

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA

CORSO DI LAUREA IN FILOSOFIA

PROVA FINALE

**CORPO E FIGURA
NELL'ESPERIENZA DI
"TEREPIA"**

RELATORE:

Ch.mo prof. Giangiorgio Pasqualotto

LAUREANDA:

Alessia Smaniotto
Matr. 460378/FL

Anno Accademico 2002 / 2003

**CORPO E FIGURA
NELL'ESPERIENZA DI
“TEREPIA”**

PARTE PRIMA

Esistono dunque esperienze che nessun atteggiamento può esprimere,
ma che tuttavia aspirano a trovare un'espressione.

G. Lukàcs, *Essenza e forma del saggio*

L'associazione culturale Terepia, fondata ufficialmente nel settembre del 2000 da Teresa Tentori e Maria Pia Cristante, mira al recupero e al rinnovamento della cultura del teatro di figura, fatto di espressione, recitazione, musica, mimica, animazione di figure e di oggetti surreali e allusivi.¹ L'avventura parte nel 1990 con l'incontro fortunato delle due fondatrici, insegnanti di Storia dell'Arte al Liceo Scientifico E. Fermi di Padova: è qui che iniziano la sperimentazione e la ricerca in ambito teatrale. L'amicizia tra le due colleghe si consolida da subito grazie alle loro collaborazioni a "porte aperte", sia in senso letterale, dato che le due aule di disegno erano nello stesso corridoio, sia in senso metaforico, in quanto le due insegnanti si dimostravano sempre entusiaste verso nuove idee e nuove esperienze. I primi laboratori artistici sono tuttora un esempio visibile della loro costante e creativa collaborazione².

¹ cfr. L. Vendemiati, *La storia della Vergine "strappata" dalle pareti*, "La Difesa del Popolo", anno 96, n.14, 13 aprile 2003, p.27

² Nel cortile interno del Liceo Fermi si possono ad esempio ammirare gli affreschi, realizzati dagli studenti, che rappresentano le pubblicità più significative dell'epoca della prima industrializzazione (fine '800, primi del '900).

Tutto il “gioco” di Teresa e Maria Pia si sviluppa dunque attraverso una cooperazione intensa e continua, se necessario mantenuta anche a distanza mediante una fitta corrispondenza di scritti e disegni: a testimonianza di questo sta lo stesso nome dato all’associazione, *Tere-pia*, che, attraverso la fusione dei nomi delle due fondatrici, diventa il simbolo della loro amicizia e del comune desiderio di creatività.

Dopo alcuni anni di rappresentazioni tradizionali³, il passaggio al teatro di figura è stato spinto primariamente da un intento educativo: in questo tipo di teatro tutti hanno un ruolo, dalla preparazione alla rappresentazione, non ci sono parti più o meno importanti e in questo modo si evita il protagonismo che fatalmente nasce nel teatro tradizionale, soprattutto in ambiente scolastico. A dare forza a questa idea è provvidenzialmente comparso, nella rubrica “La bustina di Minerva” del settimanale “L’Espresso”, un articolo in cui Umberto Eco scriveva in ricordo di Antonio Pasqualino, il fondatore del Museo Internazionale delle Marionette (Palermo): “benché abbia saputo costituire un gruppo di collaboratori entusiasti e capaci, la sua scomparsa [...] peserà certamente sul futuro della sua creatura. Credo che sia un dovere civile continuare a sostenerla, ora che egli la lascia a tutti, indistintamente, come proprio legato”⁴. Le due fondatrici videro in tutto l’articolo, ma in particolare in queste parole, una conferma alle loro supposizioni, e colsero l’invito a non lasciar morire questa tradizione, decidendo di portarla avanti arricchendola di nuovi elementi e di nuove ricerche.

L’inizio dell’avventura imponeva la conoscenza della tradizione del teatro di figura⁵, un tipo di espressione da sempre considerato come il gradino più basso dell’arte perché maggiormente legato alla cultura popolare. Proprio il punto focale di questa particolare modalità di rappresentazione ci conduce direttamente verso la linea di sviluppo intrapresa da Terepia: nel teatro di figura il compito fondamentale è “fare propria” la creatura⁶, che si tiene fra le mani. Da qui allora l’importanza del “lavoro di bottega”, che per le due artiste non si è fermato all’uso della cartapesta ma è partito dall’utilizzo di materiali di recupero, approdando alla ricerca e all’impiego effettivo di nuovi materiali “inediti, trasgressivi e

³ Per ‘rappresentazioni tradizionali’ si intende il teatro messo in scena con attori in carne e ossa, secondo lo stile canonico, benché i testi fossero originali: dei *collages* di opere costruiti attorno ad un tema.

⁴ U. Eco, *Il caso dell’uomo dei pupi. In ricordo di Antonio Pasqualino*, “L’Espresso”, 1 ottobre 1995, p.198

⁵ Per una breve introduzione che tocchi i punti nodali della storia del teatro di figura, cfr. la tesi di laurea *Il teatro dei burattini dalla piazza all’oratorio: l’esperienza di Don Angelo Venturini al collegio vescovile atestino*, di L. Vendemiati, a.a.2000/2001, pp.11-36

⁶ La *figura* nel senso più ampio del termine, dalla marionetta all’oggetto.

all'avanguardia"⁷: resine sintetiche e materiali compositi che richiedono procedure di lavorazione particolari come ad esempio il processo di catalizzazione sottovuoto in ambiente termicamente controllato.⁸

Il primo spettacolo a prendere vita fu "I Promessi sposi", e già durante la sua messa in cantiere (durata quasi due anni) sono iniziati i contatti con la compagnia del Teatro dei Piccoli⁹ attraverso due componenti, Cristina Nadrah e Marino Ierman. Con i "Promessi Sposi" si arrivò a Salisburgo¹⁰ per vedere uno tra i più famosi teatri di marionette del mondo, dove vengono rappresentate prevalentemente opere di Mozart. Qui si recò tutta la compagnia che, non dimentichiamolo, era formata dagli studenti del liceo.

Guardando le prove del nuovo spettacolo di questi giganti del teatro delle marionette, il primo fuori dagli schemi mozartiani¹¹, la meraviglia e l'ammirazione salirono alle stelle, si osservarono la specializzazione estrema nella costruzione dei fondali e delle marionette, l'invisibilità dei fili, la riproduzione perfetta del mondo umano¹²; ma in questa riproduzione così fedele ad un certo punto qualcosa di sconvolgente accadde: la gamba del manovratore uscì e si mostrò al pubblico diventando il tronco di un albero. La percezione indubbia di quella gamba sconvolse il rapporto tra la realtà e la rappresentazione scenografica. Questo primo illuminante elemento convinse Teresa e Maria Pia a intraprendere un sentiero ancora più nuovo, nacque la consapevolezza che può esserci un ulteriore sviluppo rispetto al passato e la convinzione che non solo l'applicazione di nuovi materiali, ma soprattutto l'uso che si fa dei personaggi sono fondamentali per arrivare a qualcosa di innovativo.

Teresa e Maria Pia presero successivamente contatti con altre compagnie: assistettero, nella sala dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, alla rappresentazione del Teatro della

⁷ L. Vendemiati, *La storia della Vergine "strappata" dalle pareti*, "La Difesa del Popolo", anno 96, n.14, 13 aprile 2003, p.27

⁸ Su questa necessità peculiare, o meglio essenziale, dell'artista di *costruire da sé*, ha scritto poche concise e bellissime righe il filosofo tedesco Martin Heidegger (M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, tr. di Pietro Chiodi, La Nuova Italia, Scandicci, 1997, p.43): "La fattura dell'opera d'arte presuppone il fare manuale. I grandi artisti pregiano moltissimo la capacità manuale. Essi si preoccupano prima di tutto della sua piena padronanza. Sono essi i primi a ricercare il rinnovamento costante delle loro capacità manuali."

⁹ Storica compagnia italiana che affonda le sue radici nella famiglia dei Podrecca, ai primi del novecento. Per maggiori dettagli cfr. la tesi di laurea *Il teatro dei burattini dalla piazza all'oratorio: l'esperienza di Don Angelo Venturini al collegio vescovile atestino*, di L. Vendemiati, a.a.2000/2001, pp.78-96

¹⁰ Mentre già si sentiva nell'aria l'idea del secondo spettacolo, il "Don Chisciotte", che verrà realizzato sempre al Liceo Fermi.

