per tale ragione, essi costituiscono ulteriore premessa necessaria a comprendere gli esiti del secondo ciclo di Mechané e (pubblicati nel sito di Mechri in Archivio 2025-2026, Laboratorio Mechané – Secondo ciclo, Materiali) sono da intendersi come l’antefatto del presente *Racconto in forma di palinsesto*.

Ciò che accadde nella sessione di marzo 2025 fu la scoperta che, nel *Quaderno blu* e nel *Commentario al Quaderno blu*, giacevano i resti di un percorso di pensiero (di Sini, certo, ma indisgiungibile da quello dell’intero gruppo di lavoro) i quali, ad una lettura collettiva, parevano comportarsi proprio come burattini o marionette. Si prestavano, cioè, a essere animati dalla memoria vivente di chi li maneggiava. Si decise di prendere sul serio questa suggestione, di trattare quei resti come veri e propri burattini: personaggi di un’epopea al limite dell’oblio, parole-figure disponibili ad assumere un volto e una voce, a raccontare e raccontarsi uscendo dall’inerzia, se solo le mani di qualche burattinaio avessero offerto loro corpo e movenza. Si decise insomma che quei resti sarebbero stati le nostre “marionette”. A noi stava il compito di rianimarle, intercettando il punto preciso nel quale la loro aleatorietà (la loro “aura”) potesse poggiare e materiarsi per slanci ulteriori.

I personaggi così visualizzati furono quattro: il testimone (pastore e custode di storie e memorie, presenza inavvertita che pasce discorsi svanendo nel suo stesso gregge); il racconto (in cui la memoria scorre e si articola in discorso); il filo che intreccia e svolge i segni della memoria come una danza labirintica; lo spazio poetico in cui i racconti hanno luogo (posando e stratificando i loro segni nella sospensione tra oblio e ricordo: precario equilibrio tra caduta e ascesi, laddove balugina – forse – ciò che Schiller chiamò “grazia”). I Soci che lo desiderino, potranno divertirsi a rintracciare queste figure concettuali nel *Quaderno blu* e nel *Commentario al Quaderno blu*. I membri di Mechané assegnarono loro quattro nomi propri: Madre Nera (il testimone), Femì (il racconto), Tan (il filo), Laddove (lo spazio poetico). A ciascuno di essi si sarebbe dedicato uno degli omonimi quattro sottogruppi in cui, da marzo 2025 a oggi, il Laboratorio Mechané si è articolato.

Il lavoro di ciascun sottogruppo è consistito sia nel dettagliare il profilo concettuale di Madre Nera, Femì, Tan e Laddove, sia nel dare loro un corpo che ne consentisse la messa in scena. Ogni burattinaio sa che, per fare il suo teatro, deve anzitutto dotarsi di una valigia, nella quale riporre e all’occorrenza trasportare il proprio burattino con tutti i suoi pezzi e attrezzi: parti da montare e smontare; costumi e fondali per l’azione e i cambi di scena; strumenti per i ritocchi di “trucco e parrucco”; piccoli oggetti di scena necessari a che il burattino (o la marionetta), a tempo debito, possa levarsi e agire in forma di racconto. La valigia del burattinaio è uno scrigno di espedienti, che sono ad un tempo il corpo del burattino e il “deposito” della sua anima.

Ciascun gruppo si è dedicato dunque, da aprile 2025 a oggi, alla progettazione e costruzione della valigia per il proprio burattino: quattro “valigie dei burattinai” hanno via via preso consistenza, assumendo diverse fogge con l’andare dei pensieri, l’intrecciarsi e affinarsi di bozzetti e progetti, il loro sfumare, apprendersi e riprendersi in usi differenti e imprevedibili. E, col prender forma delle valigie, non solo i burattini in esse custoditi rivelavano possibilità di trasfigurazione e di azione inattese, ma anche i burattinai facevano esperienza di un prender forma e sformarsi in posture e pensieri fatti della stessa materia di cui son fatte le loro valigie.

Frattanto trascorrevano le altre attività formative di Mechri e, con l’inizio dell’anno sociale 2025-2026, il nuovo tema di lavoro (*Geografie: scritture della terra*) suggerì ai membri di Mechané ulteriori elementi di continuità. Le valigie sono come mappe che miniaturizzano i percorsi e le sorprese di viaggi compiuti, le cui traiettorie e i cui effetti di *rémanence* attendono, per rianimarsi, che se ne sciogla il legaccio e se ne srotoli il supporto. Per questo motivo il Laboratorio Mechané ha infine ritenuto di dover aprire le proprie valigie per mostrarne il contenuto ai Soci e alle Socie di Mechri. Non perché quelle valigie siano ultimate (le valigie dei

burattinai sono piccoli bauli a soffietto), ma perché, nella loro incompiutezza, possano sin d'ora suggerire la possibilità di viaggi ulteriori.

In vista di tale condivisione, che si svolgerà nella data del 20 giugno p.v. (come da invito trasmesso contestualmente alla pubblicazione dei presenti materiali nel sito di Mechri), ci è parso necessario predisporre le pagine di questo *Racconto in forma di palinsesto*, alla cui redazione hanno contribuito tutti i membri di Mechané e alla cui lettura preliminare sono invitati tutti coloro che parteciperanno alla presentazione delle valigie.

Il nostro racconto ha la forma di un palinsesto perché è fatto a strati. Lo si è composto, tra gennaio e aprile 2026, a partire da una matrice che raccoglieva i passi salienti del “diario di viaggio” vergato durante le sessioni del secondo ciclo di Mechané. Su quella matrice, sprofondata va via sotto i passi che l'hanno ripercorsa, solcata, arata in quattro mesi di sovrascritture, si sono individuate le tappe nelle quali il Laboratorio ha sostato più a lungo; in ciascuna di esse, i membri di Mechané sono tornati per compiere nuove perlustrazioni. Di tali perlustrazioni le pagine seguenti danno conto nel modo più chiaro che ci è stato possibile. Nelle valigie che apriremo per i compagni e le compagne di Mechri, d'altra parte, sono depositati i *souvenirs* di quelle tappe, di quei luoghi in cui la macchina di Mechané si è inceppata e ha imposto una sosta, una perlustrazione verticale, un “affondo”.

Gli affondi che seguono sono dunque da intendersi come una sorta di “guida turistica” per escursioni meccaniche, di cui Madre Nera, Femi, Tan e Laddove – con le loro valigie – sono i resti e la memoria rappresa: strumenti per testimoniare di un esperimento formativo che ha preso corpo a Mechri e attende la sua prossima anima. Di grazia.

Florinda Cambria
(22 maggio 2026)

TRA LE ROVINE DEL CASTELLO *Mechané e il “pathos del nascosto”*

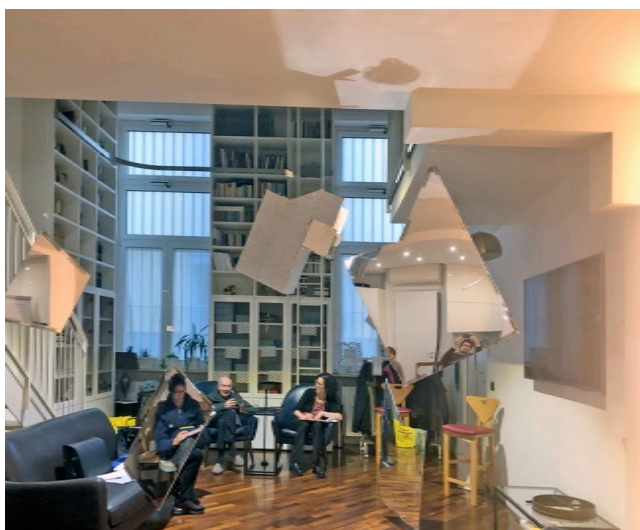
Paolo Imperatori

Gli esercizi di studio compiuti all'interno del Laboratorio Mechané hanno assunto varie forme indicando un modo di lavorare intorno ai temi filosofici del tutto inedito, il quale rende conto anche degli aspetti biografici dei partecipanti. Le discussioni e le riflessioni personali, provenienti da ambiti culturali diversi, si sono trasferite in un *corpus* di supporti differenti: manoscritti, saggi editati digitalmente, disegni, video-installazioni, brani musicali, modellini e molto altro.

Nel maggio del 2024 durante una memorabile giornata presso la sede di Mechri, come primo risultato di questo lavoro che si proponeva di indagare sull'antica arte del “teatro di figura”, fu messa in scena, di fronte a degli attenti spettatori, la “partitura” di *Titeres. Strumenti di memoria*¹. In tale contesto assunse particolare rilevanza una simbolica “baracca” per i burattini, detta comunemente anche “castello”, progettato *ex novo* e costruito mediante l'incastro di dodici pannelli specchianti dalle sagome diverse: quei “frammenti” furono riassemblati durante lo svolgimento di una “performance”. Il ritmo della partitura fu scandito dalle voci degli oratori, dal battito di un tamburo, dal brusio silenzioso degli spettatori; all'interno della scena del castello si osservò un complesso gioco di rispecchiamenti ma fisicamente non vi comparì alcun burattino; il clima di attesa fu sublimato da un partecipato “*pathos del nascosto*”², in un'atmosfera di sospensione e attenzione allo stesso tempo.

Questo evento segnalò l'arrivo a una “stazione luminosa” (simile a quelle presenti nel Seminario di filosofia di Mechri: cfr. www.mechri.it, Archivio 2019-2020, Seminario di filosofia: *I confini dell'anima. Musica e cosmologia*), ma costituì anche un nuovo inizio per tutti. Intorno a quel castello si sono condivisi sospiri, invocazioni, gesti, i quali hanno maturato la composizione collettiva di una sorta di “quadro” mutevole.

Tempo fa un pittore della Scapigliatura milanese, il quale aveva personalmente costruito un meraviglioso teatrino in miniatura per i fanciulli dei suoi nobili mecenati, solea dire: “Bisogna dipingere più con il fiato che con il pennello”³. Il compito successivo del Laboratorio è stato quello di mettere a fuoco e raccontare ciò che stava avvenendo, continuando a utilizzare strumenti diversi, apparentemente incompatibili tra di loro, passando metaforicamente “dal fiato al pennello”, per interrogare quel “burattino assente”, enigmatico “doppio” dell'essere umano, amichevole ospite che in quella magica giornata si era attardato, come Socrate all'inizio del Simposio.



Laboratorio Mechané, 21 gennaio 2024
(Il modellino e i frammenti del castello sono appesi a dei fili)

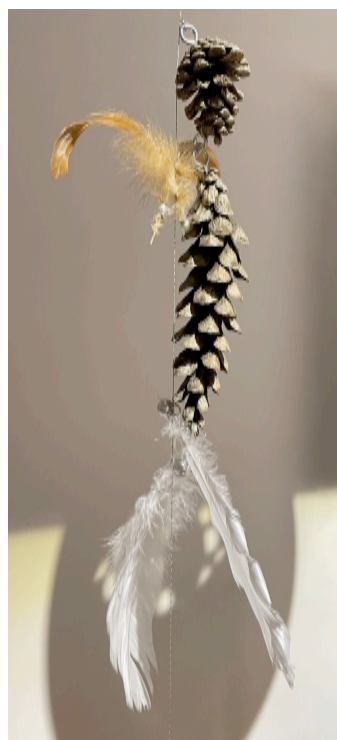
¹ Cfr. www.mechri.it – Archivio 2023-2024 – Laboratorio Mechané – Sessione 1: *Titeres: strumenti di memoria (partitura)*.

² Cfr. G. Colli, *La nascita della filosofia*, Adelphi, Milano 1975, pp. 59-69.

³ Cfr. M. Sarfatti, *Daniele Ranzoni*, Reale Accademia d'Italia, Roma 1935.

La comparsa di un singolare “automa”

Nell’anno successivo alla presentazione di *Titeres* continuarono a prodursi preziosi materiali, tra i quali spiccò un manoscritto di Carlo Sini sul teatro delle marionette di Heinrich von Kleist⁴: un quadernino dalla copertina azzurra, sul quale erano vergati numerosi disegni e testi, che successivamente fu arricchito da un importante *Commentario*⁵. Come nota a margine di quel “libretto azzurro”, comparve un nuovo manufatto, subito battezzato da Florinda Cambria e dai membri di *Mechané* come “proto-marionetta” (a cui lo stesso Sini dedicò, successivamente, un fondamentale *Cartiglio*⁶).



Apparizione della proto-marionetta (*Angelus Novus*), 19 gennaio 2025

Nella sua apparente semplicità, la proto-marionetta non è stata una banale *boutade*, ma l'esito di un progetto rigoroso e, in un primo momento, ovviamente non fu osservata nei suoi aspetti più tecnici. La prima cosa che si notò, dopo l'incanto iniziale che ne determinò il “successo scenico” dato dal movimento aggraziato delle sue parti, come in una danza, fu una certa affinità con l’immagine dell'*Angelus Novus* dipinto da Paul Klee, ben conosciuto e studiato negli scorsi anni a *Mechri*⁷. Quest'ultima nobile metafora in realtà pose delle serie domande, in quanto la struttura di un “automa” così particolare è tanto semplice quanto problematica.

Come chiarimento, trascrivo una descrizione tecnica della proto-marionetta presentata a *Mechané* il 19 gennaio 2025:

Ci troviamo di fronte a una struttura dinamica costituita da un filo, appeso tramite un gancio a un punto stabile, messo in tensione da un pendolo. Sullo stesso filo vengono innestate delle minuscole bilance a braccio sovrapposte, ovvero delle aste scorrevoli lungo un apposito perno e bilanciate da un contrappeso. La compresenza di quattro bilance, imperniate verticalmente in punti diversi lungo un unico filo in tensione, costituisce un insieme dinamico di notevole imprevedibilità in quanto i movimenti dell'intera struttura dipendono non solo da equilibri calcolabili tramite semplici proporzioni tra pesi e contrappesi, ma anche da spostamenti accidentali in tutte le direzioni dovuti a: movimenti d'aria, contatti tra le diverse componenti della struttura,

⁴ H. von Kleist, *Il teatro delle marionette*, trad. it. di L. Traverso, il Melangolo, Genova 2022.

⁵ Sia il *Quaderno blu* manoscritto da Sini, sia il relativo *Commentario* sono disponibili in www.mechri.it: Archivio 2025-2026 – Laboratorio *Mechané*: Materiali.

⁶ Il *Cartiglio* intitolato *Sulla protomarionetta* si trova in www.mechri.it: Archivio 2025-2026 – Laboratorio *Mechané*: Materiali.

⁷ Cfr. www.mechri.it: Archivio 2024-2025 – Seminario delle arti dinamiche: *Istoriazioni*, Sessione 3: *Esercizi di ricanto*.

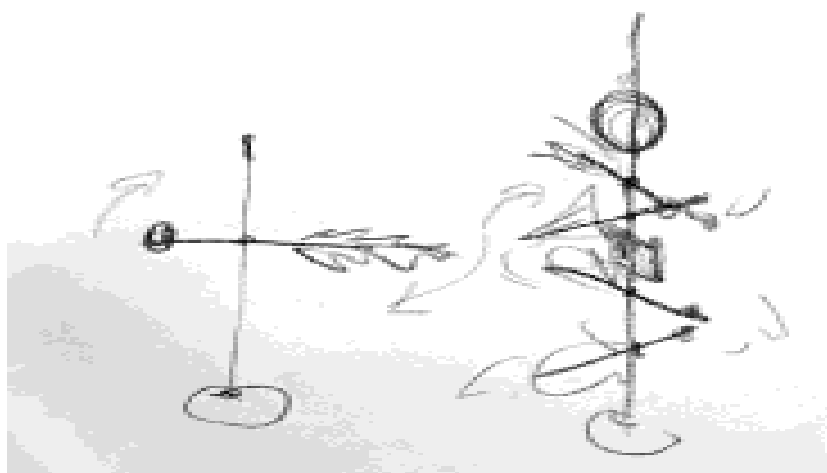
contatti con elementi esterni, movimenti del pendolo, ecc. Sarebbe possibile congelare il tutto in un semplice schema statico, oppure cercare di definire un teorico modello biomeccanico, ma l'insieme dei pezzi "reali" utilizzati compie un lavoro ulteriormente non prevedibile in quanto allo "scheletro" descritto vengono appesi degli oggetti: il movimento del nostro automa procede "in continuum" e non per stati discreti, differenziandosi da quei movimenti automatici che seguono coordinate precise previste da un algoritmo più o meno complesso, come accade per esempio nel meraviglioso "orologio astronomico" del campanile di Praga in cui, allo scandire delle ore, compaiono alcuni automi meccanici che ruotano "danzando" al ritmo delle campane.

Ritornando alla nostra proto-marionetta il manifestarsi del movimento in continuum è in sintonia con l'evidente isomorfismo della composizione, la quale ricorda una colonna vertebrale con quattro arti. In due punti della colonna, precisamente in "testa" e nel mezzo tra gli arti superiori e inferiori, sono stati innestati dei "ganci" che possono sorreggere degli oggetti pendenti: questi ultimi elementi singolari nell'insieme della struttura assumono degli aspetti antropomorfi. Ecco la proto-marionetta!

Nell'esempio della prima proto-marionetta apparsa a *Mechané*, denominata *Angelus Novus* e visibile nella foto sopra riportata, le braccia delle bilance sono costituite da due tipi di "piume" aventi delle perline come contrappeso mentre la testa e il busto sono delle "pigne" di differente forma e provenienza: l'elemento comune che ritroviamo sempre è il filo centrale con la sfera in ottone, proprio come nel celebre pendolo utilizzato nel 1851 dallo scienziato e inventore Léon Foucault per dimostrare il moto rotatorio della Terra. Tra l'altro, Foucault nelle sue "macchine scientifiche" utilizzò spesso proprio dei "contrappesi guidati da elementi rettilinei articolati" da lui considerati come i più semplici ed eleganti⁸.

In continuità con precedenti esperienze di *Mechané*, questo espediente è stato considerato come uno strumento formativo che potesse affrontare in modo inedito il discorso intorno alla "macchina, l'uomo e il suo doppio". Tuttavia la comparsa della proto-marionetta ha costituito un ulteriore elemento di novità, in quanto non si è trattato di progettare uno strumento sterile dall'utilizzo finalizzato, ma si è assistito criticamente alla manifestazione di un vero e proprio automa "imprevedibile" che si muove da sé (entro certi "vincoli e gradi di libertà", come si dice nel gergo della tecnica delle costruzioni), apparentemente non manovrabile da nessuno.

La proto-marionetta è da considerarsi come un vero e proprio "automa"⁹, "macchina semovente" progettata e non arbitraria "creazione"; essa non è quindi il risultato definitivo di una ricerca bensì ha mosso una reazione "in fieri" fortemente riflessiva e interrogante sul nostro lavoro collettivo. Fin dall'inizio la percezione della sua figura fu duplice in quanto, inaspettatamente, durante la sessione del Laboratorio nella quale apparve per la prima volta, accadde un evento singolare notato da tutti i partecipanti: con una certa naturalezza si rese ben visibile anche la sua ombra in movimento, accidentalmente proiettata su un muro della sede di *Mechré*, ulteriore schermo della sua apparizione. L'ombra, come è noto, ha la capacità di sintetizzare una forma complessa costituendone una traccia verosimile, rigorosa e approssimata al tempo stesso, arricchita dai tratti sfumati delle penombre. Forse memore di tutto ciò, Carlo Sini scriverà e disegnerà successivamente nel suo Cartiglio *Sulla proto-marionetta*: «Urrr-lo originario», «l'ombra come proto-marionetta in immagine»¹⁰.

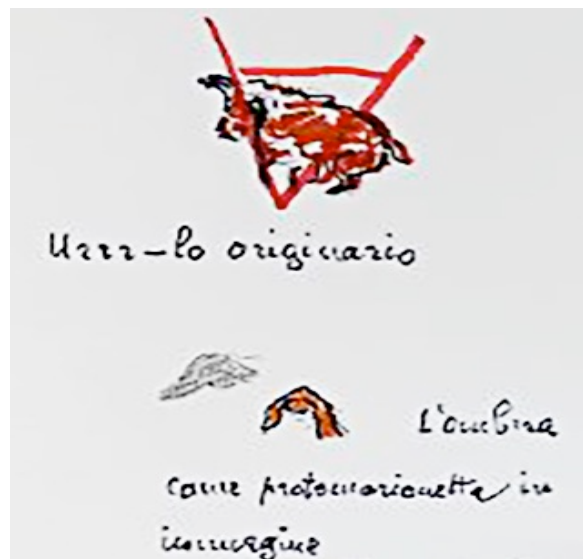


Schizzi di progetto per la proto-marionetta

⁸ Cfr. S. Deligeorges, *Foucault e la prova del pendolo*, Bompiani, Milano 1990.

⁹ Cfr. C. Sini, *L'uomo, la macchina, l'automa*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.

¹⁰ Cfr. *supra*, nota 6.



Dettaglio del Cartiglio di C. Sini *Sulla protomarionetta* (15 giugno 2025)

L'ombra e l'icona

Le mie riflessioni successive sono andate nella direzione di approfondire il tema dell'ombra come "manifestarsi di un corpo in quanto traccia", attraverso le filosofie di Edmund Husserl, Charles S. Peirce e Carlo Sini¹¹, ritrovando un collegamento con gli studi sulle incisioni rupestri della Valcamonica debitori dei lavori sul campo di Emmanuel Anati¹².

L'operazione di trascrizione del corpo umano in segni simbolici, su differenti supporti, viene da molto lontano. Per quanto riguarda i supporti litici gli studiosi fanno notare come nelle prime raffigurazioni della "capanna primitiva" ci fosse un simbolismo antropomorfo molto evidente. Nelle incisioni della Valcamonica (le più antiche hanno tredicimila anni!), ma anche in molti altri siti preistorici, la tripartizione della casa non ha solo un aspetto geometrico, ma anche "corporeo": il basamento con rialzo dal terreno (piedi e gambe), la stanza (il busto), il tetto a spiovente con il colmo decorato (le braccia e la testa). Alla tripartizione si vanno ad aggiungere altri elementi più sfumati come le finestre tonde (gli occhi), gli elementi modulari (la tessitura di un vestito) e così via. In alcune incisioni ci sono esempi di "sovrascrittura" tra figura umana e casa, nei quali alcuni elementi strutturali coincidono con le parti di una figura umana, non soltanto vista come contenuta dalla casa, ma anche come "reggente" la casa¹³.

Dal neolitico in poi il tema della "capanna primitiva" si lega alla "tripartizione" degli edifici (basamento, facciata, tetto), ripresa dai trattati architettonici occidentali più "moderni" ma affrontata anche in moltissime culture diffuse in ogni luogo della Terra. Da lì in poi la tripartizione sarà un fondamentale punto di riferimento per la pratica architettonica, sia nei casi di una corretta esecuzione sia nei casi di una sua volontaria negazione, come ad esempio nella scelta del "tetto piano" da parte degli architetti razionalisti del primo Novecento¹⁴.

¹¹ C. Sini, *Introduzione alla fenomenologia come scienza*, Lampugnani Nigri, Milano 1965.

¹² E. Anati, *I Camuni. Alle radici della civiltà europea*, Jaca Book, Milano 1982.

¹³ E. Savardi, *Simbolo e rito nelle figure di "capanna" in Valcamonica*, Centro Camuno di Studi Preistorici, Brescia 1992.

¹⁴ H. Tessenow, *Osservazioni elementari sul costruire*, trad. it. a cura di G. Grassi, Franco Angeli, Milano 1974.

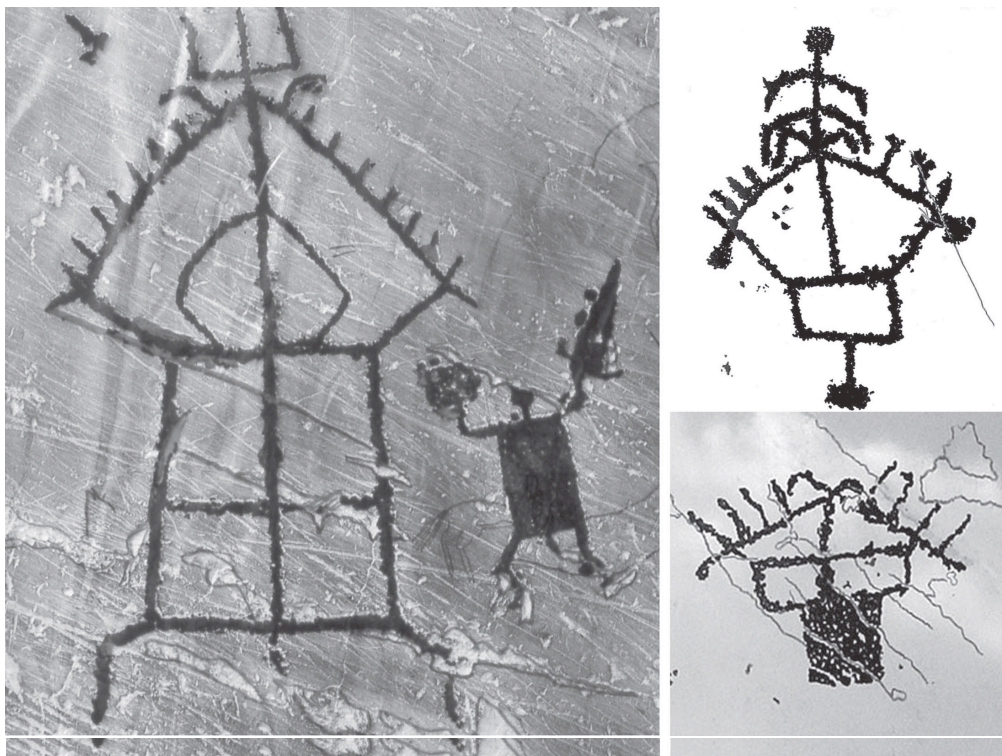


Figure di “capanna” nelle incisioni rupestri in Valcamonica

Attraverso gli esercizi di Mechané sulla proto-marionetta si è notato un particolare aspetto del manifestarsi dell'icona intesa come riconoscimento primordiale di una figura. Data la possibilità di osservare in divenire la metamorfosi dinamica della figura attraverso una macchina semovente ma non ripetitiva, l'icona non si limita a essere appercepita senza possibilità di equivoco, ma si manifesta all'interno di una soglia vivente auto-riflessiva; il “tutto” della figura si sposta di continuo e muta di forma e significato in una modalità diversa rispetto al modo di intendere il simbolismo delle maschere tradizionali. L'icona potrà distinguersi all'interno del divenire fenomenico soprattutto quando gli effetti pratici di un riconoscimento sociale assumeranno un largo successo e l'icona divenuta farà parte di una nuova “storia simbolica”, vista come simultanea sedimentazione e assimilazione di resti. Nell'esercizio “meccanico” attuato all'interno del Laboratorio, si è tentato di ripercorrere questo viaggio simultaneo, arduo ma parzialmente possibile, dal simbolo all'esperienza vivente dell'icona e viceversa: questa esperienza sarebbe ripercorribile da chiunque non consideri l'icona come “un ente assoluto”, senza contesto, ma come una via esplorabile da ogni individuo attraverso una pratica auto-riflessiva, con il proprio corpo in azione.

Ritornando con questo nuovo sguardo ad affrontare la questione del teatro di figura, viene alla luce, seguendo gli insegnamenti di Husserl¹⁵, l'alternanza ritmica di un “corpo vivente” (*Leib*) che si oppone alla discontinuità del “corpo cosa” (*Körper*). Senza un efficace dinamismo, burattino e marionetta rimangono degli inerti simulacri; utilizzando il gergo di C.S. Peirce¹⁶, la loro figurazione rimane in uno stato più vicino all’“indice” che non all’“icona”; “vorrebbe indicare” e significare compiutamente, ma non è viva nella nostra auto-riflessione sul simbolo.

Si noti che la distinzione tra burattino e marionetta è presente nella lingua italiana, ma in altre culture, anche vicine alla nostra, si usa un solo lemma per indicare entrambi. La mano è una parte nascosta del corpo del burattino, come una sorta di scheletro, così come una mano di sensibilità diversa manovra il “pugnetto” della marionetta (manopola, generalmente a forma di croce, in cui sono fissati i fili), la quale si muove aggraziatamente tramite ritmici contraccolpi, resi possibili dalla resistenza del pavimento alla gravità dei corpi sospesi.

¹⁵ E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, vol. II, trad. it., Einaudi, Torino, 1965.

¹⁶ C.S. Peirce, *Pragmatismo e grafi esistenziali*, trad. it. a cura di S. Marietti, Jaca Book, Milano 2003.

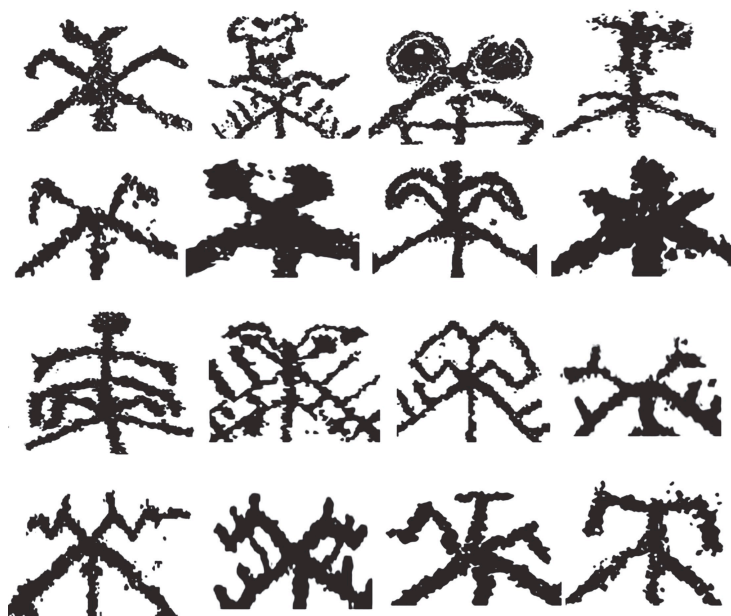
Una doppia skené

Il tema della *skené* greca, “schermo” della rappresentazione, a questo punto assunse estrema importanza come ponte tra figura umana e “luogo della rappresentazione”. In un importante seminario di alcuni anni fa Carlo Sini introdusse una stretta relazione tra i termini greci *skené* e *scholé*, tra “scena teatrale” e “comunità” nella quale si condivide la conoscenza¹⁷.

Dovrebbe essere ben chiaro qual è il confine tra gli attori e il pubblico, ma il teatro contemporaneo ha definito una “soglia” che non si limita all'edificio del teatro tradizionale e probabilmente qualcosa di simile si manifestò agli albori di questa arte. In tempi a noi più vicini, il teatro è assimilabile a un “tempio” inteso come monumento storicamente definito, tipo o modello architettonico; questo termine deriva da *templum* inteso come “recinto sacro” della rappresentazione e luogo della *contemplatio*.

Questo recinto assume significati e forme differenti nel castello (ovvero nella “baracca”) dei burattini rispetto al teatro delle marionette: il castello corrisponde al luogo ambulante di una struttura nomade che nasconde alla base la presenza del burattinaio; mentre il teatro delle marionette è una struttura più complessa che richiede una “macchina doppia”: alla base abbiamo ancora il castello con la sua “scena”, sopra il quale poggia però la macchina invisibile mossa dal burattinaio.

Sulla sommità delle capanne primitive della Valcamonica citate in precedenza, in prossimità del colmo del tetto, all'incrocio delle due falde, si disegnavano, in continuità, delle figure simmetriche: due ali, un uccello, due corna, un cervo, due braccia e una testa al centro, due serpenti, ecc. (la ricorrenza discreta delle stesse tracce è in realtà l'inizio di una quasi impercettibile “ripetizione variata”, come in una sorta di genealogia di un “ideogramma”).



“Ripetizione variata” dei tetti di capanna nelle incisioni rupestri (dettagli)

Ogni casa, così come ogni scena, ha il suo “orizzonte” particolare. In fase di progettazione del castello per *Titeres* ci si chiese anche come dovesse essere il cielo del teatro di Mechané. Il “cielino” del castello, diversamente dal consueto, è costituito da uno specchio inclinato¹⁸ che, permettendo la visione dell'interno del teatrino da certi punti di vista, può essere anche nascosto tramite la chiusura di due ante, per ritornare a una visione prospettica centrale di tipo tradizionale. In questo caso tradizione e innovazione sono intesi simultaneamente: è possibile entrare e uscire dal castello, esercitando il nostro sguardo storico “o-sceno”, nel

¹⁷ Cfr. www.mechri.it – Archivio 2015-2016 – Seminario di filosofia: *Diventa ciò che sei*, Sessione 7.

¹⁸ Cfr. P. Imperatori, *Quadri allo specchio*, in www.mechri.it – Archivio 2025-2026 – Seminario di filosofia: *La scienza universale. Dalla geografia all'informatica e oltre* – Germogli.

senso di “fuori dalla scena”, con gli occhi fissi verso il passato nello scenario vorticoso del nostro presente, in divenire, proprio come l’*Angelus Novus* descritto da Walter Benjamin.



Modellino del castello con lo specchio inclinato, 2023

Il “corpo esploso” della baracca-marionetta

A questo punto si potrebbero trarre delle conclusioni: che cosa muove una proto-marionetta e in che luogo essa si manifesta? Questo piccolo oggetto semovente, non autocosciente, in sé non ci direbbe proprio nulla!

Nel nostro esercizio il luogo della sua manifestazione viene incorniciato nel luogo *tout court* della rappresentazione che esula dal concetto di spazio come contenitore. Infatti la varietà degli accadimenti essenziali alla manifestazione della proto-marionetta costituisce già un teatro! Sarebbe certamente possibile posizionare la proto-marionetta nel castello dei burattini oppure in un teatrino delle marionette, ma questi recinti non sono legati strettamente alla sua genealogia: la prima apparizione della proto-marionetta, di cui stiamo discutendo ora, avvenne infatti nel laboratorio Mechné presso la sede di Mechrí in via Spoleto 4 a Milano, nel gennaio del 2025; quello fu il suo primo “teatro” nel senso che lì venne riconosciuta; “fino a lì” non era ancora comparsa.

Ogni figura emerge, mai per caso, in contrasto con uno sfondo, ma quest'ultimo non è indifferenziato bensì costituisce il suo negativo simultaneo, la sua immagine latente, l'ombra instabile e costitutiva della figura stessa; il suo spazio è da intendersi più efficacemente come una “varietà”; è la varietà dei nostri incontri!

Ora, rispetto agli inizi del Laboratorio, abbiamo una diversa postura nel leggere, studiare, interpretare, raccontare le nostre esperienze formative “danzando” coerentemente tra gli aspetti più eruditi, tra quelli monumentali e quelli critici senza isolarne gerarchicamente i singoli fattori: si è cercato di comporre insieme una veduta autenticamente transdisciplinare.

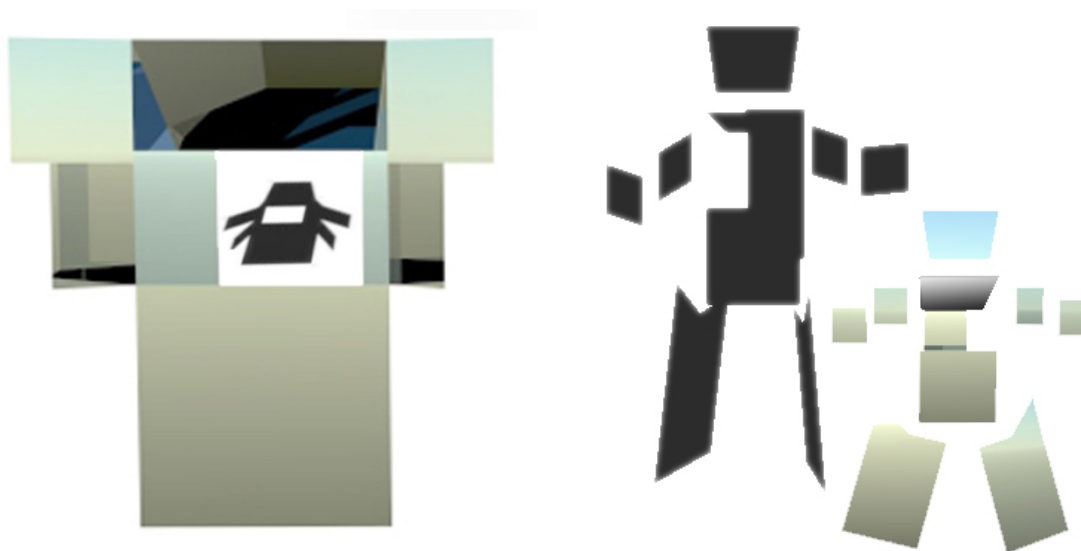
Possiamo comprendere meglio le parole che Carlo Sini scrisse nel suo *Commentario al Quaderno blu* su H. von Kleist:

La questione che ha acquisito una sua urgenza è la relazione tra animato e inanimato. Una relazione, non una divisione, perché i due poli non stanno a sé come sostanze separate. Non c'è animazione se non in relazione speculare all'inanimato e viceversa. Questo è ciò che accade, secondo Kleist, proprio nel rapporto tra marionetta

e burattinaio: «La marionetta danza se il burattinaio danza; ma la danza del burattinaio non può essere mentale. Al contrario, deve condividere con la marionetta la ricerca del centro di gravità». Cioè del baricentro o punto di equilibrio.¹⁹

Il castello in sé è una “macchina scenica” ma, quando diviene parte di una *skené*, allora si trasforma in una “marionetta”, simbolo della cultura che si muove da sé, senza fili, dentro ognuno di noi. Il nostro lavoro di sospensione ed equilibrio condotto nel Laboratorio Mechané ci ha fatto intravedere quella zona d’ombra dove si muove la vera proto-marionetta invisibile, “motore mobile”, ad un tempo, del burattino e della marionetta: questi ultimi sono il protagonista e il deuteragonista di un teatro sempre nuovo. Tra le rovine del nostro castello ecco danzare il corpo/icona, maschile/femminile, del burattino/marionetta rinato nel brusio²⁰ tra i suoi resti più luminosi!

Nelle seguenti simulazioni digitali il “corpo esploso”²¹ del castello assume l’aspetto una figura umana, divenendo “icona”, intesa come “riconoscimento” delle proprie origini nella baracca primitiva; parafrasando l’Ecclesiaste: “non c’è niente di antico sotto il sole”²².