¹¹ Su musiche di Händel stavano mettendo in scena una favola composta tenendo presenti varie tradizioni nordiche e dell'est che riguardavano la figura di un bambino prodigio.

¹² Per le opere di Mozart questo è ancora più evidente e, soprattutto, ricercato.

‘Fede delle Femmine’, ‘Il volo di Limberg’, con musiche scritte appositamente da Hindemith, e tramite Cristina Nadrah, trasferitasi nel frattempo a Vienna, arrivarono anche nel cuore del mondo austriaco, dove vennero colpite dal fatto che non si cerca di nascondere il manovratore ma lo si pone bene in vista di fronte agli spettatori. Questo elemento, oltre che essere di più semplice realizzazione (si può muovere una marionetta in qualsiasi ambiente), destò un estremo interesse nelle due fondatrici di Terepia, come lo destò anche la suggestione della musica eseguita dal vivo.¹³ Questo episodio e quella gamba comparsa all’improvviso sul palco di Salisburgo, contribuirono ad insinuare un nuovo interesse nella mente delle due fondatrici: il desiderio di avvicinarsi alla conoscenza dell’espressione corporea, perché – affermano – la consapevolezza del proprio corpo è fondamentale, quando si possiede questa si riesce ad interagire con qualsiasi oggetto in quanto, sicuri del proprio sé, non si ha paura dell’incontro con qualcosa di estraneo. Questa attività è viva in Francia e in Svizzera, ma i contatti si sviluppano soprattutto in area francese con l’esperta Susanne Martinet.

Mettere in primo piano il corpo è stata dunque una scelta originale in questo campo, sia in Italia che all’estero; dopo la realizzazione di “Ulisse”, sempre al Liceo Fermi, la prima opera di Terepia in veste ufficiale si mette in scena in collaborazione con ACIF¹⁴, ed è proprio questo lavoro, “La Cantatrice Chauve”, ad offrire l’occasione per partire in un’ascesa sempre più rapida verso l’*ingresso* del manovratore nel *guscio* della marionetta: i protagonisti, le marionette appunto, vengono mossi dall’interno, i manovratori letteralmente *indossano* i Signori Martin e i Signori Smith, le figure più assurde nate dalla mente di Ionesco.

¹³ Sarebbe interessante, a questo punto, poter approfondire eventuali analogie con una delle maggiori tradizioni teatrali giapponesi, quella del Bunraku, un sofisticato teatro di marionette e burattini che raggiunse il suo massimo splendore tra il XVII e XVIII secolo. Nel Bunraku ognuno dei fantocci protagonisti viene mosso da tre manovratori che appaiono bene in vista al pubblico: il manovratore principale (che muove le palpebre, il globo dell’occhio, le sopracciglia, la bocca e il braccio destro) appare a volto scoperto, mentre gli altri due (uno per il braccio sinistro e l’altro per le gambe) appaiono con un cappuccio nero che copre loro il volto.

Al momento dell’apice della sua popolarità, il Bunraku offuscò l’interesse per un’altra importante tradizione classica giapponese, quella del teatro Kabuki: il Kabuki iniziò quindi ad incorporare gli elementi del Bunraku per cercare di riguadagnare gli spettatori perduti, in particolare gli attori tentavano di copiare i movimenti stilizzati delle marionette. Dal XVII secolo in poi le due tradizioni non hanno mai smesso di svilupparsi influenzandosi a vicenda, ed è forse per questo che in alcuni punti esse sembrano confondersi. (cfr. M. Johnson, *Kabuki: a Brief History*, in <http://www.fix.co.jp/kabuki/about/history/overview.html>, Copyright 1996; AA.VV., *Kabuki*, in <http://www.japan-zone.com/culture/kabuki.shtml>, Copyright The Japan Zone, 1999-2003; L. Magnino, *Teatro giapponese*, Nuova Accademia Editrice, Milano, 1956, pp.17-18)

¹⁴ Associazione culturale italo francese di Padova, per la conservazione e il recupero della lingua francese.

Il continuo studio del rapporto fra manovratore e pupazzo ha portato in seguito alla realizzazione di "Beowulf", forse l'opera più originale e all'avanguardia, in cui mancano totalmente i fili e la creatura si aggrappa al manovratore grazie ad una bretella, e anche le dita del pupazzo si intrecciano alle dita di colui che gli dà vita¹⁵.

Un ulteriore punto di svolta è la successiva proposta da parte del prof. Giorgio Segato, critico d'arte, di partecipare nell'ottobre del 2001 ad ArtePadova, la mostra mercato di arte contemporanea allestita a PadovaFiere, giungendo così all'accostamento del teatro di figura con l'arte figurativa, unione che le fondatrici di Terepia auspicano sempre più forte.

Il prof. Segato dette carta bianca a Terepia che invase la sala dell'installazione della Cracking Art Group (dove erano state poste ossa di polistirolo e bandiere americane: l'allestimento era in ricordo dell'attentato alle torri gemelle dell'11 settembre 2001)¹⁶, con le maschere neutre francesi e spezzoni de "La Cantatrice Chauve", questo per esprimere l'inquietudine e l'assurdo.¹⁷ E' stato il primo ponte verso un rapporto sempre più stretto con l'arte figurativa. Successivamente in "Kirikou et la Sorcière", libero adattamento¹⁸ della nota opera di Michel Ocelot, fanno da sfondo Picasso, Rousseau e l'arte primitiva africana, e ritorna l'uso dei fili per il protagonista, anche se ci si muove in un ambiente

¹⁵ In quest'opera si mostra anche la volontà di superare la barriera posta alla rappresentazione del nudo, sia per quanto riguarda l'accettazione da parte del pubblico, sia per quanto riguarda la stessa realizzazione tecnica.

¹⁶ Installazione presente anche alla biennale di Venezia nel padiglione americano.

¹⁷ Sarebbe interessante poter approfondire anche il rapporto tra maschera ed espressione corporea, sia nella tradizione francese, con particolare riferimento al suo utilizzo nella pratica dell'espressione corporea (cfr. S. Martinet, *La musica del corpo*, tr. di L. Pilastro e R. Mazzeo, ed. Erickson, Trento, 1992, pp.333-345), sia nella tradizione teatrale giapponese più antica ed illustre, quella del teatro Nō. Le maschere di questa tradizione mostrano apparentemente un'assenza di emozioni, ma più precisamente, proprio come le maschere della tradizione francese, esse hanno un'espressione neutra che permette all'attore di far assumere loro i più svariati atteggiamenti. Fabbricate in legno, le maschere nō sono fortemente incavate in corrispondenza delle pupille e le labbra sono scolpite semiaperte: attraverso la sola variazione dell'orientamento della testa, e quindi con l'abile utilizzazione dei riflessi della luce, si ottengono le espressioni più varie. Una differente inclinazione fa apparire, ad esempio, le labbra come aperte o serrate. Questi effetti sono considerati i più importanti ingredienti per la misteriosa atmosfera che si crea durante le rappresentazioni Nō. (cfr. L. Magnino, *Teatro giapponese*, Nuova Accademia Editrice, Milano, 1956, pp.41-42. Sullo stesso tema cfr. anche M.J. Lyons, *Noh Masks and facial Expression Perception. The Noh Mask Effect: a facial Expression Illusion*, in http://www.mis.atr.co.jp/~mlyons/Noh/noh_mask.html, ATR Media Information Science Lab, Kyoto)

E' curioso notare inoltre come la storia del teatro Nō, alle sue origini, si intrecci con la tradizione del Sarugaku, spettacolo di "arte varia" in cui si esibivano acrobati, maghi e burattinai, superando solo in seguito l'elemento comico per concentrarsi sulle rappresentazioni riguardanti soggetti della mitologia e della storia. (cfr. L. Magnino, *Teatro giapponese*, Nuova Accademia Editrice, Milano, 1956, pp.39-40)

¹⁸ A cura di M. Cristina Lorefice e Patrizia Braidì, membri dell'associazione.

totalmente diverso, quello del teatro dell'oggetto¹⁹; nelle due opere originali realizzate in occasione della beatificazione di Gaetana Sterni ("Tableaux vivants di una eroica vita di fede") e di Don Antonio Farina ("Un papà per tanti bambini") si mettono in scena dei quadri viventi che descrivono le fasi della vita dei due beati, creando un fermo immagine ad ogni tappa significativa; infine nell'opera realizzata per il settimo centenario dell'arrivo di Giotto a Padova, "Azzurrogiotto", gli affreschi della Cappella degli Scrovegni vengono virtualmente strappati dalle pareti, non per copiare Giotto, ma per avvicinarsi a lui "nell'uso delle terre colorate tipiche dell'affresco, nei tagli espressivi e negli sguardi, nella fissità tipica del periodo, usando materiali che creano l'effetto del diafano e del soprannaturale"²⁰. In ogni sua ricerca Terepia tiene sempre presente quanto dice Picasso: "l'artista crea copiando". Non si tratta di prendere l'opera di qualcuno e semplicemente metterla in scena, ma è la costruzione di una propria opera d'arte che possa esprimere il vissuto, le idee e le sensazioni di chi la crea, e si tratta di viverla attraverso corpi viventi, in modo che assuma un significato per l'artista e per lo spettatore, significato che non è necessariamente lo stesso per entrambi.