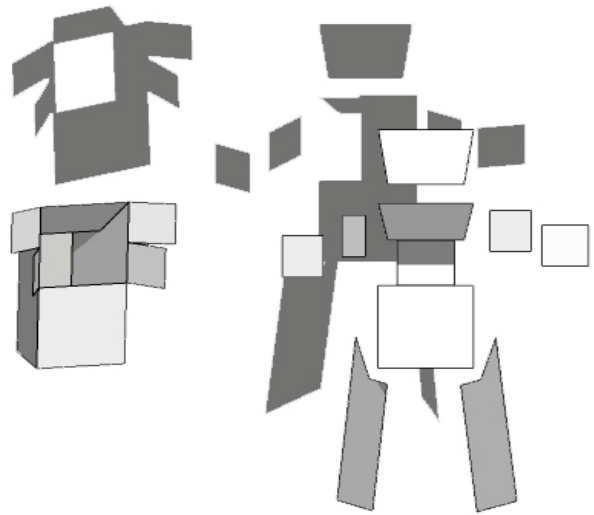
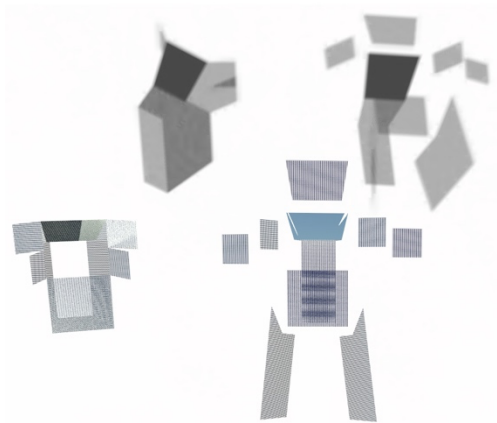
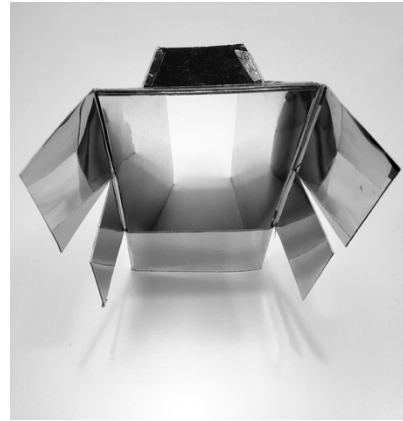
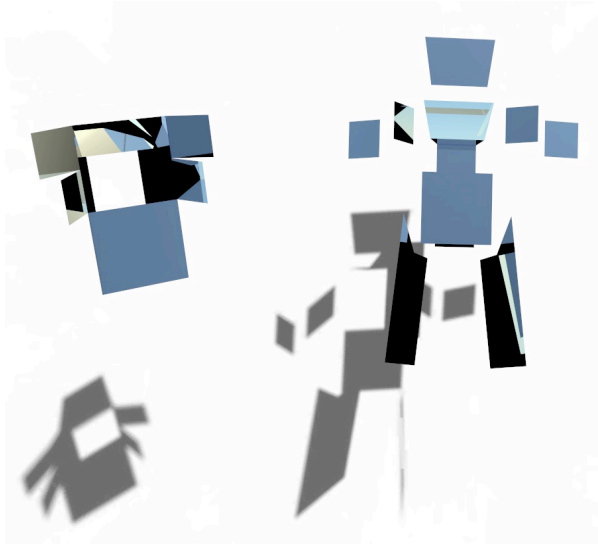
Castello in veduta frontale ed “esploso” in frammenti con ombre

¹⁹ C. Sini, *Commentario al Quaderno blu*, p. 3, in www.mechri.it: Archivio 2025-2026 – Laboratorio Mechané – Materiali.

²⁰ Cfr. www.mechri.it: Archivio 2024-2025 – Seminario delle arti dinamiche: *Istoriazioni*, Sessione 5: *L’ultimo passo, il primo. Esperimenti di brusio*.

²¹ Cfr. F. Cambria, *Antonin Artaud: il corpo esploso*, Jaca Book, Milano 2021.

²² Cfr. L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole*, Quodibet, Macerata 1997.



Paul Klee, *Angelus Novus* (1920)

Post scriptum

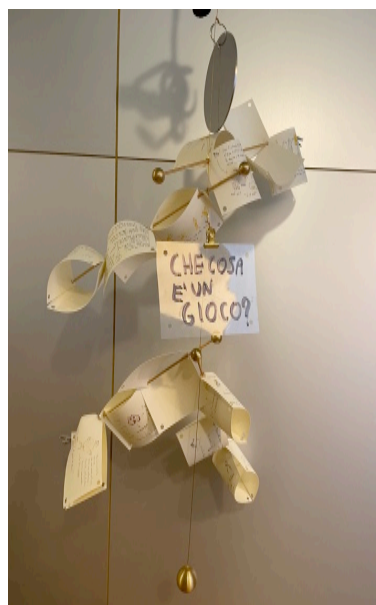
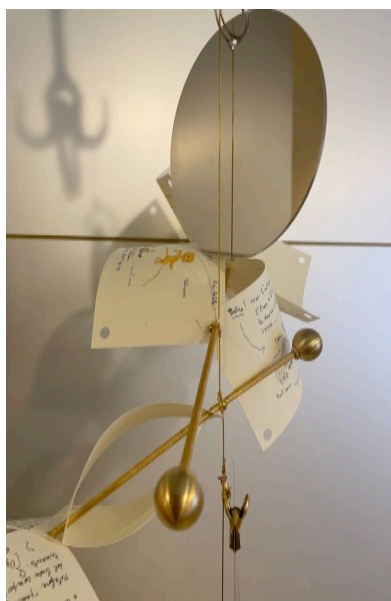
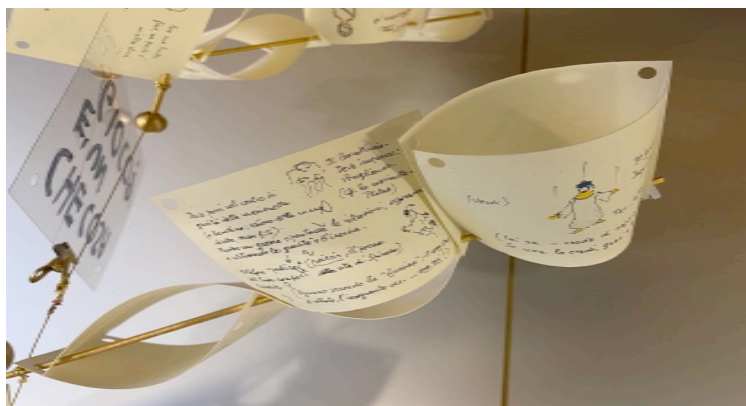
PROTO-MARIONETTA

(Un gioco aperto)

«La baracca è uno specchio.
Ogni attore è la scena.»

Si gioca almeno in due.
Scegliere un tema di discussione.
Il dialogo scaturito produrrà dei resti;
fogli, modelli, oggetti d'affezione, ecc.
Comporre il corpo della proto-marionetta
appendendo i resti degni di nota.
Quando la figura montata diviene *metafora* del discorso
“fino a lì” il gioco si sospende.

Ecco un canovaccio!
Ogni attore è la scena,
a lui la parola;
non è mai l'ultima.



Gioco di Tan: la proto-marionetta col *Libretto azzurro* di C. Sini (2025)

LA MARIONETTA E IL BURATTINO NEL RAPPORTO TRA ANIMATO E INANIMATO: STRUMENTI DELL'AUTOMA DELLA MEMORIA

Michele Viglione

Il contenuto dell'affondo

Questo affondo del nostro palinsesto avrebbe l'incarico di attraversare, a suo modo, alcuni crocevia dell'incontro del laboratorio Mechané del gennaio 2025, a dire il vero un incontro ricchissimo di contenuti, che, proprio per la sua mole di riferimenti e possibili rimandi, esercita una forza centrifuga tale che mi ha spesso portato a pensare a differenti associazioni e percorsi, accanto ai temi che mi sarebbero assegnati in modo più preciso. Il tema più centrale di quelli «assegnati», sarebbe quello del rapporto tra animato e inanimato, nell'alveo del nostro macrotema del *teatro delle marionette*, espressione che dà il titolo al testo di Heinrich Von Kleist, opera a partire da cui Carlo Sini ha prodotto il cosiddetto Quaderno («Quadernino») Blu (quaderno illustrato composto da 23 tavole). Il rapporto animato-inanimato, organico-inorganico, è stato sondato profondamente, sempre da Sini, nel libro *L'uomo, la macchina, l'automa* (Bollati Boringhieri, Torino 2009), così come è stato ripreso quest'anno nel Seminario di filosofia di Mechri *La scienza universale. Dalla geografia all'informatica e oltre*, particolarmente nelle sessioni di gennaio e di febbraio 2026, in connessione con l'attualità dell'intelligenza artificiale. Vi sono poi l'apparizione della proto-marionetta, mostrata nel gennaio 2025 come progetto e creazione di Paolo Imperatori (con annesse sue considerazioni a riguardo), e la concezione della supermarionetta di Gordon Craig.

Posti questi temi, che hanno animato in parte quel ricco incontro dell'anno scorso, avrei voluto qui esporre alcuni di quei «pensieri preliminari», vicini o forse lontani, iniziali o forse intermedi, che mi sono sorti, nel tempo che dedicavo alla frequentazione di queste questioni così complicate. Proprio per il timore con cui si avvicinano tematiche che già da subito danno l'impressione di una certa inesauribilità, e che portano con sé anche un certo alone di mistero, trovo conforto nel portare qui alcuni «amabili resti», dei viatici per un cammino impervio.

Doppio senso e senso del doppio

Florinda Cambria ha formulato l'idea di chiamare un insieme di testi, di cui anche questo contributo farà parte, «palinsesto», ovvero una serie di *affondi* riguardo a temi che hanno attraversato questo secondo ciclo del laboratorio Mechané. La stessa parola 'affondo' non ho potuto prenderla come casuale, dal momento che per me produceva echi heideggeriani. Io stesso mi ero ritrovato a riflettere, a suo tempo, durante il mio periodo universitario, sull'*andare a fondo*, inteso come possibile sintesi di quel percorso che Heidegger aveva compiuto nel suo pensiero, lasciando sul sentiero quei lemmi-segnavia celebri, come «essere», «differenza», «evento». In questo cammino filosofico si sarebbe tentato, per l'appunto, di andare a fondo, nel doppio senso che questa espressione può evocare: l'essere pervenuti a una certa essenza della verità, quindi a un fondamento, al fondo delle cose, e allo stesso tempo quello di affondare, un andare a fondo come precipitare in un abisso, in cui irrimediabilmente ci si abbandona, senza più alcuna resistenza. Un doppio senso, qui mi permetto di sostenere abbastanza rapidamente, che per il filosofo era assolutamente tale, era appunto doppio, perché ciò che lui aveva indicato come essenza, come fondamento, era proprio ciò che poi affondava. Era l'andare a fondo del fondamento ciò che si osservava nel corso della storia del pensiero occidentale, era la verità che non era più presente (onto-teo-logicamente, diceva Heidegger), mentre era nietzscheanamente mutata, divenuta, fino a diventare nulla, identificandosi col divenire stesso, cosa che sarebbe scandalosa per un pensiero metafisico classico. «Pensare un doppio senso e sentire un doppio pensiero», questa espressione l'avevo appuntata nella mia tesi, ed era circolata nuovamente, tra le frasi anonime, dimenticate, perdute, sopravvissute, ritornanti, dei nostri esercizi del laboratorio. Quel doppio senso dell'andare a fondo mi conduce, in questo affondo, a domandare il *senso del doppio*, tema centrale che la marionetta stessa, come possibile doppio dell'uomo, ci impone (difficoltosamente, misteriosamente) fin dall'inizio dei nostri incontri.

Il tema del “resto” è stato centrale fin dai primi incontri di Mechané. Ovviamente ogni oggetto, frutto del lavoro umano, può valere come resto, e ogni resto è portatore, riattivatore di memoria, memoria di quello stesso lavoro, inteso in maniera filosofica come «il lavoro di tutti e di ciascuno», ovvero nientemeno che lo spirito assoluto di Hegel, ben compreso, come ci aveva ricordato in un primissimo incontro Carlo Sini. Lavoro, resti, memoria, già in questo circolo si gioca il tema del rapporto tra animato e inanimato, tra organico e inorganico. Ne *L'uomo, la macchina, l'automa* Sini affronta il tema dell'automa, comunemente e storicamente inteso come quella costruzione meccanica, quella macchina, che *fin*ge di muoversi da sé (esempio moderno classico e più emblematico sono gli automi del '700), e che da sempre l'uomo sogna un giorno si muoverà davvero da sé. Oggi è sotto gli occhi di tutti quanto la questione si imponga nuovamente con la cosiddetta intelligenza artificiale. Già da tali premesse si può scorgere quanto l'automa, così inteso canonicamente, incarni il sogno dell'uomo di creare un suo doppio, di fabbricare una vita artificiale, rendendosi in ciò analogo a un dio creatore, e magari poter sognare di rendere tale suo doppio potentissimo e immortale, sconfiggendo perfino la morte. È un tema affascinante, classico e centrale, quanto anche a suo modo inusuale e dimenticato, non sempre tematizzato, anche se oggi torna di attualità. La complessità insita a un tale problema risiede proprio nel fatto che l'uomo è talmente preso dagli effetti del suo lavoro che, comunemente, non si riflette su come e quanto sia centrale per l'appunto il tema del lavoro stesso, di come e quanto l'uomo sia fatto dal lavoro, e cosa sia davvero «ciò che si muove da sé», ossia l'automa. Il pensiero delle pratiche di Sini è qui illuminante perché permette di vederci chiaro in tutto questo.

È certamente utile porre dei distinguo (che non possono mai essere però troppo schematici e scolastici) tra strumento, macchina e automa. Come Sini ci ha insegnato a più riprese (si veda il primo Seminario di filosofia di Mechri, *Diventa ciò che sei*, ascoltabile sul sito www.mechri.it/archivio e riportato in *Vita, conoscenza*, Jaca Book, Milano, 2018), lo strumento è davvero qualcosa di fondamentale. Si potrebbe dire che l'uomo in un certo senso è «fatto» dallo strumento, che Sini ci invita a denominare «esosomatico», per dire che è ciò che fa il corpo dell'uomo, è il mezzo con cui l'uomo agisce nel mondo e conosce il mondo. Il «ramobastone» è esempio emblematico della messa al lavoro dell'umano, che fa di un ramo un bastone, facendosi strada nel mondo tramite tale pezzo di mondo reso strumento, prolungamento del proprio corpo, che farà segno sia per il «fuori» del mondo che per il «dentro» del corpo stesso. Il mondo è indagato, definito, analizzato dall'uomo tramite i suoi strumenti, che sono propriamente cose-segni, che fanno segno del mondo, permettono la conoscenza, ovvero, secondo la definizione nietzscheana: «Riportare qualcosa di estraneo a qualcosa di noto, di familiare»²³. Il mondo conosciuto tramite il bastone (strumento esosomatico) diventa bastonabile, si apre euristicamente in tale senso, e mostrerà in ciò anche i limiti di tale orizzonte di senso: potrò far cadere frutti dall'albero, col bastone, ma per catturare dei piccoli insetti dovrò progettare un altro strumento, e così via. In questo modo procede inesorabilmente quella che viene indicata da molti generalmente come «tecnica». La conoscenza è dunque sempre strumentale, in un senso pratico, ovvero: è di nuovo, ogni volta, frutto del lavoro umano. La stessa idea di oggettività e di «natura», la concezione logica e analitica del mondo, sono il risultato del lavoro pratico-strumentale dell'uomo, anche se poi, per il suo costitutivo effetto di rimbalzo, tali risultati vengono posti come cose in sé. «La» logica, «il» linguaggio, l'oggettività della natura, Sini ci invita a riconoscerli ogni volta, tramite l'esercizio filosofico, come «il presupposto posto» delle nostre pratiche, dei nostri saperi e dei nostri discorsi. In questo senso ci invita a un «passaggio all'etica».

Ora, abbiamo detto che lo strumento fa segno del mondo, del dentro e del fuori, opera come un segno ed è un segno, una cosa-segno che si può dire propriamente «fa l'uomo». Il lavoro produce in questa dinamica anche la conoscenza e, cosa assolutamente non secondaria, si compie in un orizzonte sociale, disegna il mondo e produce il corpo dell'uomo come eminentemente sociali, in una risposta comunitaria, un'eco di risposta che fa risuonare quel significato come tale. In ciò si può dire che un segno ha valore di simbolo: ciò che riunisce sotto di sé una comunità al lavoro, richiamandola implicitamente, perché vi risuona ogni volta che accade.

Già a partire da quanto detto siamo in grado di dire che il *senso* di un significato è il suo evento come accadere risuonante in una comunità al lavoro, e altrove Sini ha espresso tutto questo ancora più estesamente e profondamente parlando dell'«aura» di ogni «figura», figura che è un «precipitato di mondo», un «corpo segnato»²⁴. Ogni cosa può essere figura, da un disegno a un algoritmo; ogni corpo segnato, di-segnato, dal lavoro umano è una figura e ogni figura si produce ac-cadendo su un supporto (producendo automaticamente

23 F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1885-1887*, citato in C. Sini, *L'uomo, la macchina, l'automa*, cit., p. 48.

24 C. Sini, *Il sapere dei segni. Filosofia e semiotica*, Jaca Book, Milano, 2012, p.12.

una relazione di tipo immagine-sfondo). Nel Seminario di filosofia di quest'anno, si è parlato brillantemente di «presenza vivente come precipitato di mondo su luoghi-supporto» (questa dinamica, quella del precipitato di mondo, vale per ogni figura, ma, per inciso, vale anche per l'«organismo nel suo ambiente»). Ora, per il nostro discorso è fondamentale aver detto che quando si parla di informazione, di significati verbali (voce significata) e (in quanto) scritti, è sempre presente in maniera fondamentale la comunità, in un senso che originariamente va pensato come «fisico-acustico», ovvero che i significati, per significare come significano, devono essere circolati, rilanciati da bocca a orecchio, nella comunità al lavoro. L'eco della circolazione di un significato, e che il significato come corpo segnato, precipitato di mondo, ha in qualche modo assorbito e incorporato nel suo «essere di segno», questa «eco silenziosa», si mantiene come aura (o come senso), sempre si rievoca ogni volta che un significato circola, che una figura accade. A Mecháné abbiamo affrontato molto il tema della «rievocazione dei resti», dei «resti che cantano».

Le due sessioni del Seminario di filosofia di Mecháné, di gennaio e febbraio 2026, hanno fatto lavorare nuovamente questo discorso in relazione alla questione dell'intelligenza artificiale. Come già aveva fatto ne *L'uomo, la macchina, l'automa*, Sini è tornato a ribadire che per avere reale informazione sono necessari segni (simboli, che sono sociali), non solamente segnali (o indici, secondo la classificazione delle tipologie di segni da parte di C. S. Peirce). Una macchina è certamente un prodotto del lavoro sociale della comunità umana, invia segnali, che differiscono da un segno nel senso che sono una risposta meccanica che «non consente nessuna reale “comprensione” dell'azione intelligente»²⁵. Una macchina dobbiamo pensarla come un congegno (qualcosa come un assemblaggio di strumenti) che agisce secondo la logica stimolo-risposta, cosa utile e preziosa (efficace, efficiente), ma che non può mai implicare alcuna «comprensione», da parte della macchina-congegno, di tale semantica. A quell'input che si dà a una macchina, come stimolo (ad es. premo un pulsante, immetto dei dati), la macchina fornisce una risposta, come output, in maniera in questo senso «automatica», senza alcun gioco di risposta sociale-ambientale. La cosa ora appare in modo abbastanza chiaro ed evidente. La macchina può avere una sintassi, può produrre significati-indici-segnali, ma non può avere una semantica, cioè non coglie il senso del significato, che altro non è che quell'evento-accadere del significato che abbiamo provato rapidamente a evocare più sopra (la risposta sociale, la eco di significati verbali, l'aura di ogni figura, ecc.). In una maniera che per noi deve per forza essere fonte di riflessione attenta, per via delle sue implicite conseguenze, «l'intelligenza artificiale trasforma l'indice (il bit di informazione) in simbolo e così si sgancia dal lavoro sociale che l'ha prodotta» (trascrizione dall'audio della sessione di febbraio 2026 del Seminario di filosofia *La scienza universale. Dalla geografia all'informatica e oltre*, in corso).

Per stare su esempi classici della «storia della filosofia», il celebre esperimento mentale della «stanza cinese» di Searle, che riprende l'impostazione del test di Turing, può valere a sostegno di queste stesse posizioni: una macchina può essere impostata per eseguire un programma, risponde a un input con un certo output, possiede in questo senso una sintassi, ma non possiede una semantica, ovvero, non coglierà mai il senso come accadere dei propri significati, non avrà dunque intenzionalità e coscienza, memoria erratica dell'origine (perduta) del suo «linguaggio» e della sua «conoscenza». Una macchina, almeno così sembrava aver intuito Searle, non sbaglierà e non «tradirà» mai la sua grammatica, traducendola in una nuova (per quanto oggi si parli proprio di GenAI, ovvero di intelligenza artificiale «generativa»). Certamente una macchina, non avendo memoria del lavoro strumentale umano (che poi è ciò che l'ha prodotta), non avrà nessuna esperienza della distanza e in ultimo nessuna coscienza della morte, sapere della morte che nasce esso stesso dalla pratica strumentale-segnico-simbolica e che si vorrebbe esorcizzare proprio con la corsa all'«innovazione» macchinica, che magari un giorno ci renderà onnipotenti e immortali. Ci si possono e ci si devono certamente aspettare innovazioni grandiose da parte dei progressi dell'ingegneria informatica, che causeranno senza dubbio sconvolgimenti di ogni genere, ma cosa significa immaginare, ad oggi, che si generino macchine «coscienti»? Queste tematiche sono ovviamente qualcosa su cui non si smetterà di ritornare e riflettere.

Poste queste differenziazioni, si può già arrivare, in questa disanima certamente rapida, a comprendere come l'automa, ben compreso, sia la diade inestricabile vivente-cultura, l'azione del lavoro umano che conosce il mondo, lo analizza e singifica, ossia lo pone simbolicamente «là fuori per tutti»²⁶. «In quanto essenzialmente culturale, l'essere umano è “automatico”». Di qui il continuo circolo mondo-uomo-strumento-resti-memoria: è questo il reale automa, ciò che «si muove da sé», anche se «questo suo “automatismo” è ripetizione dell'evento costitutivo della sua soglia: soglia dell'umano, evento, che non è né atto né movimento, cioè non è qualcosa di “metafisico” e neppure di “fisico”; ma neanche il contrario. Infatti, non si muove né non si muove, non muove né non muove; nessun “qualcosa” e nessuna relazione di tipo modello/copia lo riguarda: tutto

25 C. Sini, *L'uomo, la macchina, l'automa*, cit., p. 44.

26 Ivi, p. 84.

questo piuttosto ne discende»²⁷. Considerazioni come queste fanno crollare il binomio natura-cultura, naturale-artificiale, oppure corpo-mente, secondo uno scolastico dualismo cartesiano. Meglio: ci pongono sulla soglia del loro evento o, anche, nel loro vortice, nella loro danza, che precede ogni differenziazione. Non che con questo discorso poi si eliminino le differenze, o si abbandonino i significati, magari puntando a un altrettanto illusorio «uno-tutto indifferenziato». Piuttosto, credo che con esso, un po' come una pratica Zen, si possa ritornare a posare lo sguardo sulle cose, dopo aver tanto domandato, senza più domandare e, soprattutto, potendo di nuovo domandare.

Mi trovo pacificato, anche se in un vortice, a domandarmi cosa significhi tutta questa memoria, «tombale», «automatica», che ricorda senza sosta, come in un teatro di specchi, il doppio di noi, creato incessantemente da noi, proprio per rappresentarci e rispecchiarci, ri-conoscerci, sempre di nuovo, quindi mai «veramente», ma neppure falsamente²⁸. La memoria custodisce i resti del lavoro, resti morti, anche abbandonati, ma sempre rianimabili, un po' come le marionette che, forse, proprio nel loro essere dimenticate, hanno ancora motivo per essere rincontrate e riattivate.

Nel gennaio 2025, in quell'incontro del nostro laboratorio, sulla scorta dell'esperienza dell'*Album della piccola accademia*²⁹, era stato tracciato un altro «pezzo di rotolo», che in qualche modo può valere come una rappresentazione fortunata di tutto questo, e che potrebbe anche donare un'ulteriore sintesi: l'automa è la memoria.



La marionetta, il burattino: tra animato e inanimato

Mechané è un laboratorio di ideazione e progettazione di supporti formativi, e la prima forma che hanno preso tali possibili oggetti è stata quella della marionetta (a filo) e del burattino (a guanto), propriamente gli oggetti del teatro di figura, i quali storicamente è interessante come siano valse spesso come «esperienza di avvicinamento al teatro e in generale ai meccanismi della rappresentazione»³⁰. Il teatro di figura quindi, con i suoi oggetti, cioè le marionette e i burattini, in tutte le loro possibili forme, figurano come l'oggetto di un laboratorio che si prefigge lo scopo di progettare degli strumenti formativi, che abbiamo chiamato anche, nel primo anno di Mechané, «strumenti di memoria».

«Con livelli di complessità diversissima, le marionette sono figure, per lo più antro- e zoomorfe, sostenute e mosse mediante fili da un manovratore che le comanda tenendo le mani al di sopra della testa della

27 Ivi, p. 107.

28 La vita «non ha bisogno della nostra “comprensione”, sebbene il comprendere, saggiamente praticato e figurato, non le ripugni» (ivi, p. 117).

29 AA.VV., *La vita povera. Album della Piccola Accademia*, Accademia University Press, Torino 2015.

30 L. Allegri, M. Bambozzi (a cura di), *Il mondo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre*, a cura di, Carocci, Roma 2012, p. 15.

marionetta»³¹. E poi: «La prima cosa che balza all'occhio, guardando una marionetta muoversi, è la levità; il suo essere sospesa fra i campi opposti della forza di gravità e quello dell'energia applicata la colloca in uno spazio fluttuante. È solo l'abilità del manipolatore a tenere la marionetta con i piedi per terra, a creare l'illusione che essa abbia un peso proprio: l'universo della marionetta prevede la levitazione e il moto pendolare esattamente come il passo e il moto lineare; e questo universo sospeso ne costituisce il fascino intrinseco»³². Queste annotazioni sono utili precisazioni per inquadrare il «carattere» delle marionette (ora non distinte dalla variante del burattino), che è interessante ritrovare analogamente anche nello scritto di Heinrich Von Kleist del 1810, testo da cui Sini ha preso le mosse per riflettere a sua volta intorno al teatro delle marionette, producendo il cosiddetto *Quaderno blu* (manoscritto in 23 tavole che sono i fogli doppi di quel «quadernino»). Si può tentare di attraversare alcuni snodi di queste «tavole» per provare a evocare il tema e il problema che quei resti misteriosi, le marionette e i burattini, ci pongono di fronte, con la loro figura, quando possiamo su di loro lo sguardo, ancor prima di provare a manovrarle.

Nel *Quaderno blu* Sini inizia col «lanciare fili sullo spazio poetico», concesso dallo spazio della pagina di carta, ponendo subito la questione del danzatore che deve danzare con la marionetta, cercando di inquadrare la situazione in cui si ritrova la danza della marionetta: c'è la gravità, c'è il corpo della marionetta che, come ogni corpo simmetrico, avrà un centro di gravità del proprio movimento, e un'inerzia che condiziona le varie parti (le parti pendule, che seguono il moto centrale), in un movimento che evidentemente deve essere accoppiato a quello del burattinaio-danzatore, che dovrà danzare assieme a quella, in una sorta di «allineamento». Il parallelismo tra la marionetta e il ballerino è il tratto tipico e geniale del testo di Kleist, che cita per l'appunto un dialogo che intrattiene con un ballerino dell'opera, dove questo spiega perché osserva le marionette danzare, così aggraziate perché saldamente agganciate nel loro movimento al centro di gravità, con le parti pendule che seguono per inerzia (io stesso ho parlato con una danzatrice professionista che per la sua esperienza mi ha confermato che alle ballerine e ai ballerini, nelle scuole di danza, si insegna a danzare dicendo di immaginare di essere appesi a un filo, che li tirerebbe da sopra la testa, così da trovare il baricentro, ed essere appunto aggraziati, far sì che ballino potremmo dire «sollevate come delle marionette», con la levità e la giusta grazia che ne risulta).

Nella visione del romantico Kleist, la marionetta, come l'animale, sarebbe aggraziata, «non sbaglierebbe mai». Marionetta e animale, un resto inanimato, l'altro vivente animato, hanno sempre un centro di gravità ritrovato, cadono sempre in modo aggraziato perché sono sempre conformi alla finalità del loro animarsi. Ovviamente quella della marionetta le proviene dalla danza intenzionale del suo animatore, il burattinaio-danzatore. In questa visione, solo l'uomo può risultare non spontaneo, affettato nel suo movimento (non ha l'istinto della levità e della grazia, dovrà andare a scuola di danza per queste). La marionetta è come l'orso di quella favola che racconta come questo animale fantastico intercetti tutti i colpi dello spadaccino che vuole ferirlo a morte, e lo fa perché intercetta perfettamente tutte le intenzioni dell'altro. Marionetta inanimata e animale animato, poi, entrambi non hanno teatro, loro non fabbricano marionette di certo.

Kleist divide specularmente animato e inanimato, l'anima dalla materia, scorge due estremi, che si escludono e includono però in qualche modo. La divisione tra animato-progetto e inanimato-aggraziato (senza progetto intenzionale), come vediamo, sostanzializza animato e inanimato. Si individuerrebbe con ciò qualcosa come *un punto*, l'*unità* del centro di gravità, che il danzatore dovrebbe trovare con la marionetta («la sua danza non può essere mentale»). Ma tale «punto», per Sini, è sempre una *ricerca*, perché «un inanimato compare sempre nella animazione della sua occasione determinata», così come «un animato si manifesta sempre e solo come materia lavorata» (Tavola n. 4). Sini mostra, sul quaderno, col quaderno di-segnato, l'esempio del quaderno stesso: da un lato esso è inanimato, si sostanzia nella materia del quaderno (con la carta, l'inchiostro, la penna, ecc.), dall'altro ci sarebbe l'animato, il proposito e l'intenzione di Sini stesso che lo sta tracciando. Ma dove si trova il centro di tutta questa animazione? Si può forse ritrovare come fosse un punto determinato? I due relati, inanimato quaderno e intenzione del burattinaio-disegnatore, riscontriamo come e quanto appaiano sempre insieme, dunque non possano venire sostanzializzati.

Nella Tavola n. 5 si aggiunge un pezzo ulteriore: *il discorso è un teatro di marionette*. Se animato e inanimato sono sempre coappartenenti, il discorso non scioglie questo problema, anzi lo riproduce ogni volta che mette in moto la sua macchina. L'ambiguità, che si pone nella relazione danzatore intenzionale e marionetta inanimata da animare, è già e sempre riproposta nella voce significante (animato) con le parole significate (inanimato). «Corpi di voce e di scrittura trasmettono significati, ma i significati non sussistono in sé, solo incorporati e i corpi non consistono in sé, solo significati» (Tavola n. 5). I significati, come capiamo, sono

31 Ivi, p. 31.

32 Ivi, p. 33.

sempre incorporati e i corpi sono sempre significati. Ogni corpo e ogni materia sono significati, animati, progettati, frutto di un sapere che è un'etica, nel senso che risalgono a una certa pratica (il sapere delle pratiche). Sini richiama l'esempio di un cinese, le cui parole non significano per noi, ma ovviamente parla e significa a suo modo. Di nuovo, ogni animazione risale a una certa pratica.

Arrivati a questo punto del percorso, possiamo capire come e quanto Kleist, spirito romantico, idealizzi la materia inerte della marionetta, che sfiora il terreno con la sua levità, una volta animata, non soggetta alle catene della materia. Infatti egli arriva a congiungere, alla fine, la marionetta e dio: la pura materia senza intenzione e la infinita anima di dio, solo questo si congiungerebbe... Possiamo qui vedere come la marionetta, senza coscienza, e il dio, visto come infinita coscienza, siano i due estremi sostanzializzati della materia. In questa visione, poi, la conoscenza è struttura umana che corrompe la purezza estrema della marionetta (nessuna coscienza) o di dio (infinita coscienza). La marionetta, nel suo essere inerte, inanimata, è come l'animale, ovvero è aggraziata, è senza intenzionalità, in-animata (o congiunta col suo estremo opposto, l'infinita coscienza di dio). Il problema starebbe tutto nell'animazione, ovvero nel burattinaio, nel danzatore, nell'uomo, che ovviamente è uomo della conoscenza. Si ritrova come il vero problema stia tutto nella conoscenza umana.

Nella Tavola n. 9 del quaderno si staglia una frase illuminante: «il nome come prima marionetta sul filo della voce». Il discorso, abbiamo detto, è un teatro di marionette, un'animazione d'inanimato. Come già abbiamo richiamato, siamo sempre presi in esso. A metà del quaderno, alla Tavola n. 11, si legge: «Ogni fare, ogni dire è già com-pro-messo, è già nel mondo, siamo già e sempre fatti di mondo». Il mondo, come presupposto del riconoscere e del sapere (del mondo), è un presupposto posto: «già nella parola 'mondo', 'reale' e simili, ogni sapere, ogni fare, ogni dire, sono com-pro-messi». Il mondo è sempre raffigurato, noi lo raffiguriamo e poi presupponiamo che esso sia come ce lo siamo rappresentato nel nostro *teatro*. Non ha dunque senso pensare un mondo al di fuori della *favola*, aggiunge Sini. Infatti, «anche un mondo fuori dalla favola è pensato come favola, ma il porsi della favola mostra il suo presupposto: il mondo che è, la baracca, i fili, le marionette, il meccanico. Anche il narratore sarà fatto dal mondo: l'aria, la voce, il discorso. Siamo in un teatro di marionette». Non si sottrae neanche il Grande Inquisitore, pure lui è una marionetta! «Non credi a lui? Guai a te!». «*Ogni essere umano (ogni vivente), è una marionetta del sapere*» (Tavola n. 12).

Molte cose sono dette qui e, come strumenti per un lavoro collettivo, possiamo usarle per avvicinare (non presumendo di dire poi molto) un'idea di cosa la marionetta, protagonista del teatro di figura, possa significare per noi, tentando di restare in qualche modo consapevoli di tutto questo percorso. Cosa può sembrarmi, di qui, la marionetta? Io direi che, nella vicenda del doppio, dell'uomo che diventa doppio e si scopre come essere doppio (che, e perché, si rap-presenta il mondo) la marionetta è uno strumento-supporto tutto particolare. Nella sua frequentazione e nel suo utilizzo accadrebbe qualcosa di «specifico», e la sua figura ne sarebbe la prima prova. Osserviamo questi sguardi fissi e questi arti così immobili (e potenzialmente mobili). Cosa si scorge in quest'immagine riflessa? Non è la marionetta, in qualche misura, uno specchio dell'uomo, che qui si figura nel «suo altro»? Non ci svelano, la marionetta e il burattino, fungendo da specchio, in che misura *tutti noi siamo marionette del sapere*? Forse per questo a Mechané, al termine del primo ciclo di lavori, si è fabbricata una baracca di specchi: per fare in modo che si figurasse la messa in scena del danzatore-burattinaio, che cerca di osservare quel lavoro che genera resti, che lo genera come resto (come burattino?). Questo tipo di messa in scena, che volenti o nolenti abbiamo montato, sembra voler evocare proprio qualcosa come un «riflesso»: la memoria e l'osservazione delle nostre pratiche, che va a modificare il nostro stesso sguardo indagatore e la nostra prassi operativa. Tutto ciò, la sua rap-presentazione, in una situazione ispirata al teatro di figura, alla sua scena (la baracca, il castello) e ai suoi attori (i burattini, i burattinai), abbiamo sperimentato quanto, nel suo accadere, abbia avuto un effetto di com-mozione. Forse abbiamo fatto questo tipo di esperienza: la possibilità di vivere la vicenda (e la propria singolare vicenda) umana, non come «incubo meccanico», ma come «favola mechanica»³³.

La proto-marionetta

Nel documento che introduce la costruzione della proto-marionetta, Paolo Imperatori presenta questa sua costruzione, che ha portato nella sede di Mechri nel gennaio 2025, confrontandola di seguito con la marionetta «tradizionale» (cfr. P. Imperatori, *Marionetta vs Proto-marionetta*).

33 Il riferimento qui è alla presentazione della partitura *Titeres. Strumenti di memoria* (ora in Archivio 2023-2024, Laboratorio Mechané) avvenuta nella sede di Mechri nel 2024.

La marionetta è qualcosa di antico. Si ricorda infatti Platone nelle *Leggi*, che cita la marionetta come forma di conoscenza (il filo d'oro della ragione deve vincere, nel governo del corpo, sui fili delle passioni). Ovviamente le marionette sono congegni che devono da sempre aver suscitato meraviglia, e chissà come siano potute accadere in tempi antichi. La marionetta platonica aveva tre fili, in tal senso si poneva dunque in una concezione spaziale geometrica euclidea, e ha un operatore-attore addestrato a muoverla. La marionetta, si comprende, è un congegno che va manovrato da un abile operatore, ed essa ha «uno scheletro mobile che corrisponde a una visione iconica della figura umana». Vi è in questo caso un isomorfismo dichiarato. Deve, anche se saltuariamente, saltare sfiorando per un attimo il terreno e levitare (come già visto nella concezione di Kleist). L'isomorfismo sarebbe richiamato anche nel suo avere una voce significativa esterna. Riprendendo le parole di Kleist, Imperatori ci dice che è qualcosa di «quasi perfetto». Di passaggio, viene detto anche che a una marionetta si può appendere una proto-marionetta, mentre una proto-marionetta non può sorreggere-manovrare una marionetta tradizionale.

La proto-marionetta, invece, descritta nella sua composizione, progettazione e costruzione, sarebbe una «macchina prospettica in movimento», e si metterebbe in relazione alla baracca già costruita materialmente nel primo ciclo del laboratorio. Sini aveva usato l'espressione «proto-marionetta» in un suo cartiglio, riferendosi a essa come all'«ombra della marionetta» (si pensi alle ombre cinesi). Così essa viene descritta puntualmente nel documento:

La proto-marionetta è composta da un unico filo centrale fissato sull'apice superiore e tenuto in tensione da un contrappeso che è anche un pendolo. I suoi “arti” sono costituiti da aste con altri contrappesi più piccoli le quali sono vincolate tramite degli anelli allo stesso filo centrale. Pur nascendo da un concetto di “dinamica intuitiva” il funzionamento meccanico della proto-marionetta ci avvicina al concetto teorico di “tensore”, ente matematico “dinamico” utilizzato nella moderna fisica e nelle matematiche non euclidee (ad esempio nella topologia di F.B. Riemann in cui si mette in questione la nota non dimostrabilità del V postulato di Euclide sui piani e le linee parallele).

La proto-marionetta non ha il “pugnetto” per manovrarla; viene appesa a un gancio e si muove in modo simile a una campana a vento giapponese. I suoi movimenti, seppur vincolati, non possono essere controllati se non con un notevole grado di imprevedibilità (le varianti ambientali sono decisive).

Ecco due immagini, della proto-marionetta e della sua ombra:



La proto-marionetta viene chiamata qui «automa», perché si muove da sé. Essa ha uno scheletro che può corrispondere o meno a quello di un soggetto umano, in quanto può disporre di movimenti non naturali, visto che può ruotare completamente, di 360 gradi, arti e busto. Inoltre, mediante le aste e i contrappesi, si possono appendere differenti oggetti vestiti dalle forme e provenienze più disparate; «ma lo schema geometrico e la sua struttura statico/dinamica mantengono dei chiari riferimenti antropomorfi». Questo appunto, ossia la riflessione intono all'isomorfismo, all'essere iconico (il richiamare la figura umana) o meno, si vuole sottolineare come sia forse un punto centrale, perché è una linea di confine, più o meno sfumata, che congiunge marionetta e proto-marionetta. Di questa iconicità, innegabile per quanto riguarda la marionetta, quanto vi resta nella proto-marionetta? O meglio, quanto già vi si trova? Infatti ipotizziamo che la proto-marionetta in qualche modo preceda la marionetta tradizionale classica.

Le considerazioni di Paolo Imperatori sono interessanti: il prefisso «proto» nel termine «proto-marionetta» è da intendersi come «grado zero» meccanico/dinamico (ad es. la proto-marionetta è appesa a un solo filo). Essa è una «quasi marionetta»: nella sua continua ricerca di equilibrio si avvicinerebbe a una sorta di «danza primordiale», attraverso la quale, si legge nel documento, si vorrebbe mettere in scena una figura *non predeterminata iconicamente e per certi aspetti «storicamente»* (come se quell'«automa miracoloso» suggerisse la genealogia di ogni «figura»).