In questo senso, cioè sul sentiero verso un connubio sempre più stretto fra teatro di figura e arte figurativa, la formazione artistica di Teresa Tentori e Maria Pia Cristante è di non poco rilievo. Entrambe tengono come punto cardine Piero della Francesca sia per la purezza e la staticità dei volumi, che per la sua capacità di dar vita agli involucri geometrici, pur cristallizzandoli²¹. Più specificamente per Teresa Tentori, diplomata all'Accademia di Belle Arti di Venezia, fondamentale è stato l'incontro con Picasso, con le opere e gli scritti di Magritte, con gli scritti di Chagall, e soprattutto con il testo di W. Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte*. Per Maria Pia Cristante, diplomata in disegno anatomico-chirurgico è invece Michelangelo il punto di riferimento, senza dubbio per quanto riguarda la scultura, ma anche per quanto riguarda i pensieri che lui lasciò alle rime. L'interesse per questo gigante rinascimentale si fonde inoltre con quello per Caravaggio, per la sua

¹⁹ E' interessante notare come, dopo l'esperienza di "Beowulf", ritorni l'uso dei fili. Questo potrebbe indicare una volontà di innovazione che non dimentica la tradizione da cui si parte, che non rinnega la sedimentazione che fa costantemente da sostrato per ogni ricerca.

²⁰ L. Vendemiati, *La storia della Vergine "strappata" dalle pareti*, "La Difesa del Popolo", anno 96, n.14, 13 aprile 2003, p.27

²¹ "Ti ricordi quando mi spiegavi la vitalità delle figure umane di certi affreschi fortemente stilizzati? Dicevi: questi affreschi sono dipinti tra colonne, ma benché gli atteggiamenti delle figure umane siano rigidi come quelli delle marionette ed ogni fisionomia sia soltanto una maschera, pure tutto ciò ha più vita delle colonne che incorniciano i dipinti, con i quali formano un'unità decorativa. Ma ha appena un po' più di vita, per

capacità di mostrarsi ribelle nei confronti della tradizione, e si fonde anche con il fascino suscitato in lei dalla forza di Schiele, in grado di rappresentare soprattutto nei suoi disegni, più che nelle grandi tele, la forza e l'ossessione dell'animo umano. Non ultimo viene per entrambe il profondo interesse per l'architettura, in particolare per quanto concerne le strutture e le conquiste spaziali.

Non bisogna dimenticare infine che, a fianco della collaborazione con ACIF e dell'intento di portare sviluppo all'interno del teatro italiano, Terepia si impegna anche in un teatro a scopo terapeutico, proponendo spettacoli per i bambini della città della Speranza del dipartimento di pediatria dell'ospedale civile di Padova, e collaborando con i CEOD, centri educativi occupazionali diurni.²² Anche queste piccole attività rispecchiano uno dei punti focali dell'associazione: la possibilità dei membri di contribuire in pieno con tutte le proprie cellule e potenzialità, scegliendo comunque la modalità che ciascuno sente più sua, nel rispetto delle capacità, degli interessi, della persona.

mantenere l'unità e tuttavia quel tanto di più perché nasca l'illusione della vita" (G. Lukàcs, *Essenza e forma del saggio*, tr. di S. Bologna, Sugar Editore, Milano, 1963, p.26)

²² cfr. L. Vendemiati, *La storia della Vergine "strappata" dalle pareti*, "La Difesa del Popolo", anno 96, n.14, 13 aprile 2003, p.27

PARTE SECONDA

E' la felicità dell'arte di mostrare come qualcosa diventi significato,
non per allusione a idee già formate e acquisite,
ma grazie alla disposizione temporale o spaziale degli elementi.
M. Merleau-Ponty, *Il cinema e la nuova psicologia*

L'interesse per Terepia nasce non da uno spettatore che vede l'opera dalla platea, ma da chi internamente vive l'esperienza del teatro di figura.

Il figurante che si esprime sul palco non conosce l'effetto che si produce negli spettatori, non sa se l'espressione dei corpi e l'utilizzo degli oggetti crei effetti uguali per persone diverse, ma crede nell'intento di costruire un'opera d'arte che possa parlare con lo spettatore la sua lingua, poiché "esiste un linguaggio interno, proprio di ciascuno, senza per ora essere in grado di stabilire la sua semiotica"²³. Se pensiamo a quanto scrive Merleau-Ponty in *Signes*, proprio tale difficoltà sembra essere forse l'ancora di salvezza di questo linguaggio: perché esso dice senza dire, tocca in ciascuno di noi le molle della collera e della speranza²⁴. Ma – continua il filosofo francese - noi spezziamo, stronchiamo il linguaggio quando ne facciamo un mezzo o un codice per il pensiero²⁵: per avere davanti a noi un significato bisogna che la smettiamo di *rappresentarci* il codice, e anche lo stesso

²³ A. Cognard, *Aikidō: il corpo filosofo*, tr. di G. Valent, Luni Editrice, Milano, 1999, p.307

²⁴ cfr. M. Merleau-Ponty, Préface à: *Signes*, Editions Gallimard, Paris, 1960, p.10: "Dans ce langage qui dit sans dire, qui touche en chacun les ressorts de la colère et de l'espoir"

messaggio, se per “rappresentazione” si intende un certo tipo di immagine che si riferisca univocamente ad un solo segno della realtà²⁶.

Ciò che il figurante cerca, come insegna ancora Merleau-Ponty, non è tanto un giudizio di valore sull’arte, in particolare su questo ramo dell’arte che è il teatro di figura di Terepia, quanto la *funzione* che l’arte può assolvere in rapporto al nostro modo di vivere nel mondo e in rapporto agli altri.²⁷

Entrando nello specifico del tema, la volontà da parte di Terepia di assolvere primariamente un impegno formativo fa nascere una domanda: forse ogni opera d’arte ha la possibilità di ottenere lo stesso effetto? Se è vero che “un essere quando crea, crea se stesso”²⁸, il punto da comprendere è come e attraverso cosa questo sia possibile, e in che modo questo possa essere formante anche per lo spettatore.

Come insegna Heidegger, bisogna prestare attenzione al *cammino* che si compie, e forse un tale cammino deve necessariamente partire con una determinazione di senso: il significato del termine “creare” non è qui utilizzato nel senso implicitamente religioso in cui lo intende Adorno²⁹, cioè come un far sorgere dal nulla qualcosa che prima non c’era, ma si vuole intendere come un plasmare, dare nuova forma a qualcosa di già esistente. Lo scopo è quello di appropriarci di ciò che già da sempre siamo³⁰, cioè noi stessi, e di “*restituire* una ragione che è intima dell’essere della cosa e che la riporta a se stessa”³¹. E’ per questo che sceglieremo di partire dalla cosa che ci è apparentemente più vicina: la conoscenza della nostra persona nella sua totalità.