Se la proto-marionetta è ombra della marionetta classica, marionetta che, rifacendoci alle considerazioni dei paragrafi precedenti, possiamo dire che sia la figura costruita del doppio dell'uomo, allora la proto-marionetta sembra presentarsi come un oggetto (pezzo, resto, di mondo) che non ha nulla del congegno, che non porta con sé un'aura storica, piuttosto magari «antica», arcaica, io direi anche più comunemente qualcosa di «naturale». Qualsiasi oggetto che «penzola», qualsiasi cosa pesante appesa a un filo, ricorda un corpo che levita e che cerca infinitamente un equilibrio, come una foglia che sta per cadere, appesa per le sue ultime fibre a un ramo. Dunque, se la marionetta è una sorta di figura dell'uomo, che lo rimanda al suo essere burattino del sapere, la proto-marionetta non ci potrebbe rimandare a una sorta di potenza intrinseca dei resti? Qualcosa, forse, come il loro poter essere animabili, il loro poter diventare possibili marionette-strumenti? Qualcosa che ogni pezzo di mondo ha in potenza: la possibilità del poter essere sollevati.

Non c'è ovviamente un senso vero condivisibile a riguardo. «Cose appese», dice pure esplicitamente Imperatori, in modo dinamico, certo, che trovano dinamismo e ricordano le campane giapponesi, o alcune sculture dell'arte del Nouveau Réalisme, ci dice. Le nostre brevi considerazioni sembrano in linea con la visione del costruttore *mechanico*: questo particolare «automa» vorrebbe provocare *in primis* uno «stupore» che prelude alla metamorfosi degli stessi oggetti inorganici in «figure viventi». In effetti, sembra che si richiami *la possibilità, da parte di ogni oggetto di mondo, di diventare resto-morto-animabile*.

Per chi scrive, così come per chi ha assemblato l'automa della proto-marionetta, pare abbastanza evidente come siamo sempre noi che riconosciamo un isomorfismo di struttura, in figure che risultano analoghe (con medesime proporzioni), *per via della nostra progettualità*. Possiamo immaginare un'efficace performance anche in qualcosa come una proto-marionetta che, nei suoi movimenti, in balia delle varianti atmosferiche e di qualsiasi urto possibile dall'esterno, potrà avere dei momenti morti, di noia, affettati, oppure impetuosi, sublimi, aggraziati. Certamente, un po' come nel discorso di Kleist (la marionetta non può mai essere affettata), tutto ciò sta nel nostro sguardo. Infatti la proto-marionetta non viene manovrata da alcun soggetto, noi siamo gli spettatori.

Si chiede ancora Paolo Imperatori: si può ipotizzare per assurdo che la proto-marionetta sia «madre della marionetta»? Occorre essere già immersi in una storia: chissà cosa avvenne sotto gli occhi di un «*Sapiens*» diversi millenni fa... Riprendiamo il nostro esempio della foglia: l'uomo vede un'organica animazione, o anche solo una figura che gli richiama qualche struttura vivente-animata, da parte qualcosa di inanimato. Nella sua «arcaicità», nel buio di una notte in terre selvagge, al bagliore di un lampo, quel *Sapiens* vede «penzolare» un oggetto e si spaventa (come a me stesso è capitato, abbastanza comicamente, che a casa un abito appeso, svelato in modo inaspettato, per un attimo mi spaventasse, come se avessi visto la sagoma di qualcuno, che non c'era...).

Le ultime considerazioni di Paolo Imperatori sono complesse e profonde: «La proto-marionetta è un automa che tenta di sviare il pregiudizio oggettivistico dello “spettatore”: a volte appare impacciata, altre volte è una splendida ballerina. Ma questo non accade sempre proprio quando il progettista-demiurgo del più sofisticato automa vuole dimostrare la perfezione “trans-umana” della sua creazione?». Possiamo capirlo: il progettista vuole far ballare lui la marionetta, causa lui l'affettazione della proto-marionetta, col suo sguardo da spettatore sempre intento a voler entrare in scena, coi suoi progetti e le sue intenzioni e volontà di controllo e manovra. Mentre, nel caso della proto-marionetta, la cosa è ancora più profonda e in qualche modo conturbante: siamo ancora più vittime, ancora più spettatori e basta, degli inciampi della proto-marionetta, dei

suoi e dei nostri. Dunque, dire che la proto-marionetta provenga dalla marionetta sembra impossibile, nella differenza sostanziale dell'essere congegno, macchina, per il dover essere manovrata. Forse è meglio dire che la proto-marionetta sia l'ombra della marionetta, «un doppio che le preesiste e che ne è causato, contemporaneamente».

La supermarionetta

«L'attore deve andarsene, e al suo posto deve intervenire la figura inanimata – possiamo chiamarla la Supermarionetta, in attesa di un termine adeguato». Così scrive il regista Gordon Craig nel 1908, cento anni dopo le teorie di von Kleist. Analogamente al discorso del drammaturgo romantico, anche in Craig traspare qualcosa di più di una semplice fascinazione per la marionetta. Infatti, le parole di Craig mettono in mostra un vero e proprio amore per questi «fantocci», congiunto a un'evidente ferita aperta, riguardo al fatto che «la marionetta attraversa il suo periodo meno felice», per colpa dello spirito moderno, dimentico degli antichi fasti «dei templi antichi», dalle cui «immagini di pietra» la marionetta in realtà discende. L'uomo moderno «prende per vuota stupidità e deformità angolosa la gravità della faccia» delle marionette. «Come avviene con tutte le arti che sono cadute in mani rozze e volgari, il pupazzo è diventato una cosa indegna. Tutti i burattini non sono ora che dei bassi commedianti»³⁴.

La marionetta classica a cui siamo abituati, quella del teatro di figura a cui abbiamo alluso fino ad ora, è per Craig un'immagine decaduta che corrisponde a una sorta di violenza fatta ai danni dei burattini, che con noi hanno perso «la loro grazia complessa: sono diventati rigidi». Quegli sguardi rigidi e il loro essere inanimati, in questo senso immobili, rimandando a una «*nobile artificialità*» che oggi il personaggio tipico del burattino, che cade, danza, fa l'amore, prende botte in modi esagerati e ridicoli, ironici, avrebbe evidentemente perso. L'autore cita le memorie del «Viaggiatore greco dell'Ottocento avanti Cristo» che, in visita al «tempio-teatro di Tebe», nella «stanza delle Visioni», assistette alla danza della «Regina bruna», una danza che con «gravità» e «bellezza», mai lasciava trasparire *passioni*. Quest'ultime, piuttosto, erano «di continuo riafferrate dalle sue mani che ella muoveva soavemente e mirava con tranquillità. Le braccia e le mani sembrarono a un tratto simili a un sottile caldo getto d'acqua». Tale visione trasmise al viaggiatore «un senso di ristoro fisico e spirituale»³⁵.

Questa testimonianza antica è l'esempio più emblematico dell'ideale di Craig, ovvero quello di un'arte che non aveva spazio per le emozioni dell'artista, ma era piuttosto, per tornare a quelle testimonianze, come «l'arte di questi Egiziani», «Arte di Rivelare e di Velare», che reca in sé la grande «forza spirituale» della «religione». L'ideale evocato è evidentemente arcaico, qualcosa che sembra difficile da esprimere, anche se in una certa misura si fa intendere. È a questo tipo d'idea che la supermarionetta aspira: non «competere con la vita», ma «andare oltre» e «vestire una bellezza simile alla morte, pur emanando da uno spirito di vita»³⁶. L'arte moderna, si potrebbe immaginare dal Rinascimento in avanti, avrebbe perso questa capacità di farsi «rito, azione collettiva, anonima e inespressiva», come ci aveva ricordato Carlo Sini in un cartiglio da lui dedicato proprio alla supermarionetta. L'«individualismo psicologico borghese» è quella malattia che nei secoli ha corroso il nobile e religioso distacco dell'arte, che nel suo originario essere «rito mortuario», governava totalmente il corpo umano, come nel caso della danza della «Regina bruna». Essa si muove con la «governabilità e potenza dell'inerte», *come fosse cosa inerte, morta, come fosse una marionetta* (si può dire che Tadeusz Kantor abbia realizzato, a suo modo, l'ideale di Craig, con il Teatro della morte?).

L'arte non deve mai riflettere la vita e i suoi drammi quotidiani, va cacciato ogni «*realismo*»³⁷. Il declino della cultura sembra essere un destino sociale per cui, da un lato ci si dimentica della sacralità dell'arte (che fa ponte tra l'uomo e la morte nel suo rito, più o meno desacralizzato), dall'altro si inizia a identificarsi con quei grandi maestri antichi, e ci si dimentica delle «leggi» e della «moderazione», credendo che abbia valore esprimere passioni ed emozioni dell'individuo. Si può comprendere come, in assonanza con tutto questo, i burattini perdano di centralità. I fantocci inanimati non si adattano a una psicologia borghese. Di qui possiamo anche comprendere come Craig lamenti che «ci sono persone che hanno preso in giro questi burattini»³⁸. Ma la decadenza e la corruzione è solo nostra, perché in realtà «i fantocci sono discendenti di una grande e nobile

34 E. Gordon Craig, *L'attore e la supermarionetta*, in Id., *L'arte del teatro. Il mio teatro*, tr. it., a cura di F. Marotti, Cuepress, Bologna 2016, p. 72.

35 Ivi, p. 73.

36 *Ibidem*.

37 Ivi, p. 75.

38 *Ibidem*.

famiglia d'immagini, immagini che erano davvero *fatte a somiglianza di Dio* [...] Voi credete, signori e signore, che questi burattini siano sempre stati delle cosine alte una spanna? [...] Credete che egli [il fantoccio] sgambettasse su di una piccola piattaforma di due metri quadrati? [...] Credete che abbia sempre abitato in una casetta con porte e finestre piccole come quelle di una casa di bambola?»³⁹.

Se del burattino, oggi, «non rimangono che le sue debolezze» e ridiamo di lui (ma non avremmo mai osato tanto, se solo avessimo assistito alla danza della Regina bruna di Tebe), «dovremmo ridere della caduta che abbiamo prodotta in noi»⁴⁰. Ritorna la visione arcaica: l'arte originaria è simbolo rispettoso di dio e della morte, ed essa si mostrava nella danza del tempio-teatro antico, nell'«immagine della marionetta divina», era lo specchio della grandezza di un'umanità che riconosceva ancora i veri «maestri» e rispettava le sacre «leggi». Se oggi il burattino è qualcosa di ridicolo e deriso, è perché la cultura è decaduta, ci siamo irrispettosamente seduti noi sul trono della Regina e abbiamo voluto inscenare le nostre misere passioni.

La «vita» espressa nell'arte e teatro moderni, con attori decaduti che esprimono passioni in un egoismo «diabolico», si potrebbe dire che per Craig è la vera «morte». È invece autentica «vita» quella «morte» espressa nell'arte antica, nella danza del tempio-teatro, nella nobile artificialità di un corpo governato come fosse cosa inerte, quasi perfetta, che per l'umanità tutta intercede simbolicamente alla morte. «Io prego assiduamente per il ritorno dell'immagine – la Supermarionetta – nel teatro; e quando essa tornerà – ancora una volta la Creazione sarà celebrata – sarà tributato omaggio all'esistenza – e sarà fatta divina e felice intercessione alla Morte»⁴¹.

Non è del tutto chiaro, per quanto mi sembra di poter capire, cosa Craig auspicasse veramente che si realizzasse. La supermarionetta doveva essere l'attore ristorato, nel suo gesto, dagli angosciosi turbamenti e dalle vanità psicologiche, oppure doveva essere davvero una sorta di marionetta scala 1:1 della figura umana, o addirittura alta due metri o più?

Trovo molto interessante come, nel suo cartiglio, Sini faccia riferimento al «cammino contrario» che compie Collodi con il suo Pinocchio, rispetto a Craig con la supermarionetta. Come possiamo capire, quest'ultimo idealizza l'inerzialità di un gesto attoriale che si faccia impersonale e in tale ottica «quasi perfetto», si potrebbe dire «artificialmente naturale», solo questo davvero «spirituale», che trasporta un'aura sacrale, in spregio a ogni espressione psicologica di emozioni. La supermarionetta di Craig, al contrario di Pinocchio, è forse l'attore che di nuovo dichiara: «Voglio essere un burattino vero!»

39 Ivi, pp. 75-76.

40 Ivi, p. 76.

41 *Ibidem*.

LADDOVE C'È UN RESTO

Alberto Arista

Mi sto chiedendo come lavorare. Dell'ultimo incontro ricordo l'invito a ricercare il lemma 'resto' all'interno dei diari dell'anno passato. Questo è più o meno quanto mi sono appuntato. D'altronde, il tema del resto è quello che avevo deciso di approfondire per questo palinsesto. Altri compagni di viaggio potrebbero decidere di ripartire da un tema differente e probabilmente darebbero un resoconto diverso di quell'ultimo incontro. Invece, per me il problema è dato dal rapporto che si instaura tra ciò che resta e il modo in cui esso si trasforma nei ricordi e nelle interpretazioni.

Dunque, ricordo: bisogna trovare i materiali utili a costruire un racconto collettivo, per esporre ai Soci di Mechri i temi pregnanti del nostro laboratorio, nella maniera più chiara possibile. Ma quali sono i resti più pregnanti del nostro lavoro? e come posso ricordare la storia della loro emersione, senza trasformarne il senso?

Ho iniziato a cercare nei diari tutte le ricorrenze del lemma 'resto'. Mi chiedo però se questo modo di ricostruirne il senso sia coerente con il significato che esso ha assunto per noi. Questo perché credo che il *modo* in cui un resto viene interpretato influenzi la stessa interpretazione. Nello specifico, questa ricerca delle ricorrenze mi sembra segua un approccio troppo accademico.

Così, incomincio a colorare tutte le frasi in cui ritrovo il lemma, poi quelle che mi sembrano inerenti. Le ritaglio e le incollo sopra un foglio. Inizio a sottolineare ora quelle che suggeriscono un senso, ora quelle che ne indicano un altro, scegliendo per ciascuna i gessetti dei colori più rappresentativi. Vorrei anche creare una carta sinottica dei sensi del lemma, con etichette di riferimento per le citazioni correlate. Ma se davvero procedessi in questo modo, quale discorso sul resto ricostruirei? Che idea emergerebbe da questa raccolta di resti, basata sulle categorie di un diagramma di partizione? Ci ripenso, incomincio a scrivere questo resoconto, in cui mi interrogo su come iniziare a lavorare.



Il primo senso ad emergere dagli appunti del mese di ottobre 2024 riguarda il resto inteso come qualcosa che si distacca da un flusso di lavoro, come suo compimento. Un prodotto, dunque, qualcosa che permane e che, all'occorrenza, viene messo a disposizione per un nuovo uso. Lo so perché nel frattempo ho deciso di procedere con il diagramma (cfr. *infra*, Fig. 1). Inoltre, ho trovato altre frasi. Una sembra sostenere che la ripetizione sia implicata nell'uso dei resti, caratterizzando anche l'esercizio e lo studio. Ad esempio, ripetendo produco alcuni segni sopra un foglio, il lavoro della memoria si sedimenta entro questo supporto, diventando un resto. Il processo di produzione di un resto può venire dunque immaginato come un'*azione* che faccia uso di *strumenti e supporti*. Il tema del supporto è emerso in relazione a quello del "rotolo": un foglio di carta lungo parecchi metri sul quale, in alcune sessioni di Mechané, abbiamo cercato di registrare e annotare la sintesi dei discorsi che si andavano svolgendo. In questo senso, il foglio di carta è sia un prodotto, realizzato in una qualche fabbrica, sia un resto che può venire adoperato in relazione a un altro strumento, come sfondo sul quale incidere i segni di un nuovo produrre. In sintesi, un resto è qualcosa di prodotto che permane, ma può venire assunto come strumento di lavoro, oppure come supporto su cui possano sedimentarsi i segni di un altro lavoro, infine come segno per una memoria che lo sappia interpretare.



A febbraio 2025 il gruppo di Mechané ha deciso di suddividersi in sottogruppi. Già da alcuni incontri volevamo approfondire il tema della marionetta, ma sembrava più efficace farlo distribuendosi il lavoro⁴². *Laddove*, il sottogruppo di cui facevo parte, doveva trattare il tema della *grazia*. Ad aprile dell'anno precedente avevo lavorato con Monica Romano, cercando di sviluppare una pratica in cui il discorso e il disegno venissero considerati aspetti di un medesimo processo rappresentativo. Un anno dopo, con

⁴² Sull'approdo a questa fase del lavoro di Mechané, organizzata in quattro sottogruppi (chiamati rispettivamente *Laddove*, *Tan*, *Femi* e *Testimone*), si veda il resoconto di A. Varschin, *Resti che cantano*, in www.mechri.it – Archivio 2025-2026 – Laboratorio Mechané – Materiali.

Elisabetta Groppo e Gabriele Romani, il tema della grazia ci invitava nuovamente a cercare le correlazioni tra una pratica estetica e il discorso su tale pratica.

Tuttavia, nel frattempo l'argomento era mutato: si trattava di interrogare la grazia di una relazione strumentale, quella del burattinaio e della marionetta. Bisognava approfondire non più la figura, ma la circostanza del suo emergere, il suo *spazio poetico*. Ci fu utile ripartire dalla questione del supporto, ricordandoci del nostro rotolo e riscoprendolo come spazio poetico su cui tracciare, con appositi strumenti, il filo dei nostri discorsi. Inoltre, abbiamo trovato nel cretto di Gibellina un modello, considerandolo come il prodotto di un lavoro trasformativo, che aveva dato forma nuova ai resti della città terremotata. Ricoprire trasformando, ma al contempo trattenendo, i segni di un evento traumatico: era questa l'interpretazione che ne aveva dato Recalcati. Dal canto nostro, abbiamo cercato di tenere assieme il tema del supporto e del resto, stendendo un telo bianco sopra ai resti del lavoro svolto dai compagni. In maniera letterale, dopo che un altro gruppo aveva esposto il proprio progetto, abbiamo ricoperto gli oggetti che erano rimasti sparsi sul tavolo. Questo coprire doveva essere una metafora di come la concatenazione degli effetti del lavoro di ciascuno produce un cambiamento della stessa circostanza. Il telo non è soltanto un oggetto posto a fianco degli altri, ma è un'aggiunta che muta l'intera situazione e, infine, anche la prospettiva che se ne può avere. In un colpo solo il telo distacca e sintetizza una nuova forma. A seguito di una lezione tenuta da Cambria nel Seminario delle arti dinamiche, per noi era diventato l'emblema dello stacco di un resto, che emerge dal brusio di un potere invisibile, fatto di prassi, di effetti, di incontri, di ritmi.

D'altro canto, questo *escamotage* presentava un problema. Il telo ricopriva i resti e nulla gli impediva di farlo come una coscienza che si conforma alle cose. In altri termini, la copertura mostrava l'ambivalenza del "resto", a seconda che lo si consideri come qualcosa di dato e in sé conoscibile, che il telo vela fino ad aderirvi perfettamente, di fatto svelandolo, oppure come qualcosa di ignoto che ogni volta si offre a imprevedibili interpretazioni e stratificazioni che lo configurano, appunto, come un "resto".



Continuo a osservare la mappa che ho tracciato, temo che per esplicitarne il senso finirò col tradire il discorso sul resto, almeno fino a quando questo schema non inizierà a disorientarmi, diventando a sua volta un resto incomprensibile. Questa incomprensibilità dipende da un aspetto che ho soltanto accennato, vale a dire lo *stacco* del resto dal processo.

Sinceramente io ancora non ricordo come il nostro lavoro si ponga in relazione allo stacco. Come detto, un telo viene lanciato sui resti di lavori precedenti. Il telo copre e distacca un luogo di dinamiche possibili – per meglio dire, è il lancio del telo che copre, mentre il telo diventa il supporto sul quale tracciare con i gessetti le figure del discorso che i partecipanti stanno svolgendo. Su questo telo si fa uso di gessetti colorati per mappare il discorso e questa azione correla strumento e supporto, producendo segni che permangono come resti. Le tracce si danno a vedere, con i loro colori, proprio come una marionetta dà forma alle intenzioni del burattinaio. Vedendo la traccia possiamo riflettere sul suo significato, cioè sull'intenzione a cui rinvia – quella del partecipante che mentre parla sta tracciando. Ma vedere la traccia modifica la stessa intenzione, appunto perché la oggettiva a proprio modo, un modo diverso rispetto al discorso, mentre il discorso, che *vede* la traccia, ora la interpreta e, seguendola, si trova a riflettere sul proprio percorso. – Che cosa intendevo dire? si chiede, perché questa linea e questo colore, mentre cerco di ricostruire l'oggetto del mio discorso? e come questi segni ne determineranno l'oggetto?