²⁵ cfr. *ivi.*, p.24-25: “On brise le langage quand on en fait un moyen ou un code pour la pensée, et l’on s’interdit de comprendre à quelle profondeur les mots vont en nous”

²⁶ cfr. *ivi.*, p.25-26: “Quand nous parlons, nous ne la [la parola, n.d.A.] pensons pas comme la pense le linguiste, nous n’y pensons pas même, nous pensons à *ce que nous disons*. Ce n’est pas seulement que nous ne puissions penser à deux choses à la fois: on dirait que, *pour* avoir devant nous un signifié, que ce soit à l’émission ou à la réception, il faut que nous cessions de nous représenter le code et même le message, que nous nous fassions purs opérateurs de la parole”. Cfr. inoltre M. Merleau-Ponty, *Il corpo come espressione e la parola*, in *Il corpo vissuto*, a cura di F. Fergnani, Il Saggiatore, Milano, 1979, p.149: “Non ho bisogno di rappresentarmi la parola per saperla e per pronunciarla. Basta che ne possieda l’essenza articolare e sonora come una delle modulazioni, uno degli usi possibili del mio corpo. Io mi riporto alla parola come la mia mano si dirige verso il luogo del corpo che viene punto, la parola è in un certo luogo del mio mondo linguistico, fa parte della mia costituzione; e io ho un solo mezzo per rappresentarla, ossia quello di pronunciarla, allo stesso modo in cui l’artista ha un solo mezzo per rappresentarsi l’opera alla quale lavora: deve farla”

²⁷ cfr. E. Paci, Introduzione a: Merleau-Ponty *Senso e non senso*, ed. Il Saggiatore, Milano, 1967, p.14

²⁸ A. Cognard, *Aikidō: il corpo filosofo*, tr. di G. Valent, Luni Editrice, Milano, 1999, p.307

²⁹ cfr. T. W. Adorno, *Il saggio come forma*, in *Note per la letteratura 1943-61*, tr. di A. Fioli, Einaudi, Torino, 1979, p.22: “La forma del saggio scaturisce dal concetto critico che nega che l’uomo sia un creatore e che alcunché di umano sia creazione”

³⁰ cfr. F. Chiereghin, *Tautologia e contraddizione*, ed. Cusl Vita Nuova, Padova, 2001, p.38

³¹ *ivi.*, p.42 (corsivo nostro)

Molti filosofi sembrano condividere l'idea che siamo *noi* a pensare, e non il nostro cervello, sia inteso in senso lato e improprio come "ragione, intelletto", sia inteso come pura entità biologica che permette il funzionamento del nostro corpo attraverso impulsi nervosi³². In questa affermazione sembra esserci il riconoscimento implicito che ci sia qualcosa di più oltre all'organo cerebrale: questo "qualcosa di più" è innanzitutto il corpo di cui siamo fatti, che, come ha affermato Bergson, ha una sua propria intelligenza, non è un imbuto che incanala gli impulsi al cervello, dove solo essi troverebbero un senso³³.

Esiste inoltre un'altra realtà indiscutibile, la volontà di espressione, che emerge dalla constatazione, citata all'inizio, dell'impossibilità di avere un riferimento univoco tra un qualsiasi segno della realtà e una sua ipotetica rappresentazione.³⁴ Per comprendere questo desiderio apparentemente innato bisognerebbe andare più a fondo nella conoscenza di sé, e per procedere in questa direzione la conoscenza del proprio corpo sembra essere una tappa necessaria³⁵, necessaria non solo perché "qualsiasi emissione concettuale" - nel suo intento di significare nel modo più completo e conforme possibile rispetto all'intenzione dell'emittente - "sarà sempre accompagnata da un messaggio corporeo"³⁶, ma anche, e forse proprio perché, "il principio fondamentale dell'interazione psichica è l'interazione

³² cfr. D. Morris, *The logic of the body in Bergson's motor schemes and Merleau-Ponty's body schema*, "Philosophy Today" n.44-suppl., 2000, p.60: "This body is also the root of thinking. The body would thus impose its logic on our thinking. But what is this logic? It is one thing to overcome dualism by showing that thinking is bodily, it is another to say *how* the body informs the logic of thinking - and reducing this to a problem of how the brain works as a thinking engine will not do, since it is we who think, not the brain", e questo, precisa nella nota Morris, "would follow from Merleau-Ponty's phenomenology, and also from Heidegger's hermeneutical ontology in *Being and Time*, and Aristotle's and Hegel's philosophies, to mention a few others. But it is a notable that much of current science and philosophy of mind claims that it is the brain that thinks, even in the context of trying to overcome body-mind dualism, and this claim points to a brain-body dualism." (*ivi.*, p.66)

³³ cfr. *ivi.*, p.62: "Bergson shows that the body has its own logic and intelligence, that the body can achieve a synthesis. He has already argued that the body is not a funnel channelling impulses to the brain where they terminate and receive value"

³⁴ cfr. M. Merleau-Ponty, *Il corpo come espressione e la parola*, in *Il corpo vissuto*, a cura di F. Fergnani, ed. Il saggiatore, Milano, 1979, p.145: "Se la parola presupponesse il pensiero, se parlare significasse anzitutto accedere all'oggetto attraverso un'intenzione di conoscenza o una rappresentazione, non si comprenderebbe perché il pensiero tende all'espressione come al suo punto d'arrivo, perché l'oggetto più familiare ci sembra indeterminato finché non ne abbiamo rintracciato il nome, perché lo stesso soggetto pensante è in una specie di ignoranza dei suoi pensieri finché non li ha formulati per sé o anche detti e scritti, come dimostra l'esempio di molti scrittori i quali cominciano un libro senza sapere di preciso che cosa vi narreranno".

³⁵ E' su questa convinzione che si basano l'insegnamento di espressione corporea della Martinet (cfr. S. Martinet, *La musica del corpo*, tr. di L. Pilastro e R. Mazzeo, ed. Erickson, Trento, 1992) e di Aikidō di Cognard (cfr. A. Cognard, *Aikidō: il corpo filosofo*, tr. di G. Valent, Luni Editrice, Milano, 1999)

³⁶ A. Cognard, *Aikidō: il corpo filosofo*, tr. di G. Valent, Luni Editrice, 1999, Milano, p.160. La stessa affermazione ricorre anche a p.166: "Il pensiero non è mai unicamente mentale, ma veicola sempre un messaggio corporeo".

con il corpo”³⁷. A sostegno di questo si può notare come negli studi sulla psicomotricità, quell’insieme di ricerche e pratiche terapeutiche riguardanti interazioni e integrazioni tra funzioni motorie, sensoriali e cognitive (con particolare riferimento all’età evolutiva), si sostenga che il corpo va *ritrovato* e arricchito affinché l’interazione con l’altro divenga fluida e creativa. Un elemento di importanza rilevante in questi studi sembra essere proprio la conoscenza dei vari aspetti attraverso cui il corpo si manifesta.³⁸

Il termine “personalità”, inoltre, l’incognita che si trova andando a fondo nella conoscenza del sé, deriva dal latino *persona*, che indicava, guarda caso, la maschera dell’attore, cioè il suo ruolo fisso nella rappresentazione, e ancora oggi il significato principale implicito nel termine è quello della fissità, della permanenza di un nucleo individuale fisso e immutabile. Tuttavia, allo stesso tempo, la personalità si mostra come un’organizzazione *dinamica* dei vari aspetti che costituiscono l’individuo.³⁹ Senza entrare nello specifico dell’arduo dibattito psicologico ancora in corso, è forse soffermandosi su questo ultimo punto che si possono gettare le basi per una nuova concezione dello sviluppo della personalità individuale. La *disciplina artistica*⁴⁰ che porta il nome di espressione corporea ha come scopo proprio una ricerca della personalità fondata su questa convinzione, ed è per questo che la ricerca non ha mai un punto di arrivo definito⁴¹. Questo lavoro corrisponde all’esteriorizzazione spontanea di “ciò che si è e ciò che si sente”⁴², esteriorizzazione che diviene possibile se la persona impara ad attingere inizialmente dalla *propria* ricchezza personale⁴³, in un continuo confronto con se stessa. Solo in questo modo sarà possibile far sbocciare le proprie potenzialità⁴⁴, questo qualcosa che c’è già, anche se non è immediatamente disponibile alla percezione sensibile. La pratica dell’espressione corporea risulta dunque formativa per il figurante, e rispecchia l’idea dell’uomo di Teresa Tentori: l’uomo è sacro, ma per fare un uso consapevole di se stessi bisogna avere consapevolezza del proprio essere uomo.