Attualmente so soltanto che, grazie alla copertura, diventa possibile riflettere sul rapporto che si instaura tra i resti, il colore delle tracce, il supporto, gli strumenti e il discorso. Il problema è che volendo definire questi rapporti, i singoli elementi iniziano a scambiarsi i ruoli. Si potrebbe dire così: c'è un'azione (il coprire) che fa uso di uno strumento (il telo), il quale si contrappone a un supporto (i resti sotto al telo), assumendo una certa topologia. Tuttavia, la topologia è costituita da una serie di segni (le pieghe del telo) posti sopra a un supporto (che ora è il telo), che adopero come strumenti di un'interpretazione (che già diventa un resto). Come insegna Sini, qui non sto facendo qualcosa di diverso, anche di questa interpretazione il supporto è un foglio bianco, quello sul quale continuo a riscrivere, tradurre e decontestualizzare la storia del discorso sul resto – la storia di come esso avrebbe influenzato la rappresentazione proposta dal nostro gruppo, chiamato *Laddove* –, ricercando nei resti i segni che mi dovrebbero aiutare a ricostruire un ricordo che ancora mi attende.

Il problema è che questo processo di produzione dei resti si trova preso entro un circolo (cfr. *infra*, Fig. 2). Infatti, ogni volta che tematizzo il supporto e lo strumento, assumo quelle che sono le condizioni della produzione dei segni come segni a loro volta: se parlassi dello strumento, dovrei chiedermi tramite quale altro strumento e in base a quale supporto io ne stia parlando. Allo stesso modo le cunette, i promontori aggettanti, gli avvallamenti del telo: così il supporto si rende evidente nella sua matericità, cioè come resto assunto in quanto segno, come aspetto in grado di inaugurare un'interpretazione. D'accapo, ogni nuovo segno che si circoscrive sul supporto produce un nuovo velo, distaccando una topologia differente di segni.



Ho ricordato il resto come prodotto e i suoi tre usi, entro la dinamica di una prassi. Ho ricordato anche come il telo possa diventare una metafora del supporto o effettuare uno stacco. Tuttavia, non sono ancora riuscito a concludere *qualcosa* riguardo a questo lemma. Ad esempio, qual è il rapporto tra il resto e questo velare? come si può interpretare il nostro *escamotage* del telo senza diventare eccessivamente empiristi, ricercando la verità dei resti sotto al velo?

Provo a ricostruire nuovamente: il supporto è la controparte di uno strumento di incisione; dalla loro reciproca resistenza viene prodotto un resto, un effetto che si distacca, velando il processo precedente. Quindi è chiaro che i segni sul telo non *siano* i resti velati, ma segni che *rinviano* ad altri segni, supporti e strumenti. Allora il punto non è quanto il telo mascheri o falsifichi la forma originaria dei resti, ma il fatto che ci sia sempre un velo tra un resto e la sua assunzione come segno. In effetti, stacco e assunzione sono termini che indicano lo stesso momento di estrazione. Quella che a volte, a Mechri, abbiamo chiamato *praecisio*: un atto di astrazione che isola *qualcosa*, mentre si dimentica di tutto il resto. Il segno è ciò che viene astratto dal resto, mentre il suo senso dipende dal modo in cui viene interpretato. Per cui un resto non si esplicita da sé, anzi, questa astrazione fa sì che il senso di un resto dipenda interamente dal processo che lo sta interpretando. Così, anche questa ricostruzione inciampa sui propri resti e, per effetto di questo stacco, si trova a ricominciare da un rinvio. Solo in questo senso il telo fa da monito per non dimenticare cosa stia dietro ai lemmi, mentre il brusio degli stacchi procede.

Mappamondo

Fig. 1

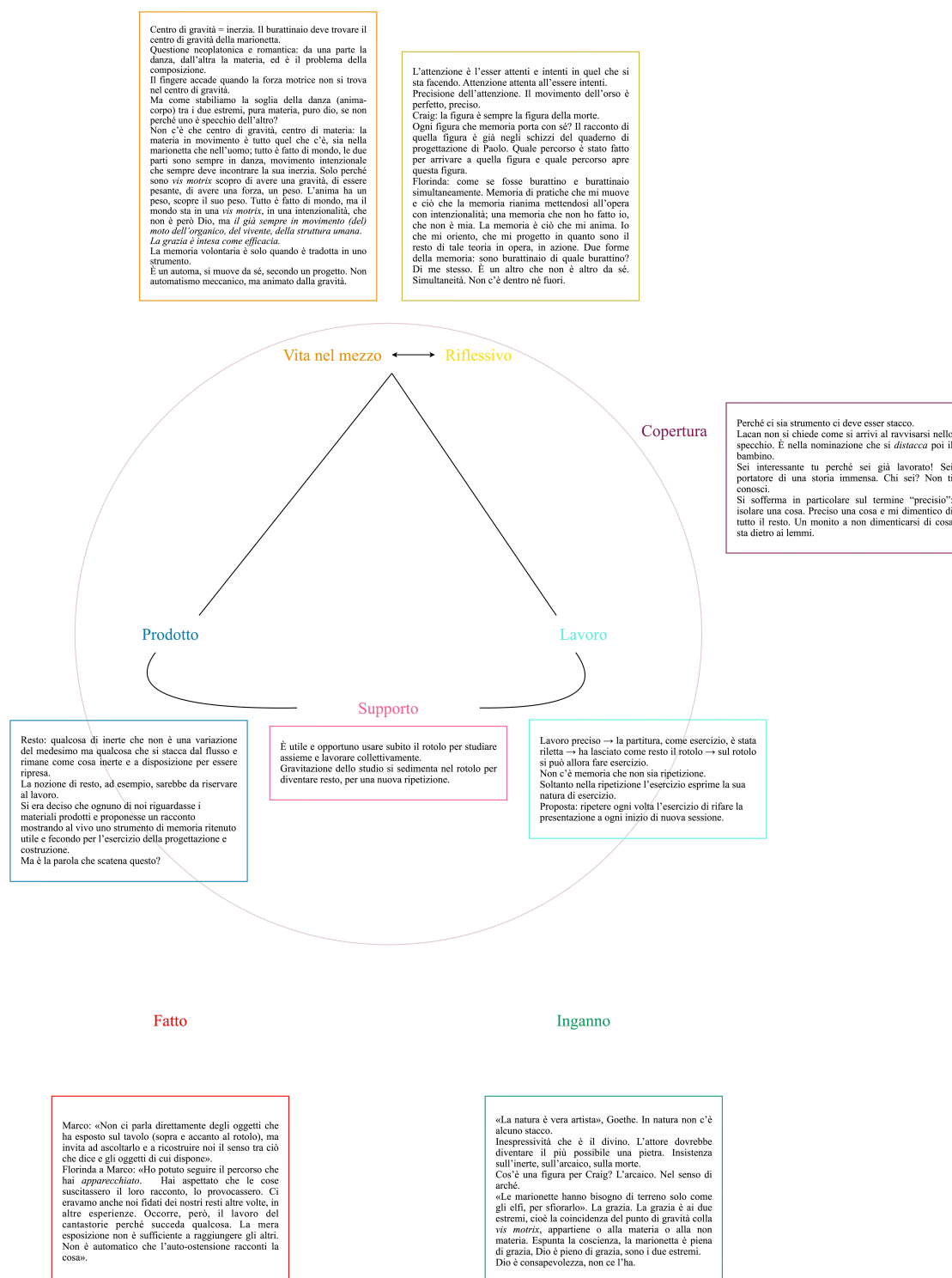
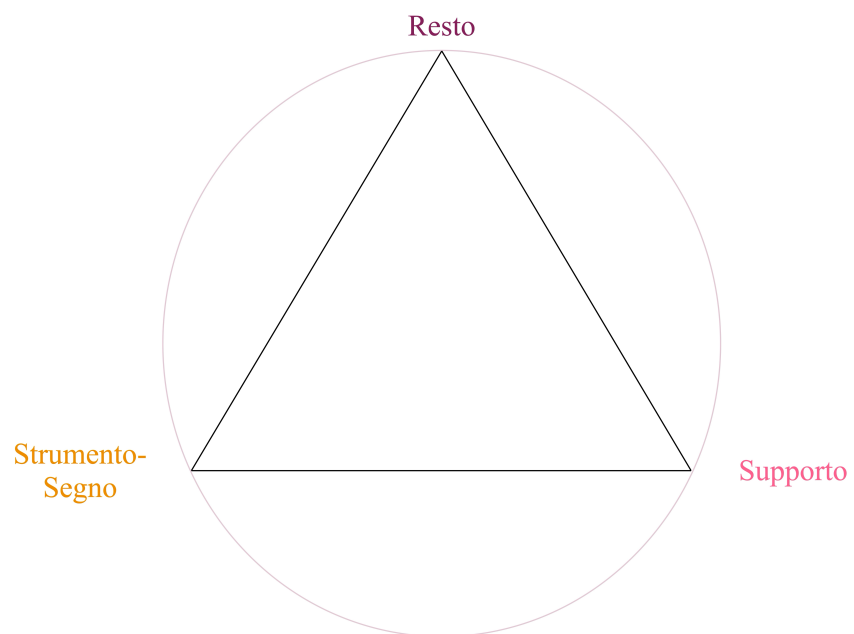
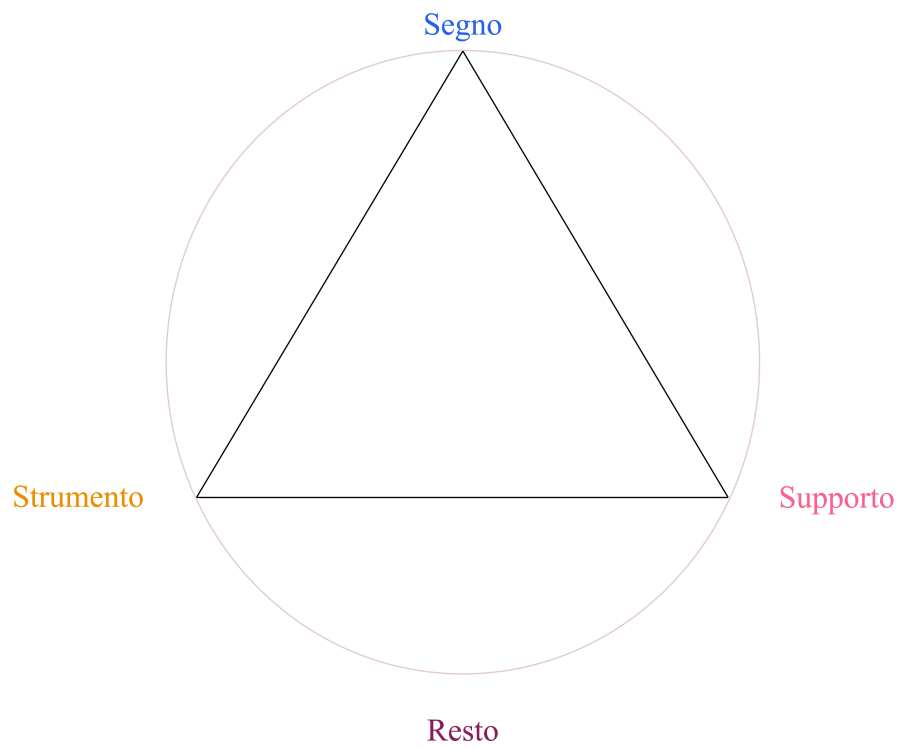


Fig. 2



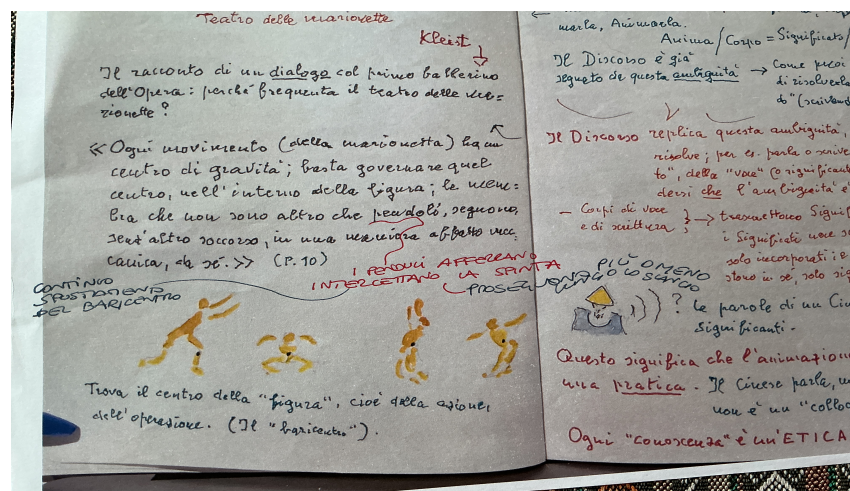
GRAZIA E GRAVITÀ

Monica Romano

«Stare fermi è una cosa che assomiglia molto al muoversi. Sono azioni che hanno una radice comune. Un corpo, una certa intenzione».
(Chandra Livia Candiani)

Gli arti della marionetta

Provando a ripercorrere i miei appunti, i diari, i materiali condivisi di questi mesi di lavoro, mi accorgo che la prima immagine che torna a venirmi incontro è la marionetta che abita il Foglio 5 del quaderno del professor Sini dedicato al testo di Kleist. Il disegno la coglie in diversi movimenti, ciascuno con il suo baricentro in evidenza. Ritrovo la mia fotocopia con alcuni miei tratti (tentacoli, fili...?) che da lei e dalla citazione riportata sopra partono e, scavalcando la pagina, arrivano alla successiva.



«Ogni movimento (della marionetta) ha un centro di gravità; basta governare quel centro, nell'interno della figura; le membra, che non sono altro che appendici pendule, seguono, senz'altro soccorso, in una maniera affatto meccanica, da sé».

A farmi riflettere è stata la relazione fra baricentro e arti, quegli arti penduli che paiono passive propaggini che seguono un movimento nato altrove, che devono eseguire/seguire, ma che mi appaiono in realtà animate e capaci di animare il movimento. Il loro peso e la loro forma non eseguono, spegnendola lungo il percorso, la forza e l'intenzione del gesto ma la portano altrove; custodiscono l'intenzione, ma la mettono in tensione con l'imprevisto, sono visibile tensione fra intenzionalità e accidentalità.

Mi domando in che relazione procedono il progetto (che sceglie fra tutti i possibili, già immaginandolo, il percorso e ipotizza l'arrivo), con quello che poi accade nella sua esecuzione e nel suo resto; mi domando quanta energia è ancora contenuta nel resto che lasciamo per il successivo procedere di chi giunge dopo.

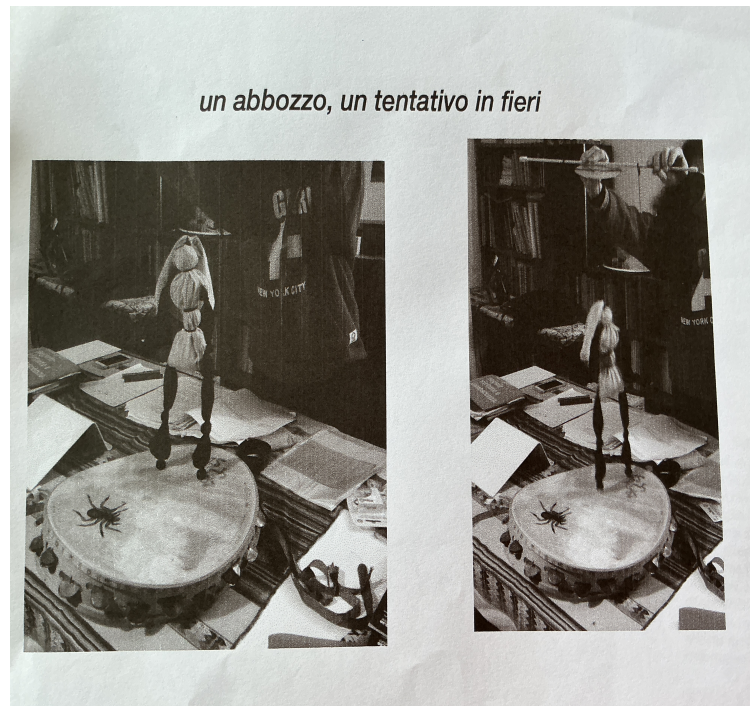
Quale relazione tra "mechri" e "enteûthen", tra "fino a qui" e "da qui"?

Penso alla marionetta composta e ferma prima dell'inizio, che contiene tutte le "prove" che l'hanno preparata a quel passo, a quel gesto. «Il centro di gravità, si osserva, non ha punto, è un intero processo di ricerca» (dal *Commentario* alla p. 4 del quaderno).

Il corpo poi si disfa e apre nel gesto sospeso, nell'aria; poi torna a ricomporsi toccando la terra/foglio.

Ma spesso l'energia non è esaurita nella singola figura/passaggio e il suolo diventa rilancio, tanto che, se la marionetta si vuole fermare, sente la fatica del dover frenare qualcosa che aveva preso energia dalla sua stessa lotta con l'inerzia.

Il singolo passo è sempre ternario, di valzer (appoggio, sospensione, appoggio), ma poi il terzo tempo è già il primo della successiva terna, o il quarto di un altro ritmo sotteso, anacrusi del successivo che inserisce il singolo passo nella danza, la parola nel discorso.



Movimento e stasi come un continuum

I suoni della natura li componiamo in parole a cui affidiamo un senso pronto a tornare a disfarsi. «[...] finché finché... finché nel cielo [...] Anch'io anch'io chio chio chio» (Pascoli).

L'uccello che guarda è ancora quest'anno il nostro uccello che mangia, dal mondo si guarda mangiare nel mondo, e mi ripeto (in modo diverso per capirlo meglio) che siamo noi burattini, burattinai e scena simultaneamente e solo la messa in scena può scinderli, mettendoli in scena insieme ma separatamente.

Ad ogni suo salto e gesto, la marionetta sembra staccarsi dal pieno del mondo e tracciare un segno/gesto, per poi ritornare al mondo.

Ma il mondo è anche lassù nella sospensione, negli arti non del tutto ammaestrabili, nel vento e nella luce che muovono la proto-marionetta, nello sguardo di chi guarda, nelle orecchie di chi ascolta.

Qui, nel momento del dire e dell'agire, risiede il discorso poetico «perché i significati non sono fantasmi immateriali, esigono sempre una incorporazione» (Commento alla p. 5 del quaderno).

Accanto a me un libro di Aiku e un testo di Ghilardi: il Giappone ci mostra negli *aiku* il passo breve, ma precisissimo, disponibile a contenere il mondo; e anche il concetto del “*ma*” che non è semplice pausa ma una sorta di tempo/spazio apparentemente vuoto e sospeso, che in realtà è proprio laddove separazione e collegamento degli eventi avvengono senza distinzione; abbiamo provato a disfare il nostro sguardo sul mondo e lo stiamo ricomponendo, e ogni ricomposizione è immediatamente resto, cretto.

Rimane per me il mistero della grazia, così indiscutibilmente evidente quando la incontro e desidero, così poco afferrabile.

Mi appello ancora al lavoro di setaccio del professor Sini sul testo di Kleist:

«Noi vediamo che nella misura in cui nel mondo organico la riflessione si fa più debole oscura, la grazia vi compare sempre in periodo raggiante. Così ritroviamo la grazia dopo che la conoscenza, per così dire,

attraversato l'infinito; perciò appare nello stesso tempo purissima in quella struttura umana che ha nessuna o un'infinita coscienza, cioè nella marionetta o in Dio» (Kleist, pp. 25-26).

Cerco la grazia nel nostro lavoro, nella ricerca di Mechané e vedo il suo farsi forse ogni volta che qualcuno ha “attraversato” il nostro infinito di lavoro, ha costruito scatole di burattinai burattini e baracche che, nel raccontarsi agli altri, cessano la “riflessione” e lasciano che la grazia del racconto sia “raggiante”.

Nuovamente una triade.

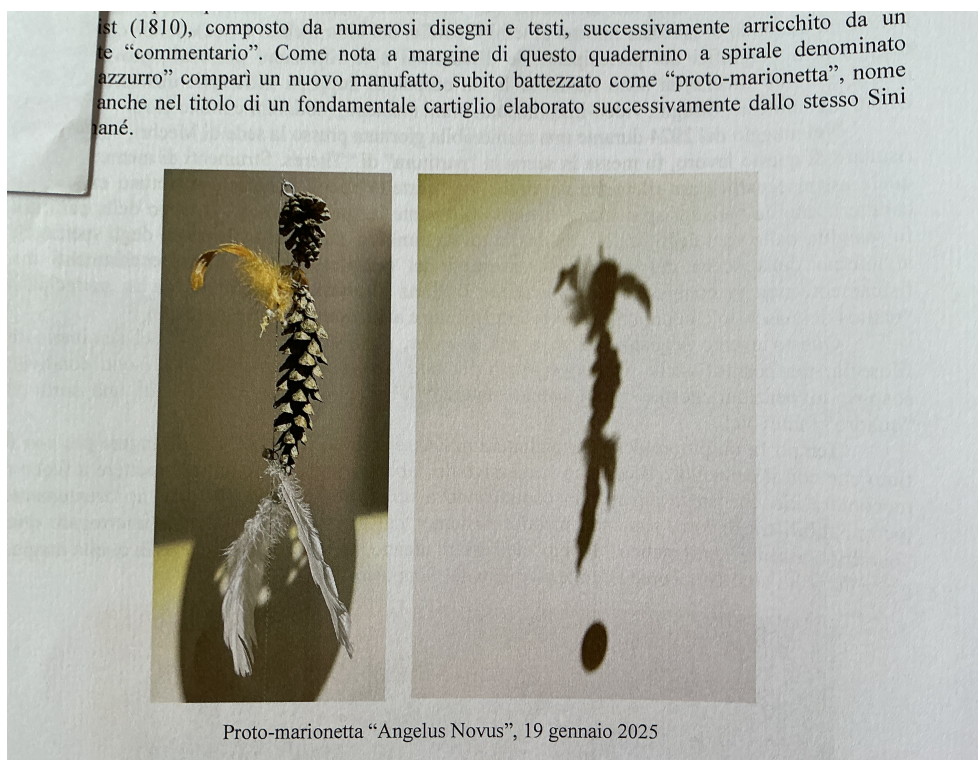
Dal peso del corpo e della conoscenza che ci forgia durante il lavoro mentre scegliamo materiali, gesti, parole; allo spazio/tempo del *ma*, della trasformazione piena di grazia;

infine alla traccia che atterra, che è immediatamente resto ancora vibrante.

Alla fine di ogni danza atterriamo toccando il mondo con i nostri piedi/discorso e ne siamo inevitabilmente toccati per poter ripartire.

Un corpo singolo e collettivo, che sceglie a partire da sé e dalla sua prospettiva di mondo una sua marionetta, che si affida non solo al suo baricentro, ma anche ai suoi arti periferici, periferie che disegnano lo spazio anche imprevisto, che lasciano accadere; è il coraggio più alto della proto-marionetta che si fa muovere dal mondo. Ci sono discorsi forse di natura diversa; c'è il violinista che sa che c'è ancora il mondo nelle sue braccia/memoria/legno/budello in ogni suo suono studiato, e l'arpa eolia che c'è lei che fa suonare il mondo che la suona.

Ci sono progetti, ricerche e discorsi più simili a marionette (con fili che tengono insieme il loro corpo e quello del loro burattinaio) e protomarionette (con luci e venti e luoghi), e non sono in ordine temporale ma in ordine a una scelta di messa in scena del mondo.



E l'orso?

In questi frammenti di riflessione cos'è, dov'è l'orso (citato da von Kleist)? Tento l'ipotesi che l'orso, nella messa in scena che separa i simultanei, sia una possibile indicazione di ascolto; siamo noi quando ascoltiamo sospendendo la forza ingombrante della nostra presenza e siamo tutt'uno con ciò che guardiamo, quando guardiamo e per questo siamo comunque nella danza e la riflettiamo, un luogo privilegiato e trasformativo in cui vediamo e sentiamo che «lo sforzo mascherato del danzatore è una virtù» (*Commentario* alla p. 7).

Non solo linee, ma spazi: il lavoro insieme

Altra immagine del lavoro di questo tempo e laboratorio.

«Quei fantocci però hanno il vantaggio di non essere soggetti alla legge di gravità. Della pigrizia della materia, cioè di quella fra tutte le proprietà che è la più avversa alla danza, essi non sanno nulla, perché la forza che li solleva in aria è maggiore di quella che li incatena alla terra» (H. von Kleist, p. 17).

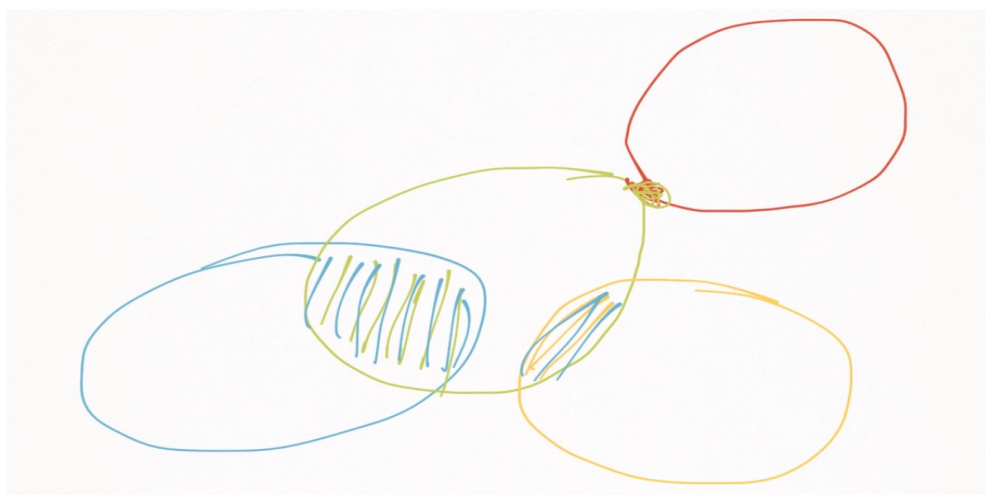
Nel lavoro in comune sono gli altri la “forza maggiore”, siamo sollevati dal loro farsi nostra terra viva come fanno ballerini, circensi, pattinatori gli uni per gli altri, sollevati a turno per il tempo necessario a danzare il nostro discorso dai corpi altrui, che sono terra intenzionata. E i corpi insieme sanno fare magie.



È vero, movimento e stasi, silenzio e discorso, sono un *continuum*, ma non si può lavorare senza punteggiatura, senza mai “chiudere un discorso”, seppur temporaneamente, per necessaria e vitale possibilità di poterlo riascoltare, riguardare e non essere costantemente dentro un unico movimento.

Il tempo del racconto/ascolto del poema si ferma, il telo dello spazio poetico si richiude.

Ma resta quello spazio tracciato e, da un punto qualsiasi, qualcuno ripartirà in tangenza o intersezione.



CAMMINARE ARRESTANDOSI *Una valigia come poema di grazia*

Elisabetta Groppo

Terzo anno per me di Mechri, quindi di Mechané. Tre stati attraversati: dello stare, del divenire, dello (s)confinare: prima, dopo, ora, interdipendenti, fortemente vincolati da una dialettica dell'essere e del definire sé, negando gli altri "due".

Se anche dislocassimo tempo e spazio in uno sguardo cartesiano, unendo punti e tracciando curve possiamo costruire un'area sottesa alla intersezione XY, cioè una loro integrazione che consideri le infinite approssimazioni ascrivibili alla relazione spazio-tempo.

Quindi, dicevo, tre stati. Ricostruisco tre stazioni *mechritiche* e *mechaniche*: architettura, storiografia, geografia. Mi risuonano come tre modalità relazionali, tre modalità di studiare la funzione uomo [*f(uomo)*], sempre mutevole, sempre nuovo altro resto, sempre memoria e nuova vita, sempre abitazione e abitante.

Il movimento di Mechané è stato una serie di rimbalzi: tra inerzia (intesa come massimo grado di libertà alla spinta/pulsione/gravità) e resistenza, tra accelerazione e arresto, tra coralità e silenzio, tra alienazione d'insieme e di unità.

Prima un "canovaccio"⁴³, ora "spazio poetico-poema-grazia"⁴⁴, passando per un "rotolo". E così da *titeres*, al teatro di burattini, a un edificio performativo poliedrico, alla suzione di tutto questo da parte di una "baracca" e di un unico *textus* (peraltro concepito solo come esergo di un venturo sviluppo), a un processo di fissione che ha nuovamente scisso ma ha ampliato la scala della postura. Paradossalmente, contro la convenzione, secondo controcondotta (Foucault), in tale ampliamento si acuisce la *praecisio*.

E se il vero strumento formativo fosse questo, al di là del supporto scelto? Un esercizio rilanciato che si rieduca stravolgendo sempre gli elementi di partenza, magari anche obliandoli. Proprietà transitiva, sì, il risultato è una nuova forma della relazione di appartenenza tra gli elementi messi in gioco, una nuova ricerca (genealogica), elementi che nel modificarsi della relazione mutano. Assoggettando alla nostra volontà e attività questa ricerca siamo sempre perduti e ignoti al divenire, che possiamo immaginare ma non sapere; *saperlo* è un nuovo stato d'*esserci*.

Poche righe ancora di introduzione.

Come Antonin Artaud (cito il Seminario delle arti dinamiche del 21 febbraio 2026), devo scrivere disegnando: atti che sostano fuori dal corpo attraverso prolungamenti, la mano come supporto e antica mente.

Già a fine stagione 2024-2025, intorno a maggio, avevo cercato di fermare alcune riflessioni rimaste sottotraccia, a me medesima, quindi a tutti gli altri (voi). Così hanno rischiato la sparizione, ma intanto è sparito il carattere di immediatezza con cui le lanciai sul foglio-spazio. È così, credo, che avviene la sparizione, anche in natura, per cui un fenomeno non è più mappabile: quando è sottratto a uno sguardo che nomina.

Ecco, la geografia: scrittura di nomi nello spazio.

Nome, spazio, scrittura, scrivente (attore-interpretante *a*) e lettore (attore-interpretante *al*) hanno un tempo della "soggettività" e un tempo della collettività, sono *uno* subito *nessuno*, altrettanto *centomila* (risonanza dal Seminario di filosofia di febbraio 2026).

Cosa resta, come resto

Un sacco-lenzuolo, il fagotto del viandante, la valigia⁴⁵: raccolgo ideazioni aggettivanti. Ad esempio, l'invenzione (*macchina narrativa esemplare*) del cestino che Cappuccetto Rosso porta nel bosco: attraverso il cestino transita la genealogia della donna, tra vita e morte, tra fioritura e appassimento. Azione ultima sul telo con epigrafe (*macchina narrativa num. 1*), estensione del ricordo di alcuni versi di una poesia di Vladimir Majakovskij (*La guerra è dichiarata*, in *Opere scelte*, Feltrinelli).

⁴³ Riferimento al già citato *Titeres: strumenti di memoria (partitura)*: un testo composto a più mani, che fu concepito come "canovaccio" per la presentazione, nella sede di Mechri, del primo ciclo di Mechané nel giugno del 2024.

⁴⁴ Questo è il tema (ovvero il "burattino") sul quale ha lavorato il gruppo chiamato *Laddove*, di cui chi qui scrive fa parte.

⁴⁵ Riferimento ad alcuni dei materiali utilizzati dai burattinai di Laddove per animare il tema dello spazio poetico, del poema, della grazia.

«E sulla piazza, lugubrement listata di nero,
si effuse un rigagnolo di sangue purpureo!»

Altro aspetto: *ferita-sutura*. Chiusura che convive con apertura, frattura e trauma che coesistono alla sutura. Ed è ciò che vorrei trasmettesse la nostra valigia, che ne fosse spazio poetico, che desse forma a tale coesistenza, in un ondeggiare che scava e raccoglie.

Questo passaggio (a) e ritorno all'atto, ogni volta diverso, è la grazia della sinusoide che non ritorna mai nello stesso dove (a differenza della retta zig-zag) (cfr. Schiller, Kallias), è la forma possibile per ogni poiesi.

Vorrei che la valigia prendesse forma di lemmario: stesa su superfici con differente profondità di campo, enuncia certi lemmi, in essa iscritti e trascrivibili o traducibili in un ordine alfabetico o ideografico.

Ma dove stenderla?

Su cosa si aprono i cretti? cosa svelano nel "tra" (che sutura)?

Urge una manipolazione, una pratica che renda le aperture suture dicibili, nominabili, strumentali, attraverso strumenti che facciano parlare la valigia, che facciano della valigia un poema. In quanto spazio poetico, essa stessa fa parlare gli strumenti animati dal momento in cui sono nominati. Questi poi a loro volta rianimano la valigia dandole una nuova forma, una nuova geografia. Cioè la valigia è ogni volta nuova e terza a sé stessa, vuota, è "frutto di" e "terza a" le pratiche strumentali che vi hanno agito.

Immaginiamo piovra. La goccia che cade sulla lente, sul naso, che rumoreggia toccando la strada, che svela un'imperfezione della tomaia è un'unità che evoca il fenomeno della nostra *soggettività* in relazione col mondo. In qualche modo, credo, rende il noi soggetto una marionetta, in quanto spazio poetico, dove il contatto con la goccia avviene estromettendo ragione e intenzione. Queste arrivano dopo, quando nominiamo il sentore del bagnato, quando la goccia è diventata uno *strumento*, per noi che la nominiamo, *di conoscenza del mondo in cui siamo e di cui vestiamo i panni*, con le sue forme (incluse quelle della nostra corporalità, in scala: da profilo fino al particolare senso del sé in quel corpo). Momenti che sono carte geografiche di una relazione, di un transito tra strumenti, sullo strumento comune che è lo spazio poetico.

La valigia che sia poema di *grazia*, sospensione della relazione oggettuale. Perché è la relazione dell'unità con tutto ciò che l'unità non è. È la forma dell'esplorazione, risultante del muovendo e muovendoci. Il movimento a sua volta è oggetto di sguardo, compone lo spazio e così lo forma. Lo spazio, di riflesso, assume, traduce e proietta la forma di un movimento. Ci vuole uno stato terzo, non statico e non dinamico, per contemplare il configurarsi dello spazio attraverso ciò che in esso è ed è stato in moto, che consenta di starne fuori (di esserne estromessi). È lo stato estetico, lo stato di grazia.

Lo spazio poetico è poema quando è fuori da ogni singola scrittura eppure ne è supporto, e ad ognuna è preposto. È lo spazio di un racconto inerte, che si nega, è il foglio-mondo che si presta e indietreggia nel momento in cui è tradito dalla parola, nel momento in cui viene tracciato e cartografato da una scrittura (alfabetica).

Lo spazio poetico è anche *subtilis* (intraducibile in italiano, o quasi, se non con una perifrasi): è sottotraccia. È ciò che tiene memoria e rimane sotto la ferita del cretto e la sutura tra cretti. È da immaginarsi come il pentagramma, quando ancora le righe e gli spazi non sono nominati, non sono alfabetizzati come toni, durate, accentazioni. Accoglie ogni possibilità di scrittura, sempre "tra" libertà (inerzia, assenza, silenzio) e segno. Come a dire che il pentagramma è la protoforma di ogni musica, è lo *stato di grazia* essenziale perché la disposizione di segni possa chiamarsi musica (o suono).

Conclusioni e dubbi

Posso fare di questo (confuso) discorso una valigia?

Come la costruisco?

Come costruisco uno spazio poetico? Libero a tal punto da accogliere un segno, modificarsi, prendere una forma e tornare libero.

Come posso costruire una valigia-baco? Che racconti il moto di ogni filo, e che racconti diversamente il moto distinto di fili discreti (ciascuno nel suo tempo, con le sue dimensioni, con il proprio autore-attore), che racconti la propria storia di genesi. Che si racconti e che racconti l'avvicinarsi e ciò che resta di ogni momento di piegatura-chiusura e ogni dispiegatura-apertura-ferita.

In modo da svelare il disinganno della sutura, che nient'altro cela se non un trauma.

APPUNTI SUL GIOCO

Anna Porro Schiaffinati

Richiami al tema del gioco

Eraclito: il mondo come un bambino che gioca.

Aristotele: paragona il gioco alla felicità e alla virtù perché sono attività che si scelgono e non sono necessarie (*Et. Nic.*, X).

I. Kant: il gioco è un'occasione piacevole perché favorisce il sentimento della salute. Vi sia o no nel nostro giudizio razionale un piacere per l'oggetto e il godimento stesso (*Critica del giudizio*, § 54). Si possono dividere in giochi di fortuna, gioco musicale, gioco estetico ovvero gioco di pensieri (*Ibidem*). Il gioco tiene desta l'energia vitale. I giocatori pensano di giocare tra loro; in realtà la natura gioca con entrambi. Produce piacere perché favorisce il sentimento della salute (*Ibidem*).

F. Schiller: il gioco ha la funzione di addestrare alle attività vitali che garantiscono la conservazione dell'organismo. Attività libera in cui si uniscono sensibilità e intelletto superando l'alienazione moderna (Lettera sull'educazione estetica). Occorre conciliare i due istinti, quello del gioco è la sintesi tra l'istinto sensibile e quello razionale, che porta la forma nella materia e la realtà nella forma razionale. La bellezza concilia critica e istinto.

F. Froebel: ha creato i gradini di infanzia. «Il gioco sta al bambino come il lavoro sta all'uomo e la creazione sta a Dio» (1826).

K. Groos: studia il gioco degli animali ed elabora la teoria del pre-esercizio che vede il gioco come momento propedeutico alla vita adulta. Il gioco è una tendenza innata, istinto vitale che contribuisce ad addestrare l'uomo per la sua conservazione. Il gioco come funzione sociale oltre che educativa ed estetica.

L. Wittgenstein: descrive i giochi linguistici, ovvero linguaggi diversi ognuno retto dalle sue regole (Ricerche filosofiche, 1953) (Della certezza, l'analisi filosofica del senso comune, 1969).

H.G. Gadamer: sostiene che il protagonista del gioco non è il giocatore, ma il gioco stesso. L'effetto del gioco si produce sui giocatori, che sono in un certo senso giocati (*Verità e metodo*, 1960). Utilizza un'analogia con l'opera d'arte, a cominciare dal suo primato rispetto agli autori e ai fruitori. Nel gioco, la volontà del singolo è meno determinante.

J. von Neumann: matematico, elabora teorie dei giochi e dei comportamenti economici (1944); studia matematicamente le decisioni strategiche tra agenti razionali in contesti competitivi. Partendo dal concetto di gioco a somma zero, dimostra che ogni gioco finito ammette un equilibrio (il teorema "minimax", dove la perdita di un giocatore è esattamente il guadagno di un altro).

M. Mead: antropologa, mostra come il gioco nelle popolazioni primitive sia formativo per la socializzazione e la crescita degli adolescenti. Negli adulti ha una funzione di coesione sociale; i giochi sono connessi ai riti, con canti e musica. Gli uomini cantando e giocando non sentono la fatica. Anche un gioco è un ritmo? Gioco accompagnato dal ritmo dei tamburi, finti combattimenti, iniziazioni.

D. Winnicott: psicoterapeuta infantile e pediatra (*La famiglia e lo sviluppo dell'individuo*, 1965). Attraverso i suoi studi e le sue ricerche evidenzia come i pupazzetti o il pezzetto di coperta che il bambino tiene la notte nel lettino siano "oggetti transizionali": prima esperienza di separazione dalla madre (realtà interiore/realtà esterna, io/non io). Doppio ruolo: il bambino si sente protetto e rassicurato dal pupazzetto e da un altro lato si percepisce "grande" perché è lui che accudisce il pupazzetto. Concretizzazione di fantasie poi proiettate all'esterno. Amicizia/Inimicizia: il gioco è gratificante in sé sia nel mondo animale che umano. È una prerogativa di bambini e adolescenti. Tesi all'esplorazione del mondo circostante e dell'apprendimento di

regole condivise. Giochi che riproducono schemi aggressivi influenzano la vita emotiva, intellettuale e i processi di socializzazione e di educazione.