³⁷ *ivi.*, p.133

³⁸ cfr. D. Siravegna, *Sulla formazione corporea*, “Psicomotricità”, IV, n. 96, febbraio 2000, pp.29-30

³⁹ cfr. *Enciclopedia Garzanti di Filosofia*, Garzanti Editore, Torino, 1993, p.856

⁴⁰ cfr. S. Martinet, *La musica del corpo*, tr. di L. Pilastro e R. Mazzeo, ed. Erickson, Trento, 1992, p.16

⁴¹ cfr. *ivi.*, p.16. Cfr. anche pp.41-42, dove descrive le diverse manifestazioni della personalità (voce, sguardo, stretta di mano, atteggiamento, andatura), e p.281 dove parla dei tracciati grafici come “rivelatori della personalità”.

⁴² *ivi.*, p.17

⁴³ cfr. *ivi.*, p.77

⁴⁴ cfr. *ivi.*, p.18

Se ci incamminiamo verso questa scoperta di ricchezze nascoste, il "conoscersi" sembra allora assomigliare ad un sapersi "vedere" nel senso in cui lo intende Merleau-Ponty, cioè come un "vedere più di quello che si vede, [vedere] è accedere ad un essere di latenza", che esiste, da qualche parte, ma che non si manifesta.⁴⁵ Per accedere a questo essere nascosto in noi, tuttavia, sembra necessario un aiuto, per così dire, *esterno*.

Ogni segno "parla contemporaneamente a tutti i miei sensi"⁴⁶, e il messaggio che viene trasmesso è la sedimentazione di millenni di storia umana, di cultura e di tradizioni⁴⁷: è come il classico di cui parla Merleau-Ponty, "un immenso campo di storie e di pensieri sedimentati dove andiamo per esercitarci e imparare a pensare"⁴⁸, perché il pensiero non squarcia il tempo, ma continua la scia dei precedenti pensieri⁴⁹. I nostri sguardi, afferma sempre Merleau-Ponty, sono "aperture della nostra carne"⁵⁰ e il linguaggio non è una somma finita di segni, ma un campo aperto⁵¹, e se è vero che "i segni vogliono dire qualcosa *nel momento in cui* si stagliano sugli altri segni"⁵², allora si può dire anche per Terepia ciò che Merleau-Ponty afferma per le opere pittoriche⁵³: il senso *impregna* gli spettacoli, più che essere espresso da essi.

⁴⁵ cfr. M. Merleau-Ponty, Préface à : *Signes*, Editions Gallimard, Paris, 1960, p.29: "Voir, c'est par principe voir plus qu'on ne voit, c'est accéder à un être de latence". Forse il passaggio può risultare più chiaro riportando quanto scrive lo stesso Merleau-Ponty nella pagina successiva: "Le plus haut point de la philosophie n'est peut-être que de retrouver ces truismes: le penser pense, la parole parle, le regard regarde, - mais entre le deux mots identiques, il y a chaque fois tout l'écart qu'on enjambe pour penser, pour parler et pour voir".

⁴⁶ Merleau-Ponty Maurice, *Il cinema e la nuova psicologia*, in *Senso e non senso*, tr. di P. Caruso, Il Saggiatore, Milano, 1967, p.71

⁴⁷ cfr. T. W. Adorno, *Il saggio come forma*, in *Note per la letteratura 1943-61*, tr. di A. Fioli, Einaudi, Torino, 1979, p.14 : "Il riferimento all'esperienza [...] è riferimento a tutta la storia; la semplice esperienza individuale, la più vicina e quindi quella con cui inizia la coscienza, è anch'essa mediata dall'esperienza onnicomprensiva dell'umanità storica".

⁴⁸ "Un immense champ d'histoire et de pensée sédimentées, où l'on va s'exercer et apprendre à penser" (M. Merleau-Ponty, Préface à : *Signes*, Editions Gallimard, Paris, 1960, p.18)

⁴⁹ cfr. *ivi.*, p.21: "La pensée ne trouve pas le temps, elle continue le sillage des précédentes pensées, sans même exercer le pouvoir, qu'elle présume, de le tracer à nouveau"

⁵⁰ cfr. *ivi.*, p.23 : "Nos regards ne sont pas des actes de conscience, dont chacun revendiquerait une indéclinable priorité, mais ouverture de notre chair aussitôt remplie par la chair universelle du monde"

⁵¹ cfr. M. Merleau-Ponty, *Le langage indirect et les voix du silence*, in *Signes*, Editions Gallimard, Paris, 1960, p.74: "On ne peut pas plus faire l'inventaire d'une peinture, - dire ce qui y est et ce qui n'y est pas, - que, selon les linguistes, on ne peut recenser un vocabulaire, et pour la même raison: ici et là, il ne s'agit pas d'une somme finie de signes, mais d'un champ ouvert ou d'un nouvel organe de la culture humaine"

⁵² cfr. *ivi.*, p.53: "Si le signe ne veut dire quelque chose *qu'en tant qu'il se profile* sur les autres signes, son sens est tout engagé dans le langage, la parole joue toujours sur fond de parole, elle n'est jamais qu'un pli dans l'immense tissu du parler" (corsivo nostro)

⁵³ cfr. *ivi.*, p.69

Inoltre non bisogna dimenticare che tutto si svolge nel mondo *umano* della percezione e del gesto⁵⁴, e allo stesso modo in cui è necessario non perdere di vista la globalità per quanto riguarda il corpo⁵⁵, poiché esso non è altro che un insieme di interdipendenze⁵⁶, così anche le relazioni sono inserite in un contesto globale: come il corpo non risulta fatto da un membro solo ma da molte membra⁵⁷, così anche il mondo umano della percezione e del gesto è intessuto dalle relazioni che intercorrono tra gli individui. “Ogni sensazione appartiene all’alterità”⁵⁸, oltre che a noi stessi, perché è a partire dall’altro che essa può aver luogo ed essere da noi percepita.

Queste percezioni del mondo esterno *modificano* il soggetto che le vive⁵⁹, e in questo senso la relazione con l’altro offre l’occasione di mostrarsi e di prendere coscienza di sé⁶⁰, perché “è negli altri che l’espressione prende il suo rilievo e diviene significazione”⁶¹: ci apriamo costantemente verso l’altro per ritornare in noi stessi e prepararci per una nuova apertura, in un continuo gioco di scambi.⁶² Come sembra mostrare il mito di Eco e Narciso⁶³, è soltanto nella relazione che può darsi una compiuta affermazione del sé: “la pretesa di ridurre a unità la molteplicità – sia attraverso la cancellazione dell’*identità*, sia mediante l’eliminazione dell’*alterità* – finisce inevitabilmente per rendere impossibile la sopravvivenza individuale, e per distruggere la comunicazione”⁶⁴. In altre parole la comunicazione risulta possibile solo se non ci si chiude *esclusivamente* in se stessi e se non ci si apre *esclusivamente* all’altro dimenticando il proprio sé, questo sé che non deve essere considerato come un blocco unico e immutabile, ma come la convergenza di molteplici

⁵⁴ cfr. M. Merleau-Ponty, *Le langage indirect et le voix du silence*, in *Signes*, Editions Gallimard, Paris, 1960, p.57: “Tout s’est passé dans le monde humain de la perception et du geste”. Il filosofo francese ribadisce il concetto anche più avanti, con la stessa espressione, a p.83: “Tout se passe à mes yeux dans le monde humain de la perception et du geste”.

⁵⁵ cfr. S. Martinet, *La musica del corpo*, tr. di L. Pilastro e R. Mazzeo, ed. Erickson, Trento, 1992, p.105

⁵⁶ cfr. *ivi.*, p.100 e A. Cognard, *Aikidō: il corpo filosofo*, tr. di G. Valent, Luni Editrice, 1999, Milano, p.187

⁵⁷ cfr. 1 Cor. 12, 14

⁵⁸ A. Cognard, *Aikidō: il corpo filosofo*, tr. di G. Valent, Luni Editrice, 1999, Milano, p.230.

⁵⁹ cfr. *ivi.*, p.134

⁶⁰ cfr. S. Martinet, *La musica del corpo*, tr. di L. Pilastro e R. Mazzeo, ed. Erickson, Trento, 1992, p.291

⁶¹ “C’est dans les autres que l’expression prend son relief et devient vraiment signification”. (M. Merleau-Ponty, *Le langage indirect et les voix du silence*, in *Signes*, Editions Gallimard, Paris, 1960, p.66)

⁶² Secondo Cognard la modalità di rapportarsi all’altro è il *conflitto*, non nel senso della guerra brutta e inutile, ma come “strumento di evoluzione della coscienza profonda” (cfr. A. Cognard, *Aikidō: il corpo filosofo*, tr. di G. Valent, Luni Editrice, Milano, 1999, p.60). Cognard ritorna in altri punti su questo tema e definisce il conflitto come “strumento di sviluppo dell’universo” (p.70), come “la fonte stessa dell’esistenza” e l’unica modalità di espressione della sostanza vitale (p.147), ribadendo la sua funzione di “creatore” che “riunisce, opponendoli, i contrari” (p.183). Per una spiegazione più dettagliata del conflitto in Aikidō, cfr. *ivi.* pp.76-80. Ancora sul conflitto e sulla sua natura produttiva cfr. U. Curi, *Pòlemos. Filosofia come guerra*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000.

⁶³ cfr. U. Curi, *Nec fallit imago*, in *Endiadi. Figure della duplicità*, Feltrinelli, Milano, 1995, p.82

sensazioni. Resta da precisare a questo punto che "l'altro" di cui si parla non è banalmente un altro uomo, ma è qualsiasi segno che lasci una traccia nel nostro corpo.

Proprio a causa di queste premesse - la convinzione che la conoscenza del proprio corpo e l'interazione con l'altro da sé siano tappe necessarie verso la formazione dell'individuo - leggendo l'opera sulla pratica dell'espressione corporea della Martinet e il volume sull'Aikidō di Cognard, si percepiscono delle mancanze: nel primo caso si trova una buona descrizione della disciplina dell'espressione corporea, che toglie però la possibilità al lettore, che non abbia partecipato ad almeno un seminario, di cogliere il senso dell'esperienza; nel secondo caso, al contrario, l'eccesso di intellettualismo impedisce di dare un'interpretazione sicura della pratica, ponendola in un limbo difficilmente accessibile ad un lettore che non abbia ben chiari certi concetti filosofici. Cognard stesso si vede costretto in diversi punti a riconoscere di aver usato termini incongrui, inadeguati, addirittura mutuati da altre discipline e aventi altra definizione, visto che "quello che non ha forma non è comunicabile se non prendendone in prestito una"⁶⁵. Questo sembra dimostrare ancora una volta che "sia in chi ascolta o legge, sia in chi parla o scrive, c'è quindi un *pensiero nella parola* che l'intellettualismo non sospetta"⁶⁶, questo pensiero è un processo *personale* di decodifica del messaggio che non si identifica con il dire ciò che si vuole, quanto piuttosto con il riscoprire il non-detto che è *nel* dire.

All'interno del quadro generale di relazioni finora tracciato, sembra che il "gioco" di Terepia abbia compreso qualcosa di determinante: la necessità di un'*immagine* che possa far *vedere*. La scelta di rappresentare attraverso immagini rispecchia la convinzione di Maria Pia Cristante: le immagini sono ciò che resta.

Si può obiettare che molte sono le proprietà di una cosa e perciò "si può sempre trovare un punto di vista sotto il quale l'immagine può essere giudicata simile a qualcos'altro"⁶⁷, ma quello che potrebbe essere considerato fatale nel campo della scrittura⁶⁸, cioè la polisemia delle immagini, potrebbe non esserlo nel campo dell'arte.

Esprimere molteplici significati ad un tempo non è un limite del linguaggio visivo, ma il suo punto di forza, perché non bisogna dimenticare che le cose vengono dette "da un

⁶⁴ *ibid.*

⁶⁵ A. Cognard, *Aikidō: il corpo filosofo*, tr. di G. Valent, Luni Editrice, Milano, 1999, p.81

⁶⁶ M. Merleau-Ponty, *Il corpo come espressione e la parola*, in *Il corpo vissuto*, a cura di F. Fergnani, ed. Il Saggiatore, Milano, 1979, p.147-148

⁶⁷ U. Eco, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Economica Laterza, Roma-Bari, 1996, p.183

⁶⁸ cfr. *ivi.*, p.188-189

essere che possiede corpo e linguaggio ad un altro essere che possiede corpo e linguaggio”⁶⁹. L’eccedere dell’opera non è il campo aperto della proliferazione di deliri incontrollati, ma è il luogo dove il tutto e il contrario di tutto possono sussistere in quanto espressioni soggettive di una data organizzazione di cose: “nell’espressione si tratta di riorganizzare le cose dette, di dare loro un nuovo indice di curvatura, di piegarle ad un certo rilievo di senso”⁷⁰, si va *a tentoni* attorno all’intenzione di dare un significato ad un testo che è in corso di scrittura⁷¹, e forse non sbaglia Adorno nel definire il tentativo come “l’utopia di far centro da parte del pensiero unita alla coscienza della propria fallibilità e provvisorietà”⁷².

Tutta l’argomentazione non vuole però sconfinare in un inno al soggettivismo, l’intenzione è semplicemente quella di non cadere nemmeno all’estremo opposto, che è l’idolatria dell’oggettività: sostenere una soggettività radicale non significa ritenere la propria opinione come il metro di misura per valutare le opinioni degli altri, ma è la convinzione che tale opinione possa essere *coestensiva* ad ogni altro essere, nel senso che essa può ampliare il proprio significato attraverso l’interazione con l’altro.⁷³

L’eccedenza di senso prodotta dall’opera d’arte è dunque il campo aperto in cui si può attuare sia l’interazione tra l’individuo e l’opera, sia l’interazione tra più individui, e questo è possibile perché, al contrario di quanto afferma Hegel nel *Diario di viaggio sulle Alpi Bernesi*⁷⁴, nei quadri e in ogni opera d’arte è *presente* la vita perenne e il suo fluire possente. L’espressione è possibile solo attraverso l’immagine e il significato, non c’è divisione tra di essi⁷⁵, e il significato è dato all’immagine dall’uomo che vede l’opera come

⁶⁹ “[Alcune cose, N.d.A.] Dites par qui? Dites à qui? Non par un esprit à un esprit, mais par un être qui a corps et langage à un être qui a corp et langage” (M. Merleau-Ponty, Préface à: *Signes*, Editions Gallimard, 1960, p.27)

⁷⁰ “Il s’agit, dans l’expression, de réorganiser les choses dites, de les affecter d’un nouvel indice de courbure, de les plier à un certain relief du sens” (*ivi.*, p.26)

⁷¹ cfr. M. Merleau-Ponty, *Le langage indirect et les voix du silence*, in *Signes*, Editions Gallimard, Paris, 1960, p.58: “La parole vraiment expressive [...] ne choisit pas seulement un signe pour une signification déjà définie [...]. Elle tâtonne autour d’une intention de signifier qui ne se guide pas sur un texte, qui justement est en train de l’écrire”

⁷² T. W. Adorno, *Il saggio come forma*, in *Note per la letteratura 1943-61*, tr. di A. Fioli, Einaudi, Torino, 1979, p.21

⁷³ cfr. M. Merleau-Ponty, *Il metafisico nell’uomo*, in *Senso e non senso*, tr. di Paolo Caruso, Il Saggiatore, Milano, 1967, pp.114-117

⁷⁴ cfr. G. W. F. Hegel, *Diario di viaggio sulle Alpi Bernesi*, tr. di T. Cavallo, ed. Ibis, Como-Pavia, 1990, p.49

⁷⁵ cfr. G. Lukàcs, *Essenza e forma del saggio*, tr. di S. Bologna, Sugar Editore, Milano, 1963, p.25

“spunto e trampolino di lancio”⁷⁶ verso una ricerca di senso che è propria dell'essere uomo.