K. Lewin: psicologo (*Il bambino nell'ambiente sociale*, 1948), studioso delle dinamiche di gruppo (*Training Groups*), pioniere del sociale (psicologo della *Gestalt*). Il bambino passa più facilmente dal piano di realtà al piano della rappresentazione, dove manifesta desiderio e aggressività che non gli sarebbe consentito altrove. Può trovare maggior senso di sicurezza di quanto gli sia permesso sul piano di realtà. Gioco e ripetitività, senso di potenza e controllo.

J. Piaget: studioso dello sviluppo cognitivo; psicologo, biologo, pedagogista. Sostiene che la capacità cognitiva è legata alla capacità di adattamento all'ambiente sociale. Definisce le età infantili anche in base al gioco. Gli adolescenti sono in grado di simbolizzare oggetti non presenti.

G. Bateson: antropologo, riflette sui processi di gruppo e sul gioco con approccio multidisciplinare, collaborando con etologi (Lorenz), antropologi, psicologi, psichiatri, biologi. Bateson: il messaggio “questo è un gioco” aiuta gli esseri viventi a orientarsi o a capire se un determinato comportamento significhi “gioco”, “corteggiamento” o “minaccia”. Citazioni: “Il gioco tra una cornice e l'altra”. “Il gioco è una struttura a buccia di cipolla che ammette questa libertà”.

Il Gioco come metafora

Per Bateson, il messaggio “questo è un gioco” classifica il comportamento di scambio di messaggi di tipo logico-semantico (anche negli animali). Dopo poche settimane di vita il bambino impara a produrre il pianto, non come segnale riflesso, ma per fare accorrere la madre, e la madre impara a distinguere tra il pianto riflesso e quello per farla accorrere. I segni automatici sono trasformati in segnali emessi con finalità conscia o inconscia. Da quella scoperta è derivata la possibilità dell'inganno e di ogni tipo di imbroglio. Il bambino impara a simulare i suoi stessi segnali per ottenere un effetto.

Gli animali riproducono schemi comportamentali aggressivi, di difesa, ma inviano segnali con caratteristiche difensive.

Dal momento che esiste un fenomeno riconoscibile come “gioco”, si è costretti a concludere che gli animali devono scambiarsi messaggi di tipo “logico” come immediatamente superiore. Quando simulata, l'aggressività, la liberazione dell'ansia nelle interazioni di gioco è uno dei motivi che rende il gioco così divertente.

Analogia tra il colloquio psicoterapeutico e il gioco (*setting* con delle regole, ecc.).

Il gioco è un modello d'azione che ci struttura. È precursore dell'altro. Il gioco è una cornice: per suo tramite si comprende ciò che gioco non è. Il gioco è gratificante in sé sia nel mondo animale che umano.

A Palo Alto, dove conduceva una ricerca sulla schizofrenia, Bateson si è accorto che un paziente con delirio costante grave, mentre giocava a golf con lui, era perfettamente lucido; riprendeva il delirio tornando alla vita normale.

Il testo dello psicoterapeuta E. Berne *A che gioco giochiamo?* (1964) approfondisce l'analisi dei giochi, la genesi e la funzione che il gioco svolgerà in psicoterapia (analisi transazionale).

Il gioco come strumento di diagnosi e di psicoterapia

Per C.G. Jung, Anna Freud, Melanie Klein il gioco ha una funzione elaborativa delle emozioni. Centralità del gioco di ruoli:

- marionette sono usate come tecnica diagnostica terapeutica
- fare giocare i bambini con finalità catartiche (i giochi distraggono).

J. Moreno: chiama “psicodramma” il suo metodo terapeutico. Obiettivo: i pazienti scelgono un personaggio e recitano una scena. Si arriva quindi a recitare sé stessi.

Conclusioni

Dopo questo sintetico *excursus*, prendendo in considerazione studiosi di discipline diverse che hanno dedicato parte delle loro ricerche al gioco, perché – mi sono chiesta – tanto interesse? Mi sono posta interrogativi che rimangono aperti e che di seguito elenco.

- Giocare in inglese si dice *to play*, che vuol dire anche recitare. Per il bambino il gioco è esperienza di controllo e di potenza; è ripetizione di modelli; è apprendimento per la crescita e per la socializzazione. Per l'adulto, giocare è recitare il doppio? È fare la marionetta (come per Totò o per il Kantor de *La classe morta*)?
- La marionetta è un “oggetto transizionale”?
- Si dice “giocare tanti ruoli”. Entriamo in tanti ruoli, a volte in modo consapevole, a volte no. Rimaniamo invischiati nei nostri giochi?
- Il gioco è la vita? Si dice a volte “Mi gioco la vita”.
- Il gioco è il mondo? Tutto ciò che ci circonda?

Il gioco ha tante sfaccettature come un prisma, contiene lo sviluppo umano; il ritmo, i riti, i canti, l'arte, il fare insieme, il “come se”, il divertimento, l'azzardo, la morte (ad esempio la *roulette* russa). Oggi, perfino la guerra diventa un gioco terribile!

RICORDO, MEMORIA, RACCONTO
Passi scelti da C. Sini, *Filosofia e memoria*, il Saggiatore, Milano 2025

Marco Dubini

Il ricordo

Ogni tanto penso ad episodi della mia infanzia, della mia gioventù oppure episodi decisivi della mia vita passata. Mi sono accorto che non li ripenso identici, nello stesso modo, con lo stesso stato d'animo. A volte mi pare di ricordarli assai diversi rispetto alle volte precedenti. Ma non sono in grado di descriverne con precisione le differenze. Arduo, se non impossibile, è ricordare con precisione un ricordo. Trascrivo alcuni passi del recente libro di Carlo Sini intitolato *Filosofia e memoria*:

«25 aprile 2024. Festa della Liberazione dagli orrori e dalle sciagure del nazifascismo. Ora riporrò in un cassetto questo diario. Ho imparato che il tempo favorisce e suggerisce una nuova lettura di ciò che si è scritto. Mentre si scrive, la lettura è troppo coinvolta, troppo complice, troppo consenziente» (C. Sini, *Filosofia e memoria*, il Saggiatore, Milano 2025, p. 349).

«3 maggio 2024. Sento il bisogno di fissare alcune cose che mi hanno visitato in questi giorni. In particolare quella che potrei chiamare, con una certa enfasi, la “mia filosofia”, però espressa o ridotta a una sintesi manualistica!

Questo è in generale un aspetto che caratterizza la pratica filosofica. Cominciò Platone e soprattutto continuò Aristotele a esporre in poche righe il pensiero di questo o quel filosofo. Già nel mondo antico si diffusero veri e propri manuali che riassumevano le opinioni dei filosofi e le loro vite. Ancora oggi la conoscenza manualistica non è solo molto diffusa, ma è anzi indispensabile: mica si può aver letto tutto e sapere tutto!

[...] Si evidenzia subito una grande differenza rispetto alla esperienza che fa colui che legge e studia un'opera della tradizione filosofica e quella che fanno colui o coloro che la videro e ascoltarono esporre dal maestro in prima persona.

[...] Non è mai sufficiente la lettura di un'opera; bisogna affrontare l'intera produzione dell'autore e poi altri libri del suo tempo, e quelli dai quali l'autore è stato formato e influenzato ecc. Un lavoro immenso che spesso richiede un'intera vita di studio.

[...] Nell'insieme si tratta di un'esperienza umana irripetibile: la rinascita di un intero mondo di senso, di interessi e di passioni che viene a fecondare il nostro e a confrontarsi con esso, in una sorta di perennità dello spirito umano, sempre diverso e sempre identico; più le caratteristiche personali dell'autore, il suo carattere, la sua passione ed emozione, la sua battaglia culturale e sociale, che ci fa innamorare di lui pagina dopo pagina: altro che riassunto manualistico. Tuttavia questa pratica storiografica non va confusa con la produzione di teoria filosofica. Husserl e Wittgenstein, tanto per dire, avevano una conoscenza scarsa della storia della filosofia, il che non impedì loro di essere tra i più importanti filosofi del Novecento. Epicuro, Seneca o Marco Aurelio non saprebbero neppure di che cosa stiamo parlando» (ivi, pp. 350-351).

Memoria è ripresa, ma si può riprendere solo ciò che resta.

Quante cose del mio passato assolutamente non ricordo? Infinite. I miei primi ricordi risalgono a quando avevo 6 anni, alle scuole elementari. Ho solo un vaghissimo ricordo, molto colorato, di quando avevo un anno di età: mia madre mi ha confermato che il ricordo visivo è corretto. Nulla ricordo di altre mie sensazioni. Trascrivo ancora dal citato libro di Sini:

«5 maggio 2024. Le righe del testo di un filosofo sono tracce e indizi di una vita che le ha attraversate e composte. Da esse possiamo risalire al tempo e alla vita che le vide nascere, non però a partire da quella vita, ma dal desiderio della nostra di *sapere* e di darne conto, racconto e descrizione ai nostri contemporanei, ai lettori di oggi [...].

Questa ricostruzione è il resto di vite della cui concreta esistenza ed emozione del vivere non ci è rimasto nulla, nulla che si possa davvero sapere, solo dire di una distanza incolmabile e insufficiente a se stessa. Come arrivò Epicuro a formulare il tetrafarmaco? A partire da quali esperienze di vita personale, attraverso quali incontri e quali letture, attraverso quali travagli, incertezze, dubbi, esaltazioni provvisorie e via dicendo? Di tutto ciò è silenzio, massiccio e pervasivo silenzio, come accade nelle rovine del forno di un'antica città: il piccolo clamore della folla quotidiana si è disperso per sempre nel vento del passato e ora tutto tace: l'impressionante e tuttavia eloquente silenzio delle rovine» (ivi, pp. 352-352).

Il racconto

Capita spesso a ciascuno di noi di raccontare. Spesso? Sempre si racconta, ogni nostro discorso è un racconto, facciamocene una ragione. Anche quando si parla di una cosa accaduta pochi minuti fa non la si descrive mai in modo "oggettivo". In modo oggettivo? Ma è impossibile. E ancora trascrivo dal libro di Sini:

«*Pippo durante la Seconda guerra mondiale, a Milano*. Alla efficacia delle bombe gli Alleati univano le invenzioni della cosiddetta guerra psicologica. Evidentemente già allora negli Stati Uniti la psicologia cosiddetta scientifica sostituiva la continentale metafisica. Bisognava esasperare la popolazione, rendendola sempre più insofferente verso i fascisti e soprattutto i tedeschi. Nelle ultime settimane di guerra si ricorse pertanto ai mitragliamenti mirati contro i pedoni: ormai la contraerea non esisteva più e i caccia potevano scendere a sfiorare impunemente le case e le strade. Per esperienza personale, posso testimoniare che non c'è niente di più terrificante di vedersi puntati all'improvviso da un caccia che, calandosi proprio su di te, come sembra evidentissimo, intanto ti rovescia addosso il crepitio delle sue mitragliatrici.

Nei mesi precedenti la tattica psicologica consisteva invece nel provocare continui allarmi. Gli aerei si dirigevano verso Milano, senza arrivare a bombardarla davvero: deviavano da qualche parte o tornavano indietro. Ma intanto la difesa contraerea aveva dato l'allarme, costringendo tutti a interrompere le loro attività e a correre nei rifugi. Ciò accadeva più volte nel corso della giornata e poi, nelle prime ore della notte, cioè quando si era nel pieno del sonno [...]. Ma c'era poi un allarme che venne ripetendosi con regolarità e che si collocava intorno alle tredici della domenica [...]. Non si sa come sia nata la voce popolare che designò il solitario incursore della domenica, o supposto tale, con il nome di Pippo, ma è un fatto che a un certo punto tutti dicevano: "Ecco, è arrivato Pippo" e affrontavano il fastidio con un po' di umorismo. Si arrivò persino ad affezionarsi a questo Pippo della domenica, che non aveva mai fatto una vittima, si arrivò a considerarlo con simpatia, e il bello è che Pippo, anzitutto, esisteva davvero e poi che, terminata la guerra, venne a sapere del suo nomignolo e di tutto il resto. Così, complice il Comune di Milano, Pippo venne ufficialmente a visitare quella città che aveva sino ad allora visto solo dall'alto come nemico e a verificare invece l'amichevole memoria dei milanesi, che egli fu felice di ricambiare in una pubblica cerimonia in piazza della Scala. Persino la guerra ha le sue parentesi poetiche» (ivi, pp. 91-92).

Una domanda per il professor Sini: avrebbe raccontato nello stesso modo la vicenda di Pippo, quando mitragliavano le strade di Milano? O qualche anno dopo? Oppure vent'anni fa? Quindi: ogni personaggio racconta il suo racconto e anima i suoi resti.

IL TESTIMONE E LA MEMORIA

Carlo Sini

Il Testimone è anzitutto una figura della soglia, della cornice, del contorno: essa è presente senza essere la presenza o nella presenza, di cui è piuttosto una prospettiva o un punto di vista. Il Testimone, infatti, è colui che ha visto e quindi “sa”.

Proprio perciò questo sapere assume via via la maschera e la figura di un racconto. Anzitutto il racconto della figura del Pastore che, con la sua presenza silenziosa, controlla il mobile transumare del suo gregge, sempre in cerca di cibo e di ristoro; e poi la figura del Cantastorie, che, raccontando, assume a sua volta la maschera e la figura di Pulcinella.

In questa metamorfosi di immagini e transumanza dei saperi, in questa insaziabile fame dei discorsi e dei racconti simboleggiata dalla veste bianca di Pulcinella, si cela il deuteragonista del Testimone: qualcosa di più profondo e di più oscuro, evocato dalla espressione “Madre Nera”, la cui presenza a Mechri ha tutta una sua storia.

La Madre Nera come il Testimone non si vedono mai: sono il presupposto delle figure del sapere e dei racconti, sono la loro scaturigine e il loro destino, il loro tacito e silenzioso interrogarsi, che maliziosamente brontola talvolta nella pancia di Pulcinella, nelle interiezioni del Cantastorie, nei sogni del Pastore. In attesa dell'ultimo silenzio.

SCRITTURA DANZA MARIONETTA

Antonio Vannini

Ho portato uno dei miei gesti più singolari e solitari dentro un lavoro collettivo. Una compagna aveva detto: “cerco scritture della danza, scritture coreografiche”. Il personaggio del nostro gruppo, che si chiama Tan, quello doveva evocare: la conoscenza come danza, la danza della conoscenza. Come possiamo fartela (e farcela) vedere? Con quali scritture, quali segni?

Ho pensato che dei segni particolari, quasi danzando, io li traccio...

Se scrivo “a” “b” “c” “d”, anche se scrivo a mano, tu non sarai portato a soffermarti sul gesto che ho fatto per tracciare, non vedrai che curva o che segmento irripetibile ha lasciato la mia mano in quel momento, salterai subito al significato. Ha scritto “a”, poi si è fermato, magari stava iniziando a scrivere “ama” o “a Chiara”.

Se invece traccio linee senza significato alcuno, allora l’unico significato per te saranno quelle linee: la loro direzione, il loro spessore, il loro movimento... Sarai inesorabilmente rimandato al gesto che io ho fatto per tracciare, di cui quei segni sono come l’orma o l’impronta. Un corpo vivente ha usato uno strumento, un pennarello su un foglio di carta, un pomeriggio o una sera, ha fatto un movimento di cui non resta più assolutamente nulla se non quelle nude tracce nere sul bianco. Resto del gesto di un corpo che mentre traccia cerca di essere presente al suo gesto. Quello era il suo esercizio, paziente e ripetuto, di cui per te non resta nulla. Resta solo la traccia del gesto.

Potrai vedere questi resti, queste tracce, stampati su vari elementi della scatola del gioco di Tan. Stanno lì a evocare latamente i temi guida del gruppo che ha progettato e costruito il gioco: la danza appunto, poi il filo e il labirinto. La danza come un movimento libero, il filo come una spirale, il labirinto come un incrociarsi di orizzontali e verticali. Suggerimenti per la memoria, per non dimenticare il gesto, il movimento della vita che scompare ogni volta che appare una figura. Per non dimenticare, anche, le tre figure che ci hanno guidato nel lavoro di progettazione e costruzione.

Lì il labirinto era concepito come analisi e ripetizione, scomposizione e incastro di elementi modulari: una matrioska architettonica di elementi discreti. Così è fatta la scatola, che è una scatola di scatole. Così è fatto anche un gruppo di lavoro, che è fatto di persone diverse, corpi separati. Lavorano insieme, si incastrano, ma restano separati.

Il filo era invece concepito come unione e come via d’uscita, via di salvezza. Quando apri la scatola e trovi tutti i pezzi separati, emerge anche un modo di unirli, di animarli e farli muovere assieme in una qualche continuità, in una direzione di senso, in una via di possibile salvezza? Un modo di essere felici insieme? Così è fatto un gioco, dove i pezzi e i giocatori si muovono al ritmo scandito dalle regole d’uso che segnano il cammino e ipotizzano una strada verso la felicità. Così sono fatti i giocatori e così è fatto anche un gruppo di lavoro, che è fatto sì di corpi separati, ma che lavorano insieme. Restano separati, ma lavorano insieme. Come organi di un corpo più grande, parti di una stessa macchina, che per muoversi e funzionare tra loro devono appunto avere il giusto gioco, né troppo né troppo poco.

Se il gioco (la macchina) è in funzione, ecco la danza.

Non guardare solo i significati, ricordati la danza.

La stai vedendo, ora? La vedi profilarsi, silenziosa, al limite di questo testo? Immagini me chino sui tasti, sul far della sera (una sera che non c’è più), a depositare i resti del gioco della mia memoria? Lo sai che niente di tutto questo è propriamente accaduto, se non il fatto che così io l’ho rianimato e ricostruito, e tu ora ricostruisci mentre leggi, così come lo fai?

Lo sai che affermare questo non vuol dire una qualche verità assoluta su quel che sarebbe “la memoria”, ma incarnare ora la memoria di una vita (la mia, la tua), scritta e segnata dalla danza e dal gioco delle vite degli altri che ha incontrato? Dai resti che ha rianimato, dal labirinto da cui si è salvata?

Se davanti ai tuoi occhi si aprirà la scatola di Tan, vedrai apparire un protagonista. Proto-marionetta lo chiamammo, perché evoca una marionetta senza esserlo propriamente. È più essenziale, ha qualcosa in meno e qualcosa in più. È appesa ad un sostegno per mezzo di un solo filo alla fine del quale c’è un peso, e dopo un primo leggero impulso è in grado di muoversi da sola, automaticamente, per un certo tempo in cui la gravità fa il suo mestiere. La sua forma, nel lavoro di progettazione e costruzione (curato da uno di noi che è progettista e costruttore per professione) si è evoluta. La prima volta che ci è apparsa, era come un angelo, ed era fatta di elementi raccolti dalla natura che con grande delicatezza suggerivano una figura umana. Adesso è ancora più

essenziale. È come uno scheletro, pronto ad animarsi, a prender vita e a danzare mentre viene rivestito di scritture e di figure. Queste scritture sono i resti del gioco, le tracce (morte) della vita del sapere che i giocatori hanno costruito giocando, cioè facendo funzionare come uno strumento la macchina che è il gioco di Tan.

Il congegno del gioco è costituito da una serie di rianimazioni di resti del sapere, danze che depositano nuovi resti figurati su nuovi supporti. Imitazioni, trasferimenti e scambi di discorsi.

Dal vivo, insieme. Nei discorsi, nel lavoro condiviso, vive anche la conversazione di gesti e l'espressione delle emozioni. Così l'un l'altro ci si nutre. Una serie di passaggi: transiti da giocatore a giocatore, da scrittura a scrittura e da figura a figura.

Si danza nel labirinto, uniti dal filo che, forse, condurrà felicemente all'uscita: in un nuovo labirinto, per continuare a danzare.