In questa ricerca costante i messaggi devono necessariamente passare attraverso una formalizzazione⁷⁷, e anche il mezzo di rappresentazione non è indifferente rispetto alla ricezione del messaggio. Come ricorda Eco, “attraverso l'opera dei pupi il pubblico vedeva riflessi i propri problemi reali, i rapporti col potere, i patemi d'amore, la lotta contro il male”⁷⁸, ma tutto questo non viene suscitato in noi esclusivamente dall'opera dei pupi; nella medesima prospettiva si possono citare alcuni esempi come *L'urlo* di E. Munch, il monumento nazionale alle vittime dell'ingiustizia e della violenza dell'apartheid in Sud Africa, conservato nella chiesa di St. Martin-in-the-Fields a Londra, *Il bacio* di F. Hayez, l'eccettuato verticalismo e le decorazioni dell'architettura gotica. L'opera, infatti, “non isola l'uomo dalle sue esperienze vissute”⁷⁹: come la filosofia, l'opera non è consolatoria, ma trattiene l'uomo nel suo essere nel mondo.

Tuttavia l'opera del teatro di figura sembra avere una possibilità in più: è una performance che *avviene*, non è fissa e apparentemente immutabile, ma è visibilmente mobile, è corredata dalle voci, dalle luci, dalla musica, che investono globalmente tutti i sensi dello spettatore. E' un'opera che sentiamo più vicina. Ciò che sembra quasi miracoloso, inoltre, è la non prevaricazione da parte di uno di questi elementi a sfavore di altri: nel caso di Terepia questi elementi nascono *con* l'opera, e sono *per* essa, originali e studiati *ad hoc*, adatti all'immagine, al movimento scenico, all'idea globale della rappresentazione.⁸⁰ Come scrive Merleau-Ponty riguardo al cinema⁸¹, la parola non ha la

⁷⁶ cfr. *ivi.*, p.43

⁷⁷ cfr. A. Cognard, *Aikidō: il corpo filosofo*, tr. di G. Valent, Luni Editrice, 1999, Milano, p.273

⁷⁸ U. Eco, *Il caso dell'uomo dei pupi. In ricordo di Antonio Pasqualino*, “L'Espresso”, 1 ottobre 1995, p.198. Su questo tema si sofferma anche Leo Magnino nelle prime righe del suo panorama sul teatro giapponese (L. Magnino, *Teatro giapponese*, Nuova Accademia Editrice, Milano, 1956, p.13): “Poesia e teatro sono infatti l'espressione prima e diretta dell'intima vita di un popolo: espressione talora spontanea e ingenua delle sue qualità e dei suoi difetti, delle sue passioni e dei suoi valori morali, delle sue glorie e delle sue miserie, delle sue aspirazioni e delle sue vittorie”. Lo stesso autore ribadisce il concetto più avanti: di uno dei drammi da lui riassunti nel testo scrive, ad esempio, che vuole essere “un grido di rivolta contro il mondo” (*ivi.*, p.32), e più in generale afferma che, soprattutto le opere dei primi decenni del '900, diventano in alcuni casi “banco di prova per le più ardite concezioni ideologiche” (*ivi.*, p.33), o mezzo per la loro propaganda (cfr. *ivi.*, p.34).

⁷⁹ M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, tr. di Pietro Chiodi, La Nuova Italia, Scandicci, 1997, p.52

⁸⁰ La perfetta sincronizzazione degli elementi è ricercata anche nelle tre maggiori tradizioni teatrali classiche giapponesi, il teatro Nō (cfr. nota 17), il Kabuki e il Bunraku (cfr. nota 13): tutte riconoscono il ruolo fondamentale della musica e della danza (cfr. G. Ottaviani, *Introduzione allo studio del teatro giapponese*, ed. La Casa Usher, Firenze, 1994, p.16). Le opere del teatro Nō, declamate o cantate, vengono accompagnate dalla musica di un flauto e tre tamburi differenti, e la funzione di questa piccola orchestra è indubbiamente essenziale (cfr. L. Magnino, *Teatro giapponese*, Nuova Accademia Editrice, Milano, 1956, pp.42-43 e R.

funzione di aggiungere idee alle immagini, né la musica di aggiungere sentimenti, l'*insieme* ci dice qualcosa che non viene pensato, ma percepito. Le idee e i fatti sono la materia prima dell'opera, e il film, l'opera teatrale, il quadro, come l'uomo, non vogliono dire nient'altro che se stessi, ma questo *dire* è possibile solo attraverso l'interazione equilibrata con l'altro da sé.

Heidegger, in *L'origine dell'opera d'arte*, definisce l'arte come "la messa in opera della verità"⁸²: questa verità di cui egli parla non è un'adeguatezza del giudizio rispetto alla cosa, per cui un maggior grado di adeguatezza corrisponderebbe ad un maggior grado di verità, ma è per lui un modo di manifestarsi dell'essere: è lo stesso *accadere* dell'essere in cui l'uomo è coinvolto, la verità non è un quieto possesso, bensì accade.⁸³ Questa precisazione serve forse a spiegare la definizione, volutamente ambigua, data dal filosofo tedesco: nell'opera si *produce* la verità attraverso il cammino della sua composizione e della sua interpretazione, e nel medesimo istante la verità stessa si *disvela* offrendoci la possibilità di scoprire nuovi significati che ci consentiranno di proseguire la nostra costante ricerca di senso.

Poche pagine prima inoltre, Heidegger aveva scritto che "l'essenza della verità è in se stessa la lotta originaria in cui viene conquistato, lottando, quel Centro aperto in cui l'ente soggiorna ed in base a cui si ritira in se stesso"⁸⁴, precisando poi che questa verità non si trova in qualche altro luogo rispetto all'ente di cui si sta parlando⁸⁵ e precisando inoltre che

Sieffer, Introduzione a: Zeami *Il segreto del Teatro Nō*, tr. di Gisèle Bartoli, Adelphi, Milano, 1966, p.8); lo stesso vale per le rappresentazioni Kabuki, che in un primo tempo erano un semplice adattamento popolare del Nō (cfr. L. Magnino, *Teatro giapponese*, Nuova Accademia Editrice, Milano, 1956, p.100), anche se in questo caso i suonatori sono posti in una specie di grossa cesta, ben nascosti agli occhi degli spettatori (cfr. *ivi.*, p.103). Ma in particolare nel caso del Bunraku, le marionette, il cantante che dà voce a tutti i personaggi e il suonatore di *shamisen* (strumento musicale simile ad un liuto a tre corde) producono sincronicamente l'intenso effetto del dramma teatrale. Il Bunraku in effetti prende questo nome solo in tempi recenti dalla compagnia teatrale, fondata agli inizi del XIX secolo, che lo risollevò dopo la crisi di fine settecento, mantenendo viva la sua tradizione almeno ad Ōsaka. Prima di questo nuovo periodo il Bunraku veniva indiato con il termine più generico di Jōruri, che indica la simultaneità di arti diverse, che nel caso specifico sono appunto l'arte dell'animazione di fantocci, l'arte della declamazione, della composizione del racconto e dell'accompagnamento musicale dello *shamisen*. (cfr. G. Ottaviani, *Introduzione allo studio del teatro giapponese*, ed. La Casa Usher, Firenze, 1994, p.193. Per una panoramica più completa sullo Jōruri cfr. *ivi.*, pp.172-261)

⁸¹ cfr. M. Merleau-Ponty, *Il cinema e la nuova psicologia*, in *Senso e non senso*, tr. di P. Caruso, Il Saggiatore, Milano, 1967, p.78-79

⁸² M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, tr. di Pietro Chiodi, La Nuova Italia, Scandicci, 1997, p.61

⁸³ cfr. U. Curi, *Pòlemos. Filosofia come guerra*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000, pp.155-161

⁸⁴ M. Heidegger, *op.cit.*, p.40

⁸⁵ cfr. *ivi.*, p.46

l'opera non sussiste senza lo spettatore che, rispettoso di essa, la lasci essere ciò che è⁸⁶. Il cammino verso il senso sembra dunque essere una lotta intrapresa contro un ente che è esterno rispetto a noi, ma che possiamo tuttavia incontrare all'interno di un campo aperto in cui l'ente si manifesta e nel contempo si nasconde: pur vedendolo di fronte a noi, la sua conoscenza non potrà mai essere definitivamente *conquistata*.

In conclusione per Martin Heidegger: "all'esser-opera dell'opera appartengono coesenzialmente tanto coloro che la fanno quanto coloro che la salvaguardano. Ma è l'opera stessa a rendere possibili coloro che la fanno e a richiedere, quanto alla sua stessa essenza, coloro che la salvaguardano"⁸⁷. In questo senso l'arte appare come il sostrato su cui si formano coloro che materialmente creano l'opera d'arte e coloro che concettualmente cercano di trovare un senso in essa: a partire da qui, l'incontro delle personalità di fronte ad una stessa opera fa nascere una certa critica interpretativa, che, lungi dall'essere definitiva, risulta in ogni caso formante per gli individui che la mettono in atto contribuendo in pieno con tutte le proprie cellule e capacità.

Concludendo, il linguaggio, e in particolar modo il linguaggio dell'arte, non presuppone la sua tavola di corrispondenza, ma egli stesso disvela i suoi segreti, perché più che un mezzo esso è qualcosa come un "essere", esso – come dice Merleau-Ponty - è totale *monstration*. Di conseguenza l'idea di una espressione completa non ha alcun senso, perché tutto il linguaggio è indiretto o allusivo.⁸⁸ L'opera compiuta non è quella che esiste in sé come una cosa, ma è quella che raggiunge il suo spettatore, che lo invita a riprendere il gesto che l'ha creata⁸⁹.

I figuranti che si esprimono sul palco *sentono* l'opera perché essi stessi fanno parte dell'insieme, ed è grazie a questa consapevolezza che riescono ad esprimere significati che in altro contesto assumerebbero un valore quasi opposto. Tutto viene costruito con pochi e semplici tratti: lo scopo principale consiste nel far emergere quel significato profondo e

⁸⁶ cfr. *ivi.*, p.51

⁸⁷ cfr. *ivi.*, p.55

⁸⁸ cfr. M. Merleau-Ponty, *Le langage indirect et les voix du silence*, in *Signes*, Editions Gallimard, Paris, 1960, p.54: "Beaucoup plus qu'un moyen, le langage est quelque chose comme un être et c'est pourquoi il peut si bien nous rendre présent quelq'un" [...] "Le langage ne *présuppose* pas sa table de correspondance, il dévoile lui-même ses secrets, il les enseigne à tout enfant qui vient au monde, il est tout entier *monstration*"

⁸⁹ cfr. *ivi.*, p.64: "L'oeuvre accomplie n'est donc pas celle qui existe en soi comme une chose, mais celle qui atteint son spectateur, l'invite à reprendre le geste qui l'a créée et, sautant les intermédiaires, sans autre guide qu'un mouvement de la ligne inventée, un tracé presque incorporel, à rejoindre le monde silencieux du peintre, désormais proféré et accessible"

spirituale richiesto, così che anche gli spettatori riescano a *sentire* l'opera, e possano venirne trasformati come accade per coloro che vi partecipano *dall'interno*.

On ne saurait toucher ou voir sans être capable de se toucher e de se voir.

*Toute l'énigme est dans le sensible,
dans cette télé-vision qui nous fait
au plus privé de notre vie
simultanés avec les autres et avec le monde.*⁹⁰

⁹⁰ M. Merleau-Ponty, Préface à : *Signes*, Editions Gallimard, Paris, 1960, pp.23-24. “Non si sarebbe in grado di toccare o di vedere senza essere capaci di toccarsi o di vedersi. Tutto l'enigma è nel sensibile, in questa tele-visione che, nella parte più intima della nostra vita, ci rende contemporanei agli altri e al mondo”.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *Kabuki*, in <http://www.japan-zone.com/culture/kabuki.shtml>, Copyright The Japan Zone, 1999-2003
- AA.VV., *About Bunraku Puppet Theater: overview of Bunraku Puppet Theater*, in http://www.jinjapan.org/museum/bunraku/about_bu.html, Kodansha International Ltd.
- Adorno Theodor W., *Il saggio come forma*, in *Note per la letteratura 1943-61*, tr. di Alberto Fioli rivista da Enrico De Angelis, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1979
- Chiereghin Franco, *Tautologia e contraddizione*, ed. Cusl Vita Nuova, Padova, 2001
- Cognard André, *Aikidō: il corpo filosofo*, tr. di Giusi Valent, Luni Editrice, Milano, 1999
- Couturier Heinrich Clemence, *Tendance naturelle au rythme*, in "*Trieb, tendance, instinct, pulsion*", *Revue Germanique internationale* n.18, ed. Myriam, Bienenstock, 2002, pp.53-70
- Curi Umberto, *Il signore di Delfi*, in *Endiadi. Figure della duplicità*, Feltrinelli, Milano, 1995
- Curi Umberto, *Nec fallit imago*, in *Endiadi. Figure della duplicità*, Feltrinelli, Milano, 1995
- Curi Umberto, *Pòlemos. Filosofia come guerra*, Bollati Borighieri Editori, Torino, 2000
- Eco Umberto, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Economica Laterza, Roma-Bari, 1996
- Eco Umberto, *Il caso dell'uomo dei Pupi. In ricordo di Antonio Pasqualino*, "L'Espresso", 1 ottobre 1995, p.198
- Gensini Stefano, *Elementi di semiotica*, Carocci Editore, Roma, 2002
- Hegel Georg F.W., *Diario di viaggio sulle Alpi Bernesi*, tr. di Tomaso Cavallo, ed. Ibis, Como-Pavia, 1990
- Heidegger Martin, *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, tr. di Pietro Chiodi, La Nuova Italia Paperbacks classici, Scandicci (FI), 1997
- Johnson Matthew, *Kabuki: a Brief History*, in <http://www.fix.co.jp/kabuki/about/history/overview.html>, Copyright 1996
- Lukàcs György, *Essenza e forma del saggio*, in *L'anima e le forme*, tr. di Sergio Bologna, Sugar Editore, Milano, 1963

- Lyons Michael J., *Noh Masks and facial Expression Perception. The Noh Mask Effect: a facial Expression Illusion*, in http://www.mis.atr.co.jp/~mlyons/Noh/noh_mask.html, ATR Media Information Science Lab, Kyoto
- Magnino Leo, *Teatro giapponese*, Nuova Accademia Editrice, Milano, stampa 1956
- Martinet Susanne, *La musica del corpo*, tr. di Lucia Pilastro e Riccardo Mazzeo, ed. Erickson, Trento 1992
- Merleau-Ponty Maurice, *Il cinema e la nuova psicologia*, in *Senso e non senso*, tr. di Paolo Caruso, Il Saggiatore, Milano, 1967
- Merleau-Ponty Maurice, *Il corpo come espressione e la parola*, in *Il corpo vissuto*, a cura di Franco Fergnani, Il Saggiatore, Milano, 1979
- Merleau-Ponty Maurice, *Il metafisico nell'uomo*, in *Senso e non senso*, tr. di Paolo Caruso, Il Saggiatore, Milano, 1967
- Merleau-Ponty Maurice, Préface à: *Signes*, éditions Gallimard, Paris, 1960
- Merleau-Ponty Maurice, *Le langage indirect et les voix du silence*, in *Signes*, éditions Gallimard, Paris, 1960
- Morris David, *The logic of the body in Bergson's motor schemes and Merleau-Ponty's body schema*, "Philosophy Today" n.44(suppl.), 2000, pp.60-69
- Ottaviani Gioia, *Introduzione allo studio del teatro giapponese*, ed. La Casa Usher, Firenze, 1994
- Paci Enzo, Introduzione a: Merleau-Ponty *Senso e non senso*, Il Saggiatore, Milano, 1967
- Pasqualotto Giangiorgio, *Yohaku*, ed. Esedra, Padova, 2001
- Pasqualotto Giangiorgio, *Il vuoto nel teatro Nō*, in *Estetica del vuoto*, Marsilio Editori, Venezia, 1992
- Sieffert René, Introduzione a: Zeami *Il segreto del Teatro Nō*, tr. di Gisèle Bartoli, Adelphi, Milano, 1966
- Siravegna Danila, *Sulla formazione corporea*, "Psicomotricità", anno IV, n. 96, febbraio 2000
- Vendemiati Lodovica, *La storia della Vergine "strappata" dalle pareti*, "La Difesa del Popolo", anno 96, n.14, 13 aprile 2003, p.27
- Vendemiati Lodovica, tesi di laurea in Storia delle tradizioni popolari, Università degli studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Romanistica, *Il teatro dei burattini dalla piazza all'oratorio: l'esperienza di Don Angelo Venturini al collegio vescovile atestino*, a.a.2000/2001