

Sinapsi.

Percorsi espressivi e relazionali del Disegno

Graziano Mario Valenti, Gabriella Liva, Tatiana Sentamans

Nella grande maggioranza dei casi, il risultato della ricerca può essere considerato non come la semplice scoperta di un dato già presente, ma come la generazione di un nuovo significato: un esito emergente che scaturisce dall'incontro, dalla tensione e dalla sintesi fra due o più conoscenze precedenti. La nuova conoscenza non è dunque un elemento isolato, ma l'esito di un processo di connessione, somigliante a una struttura dinamica, in continua evoluzione.

Questa rete intelligente del sapere, che si costruisce progressivamente nel tempo, può essere metaforicamente associata a una struttura sinaptica organicamente viva e, come nel sistema nervoso, i percorsi, i segnali, le interazioni fra i componenti del sistema attivano relazioni inedite fra concetti, metodi, discipline e prospettive, dando luogo a configurazioni conoscitive nuove e imprevedibili. Tale metafora non è solo poetica ma riflette una delle intuizioni dominanti nella

filosofia contemporanea secondo la quale la conoscenza non è un deposito statico, ma una architettura emergente, costruita attraverso influenze reciproche, scambi, revisioni e negoziazioni di significato.

In questo senso, può affermarsi senza esitazione che questa rete è tanto più feconda quanto più le figure impegnate nella ricerca sono capaci di oltrepassare i confini consolidati del sapere e di avventurarsi in territori concettuali inesplorati. Ciò richiede la capacità di adottare uno sguardo lungo, non confinato nei limiti delle discipline tradizionali, e di praticare un approccio autenticamente transdisciplinare, capace di attraversare, collegare e sviluppare saperi differenti.

Senza ombra di dubbio, chi ha avuto modo di lavorare a fianco di Massimiliano Ciammaichella, potrà riconoscere queste qualità nella sua persona, sia sul piano umano che su quello scientifico: a lui, dunque, è dedicato questo numero 18 della

Articolo a invito per inquadramento del tema del focus, non sottoposto a revisione anonima, pubblicato con responsabilità della direzione.

rivista *disegno*. In qualità di curatori abbiamo pensato di promuovere una riflessione critica che orbitasse attorno ai temi che meglio rappresentano l'originalità e l'impegno di attento osservatore di Massimiliano, sperimentatore e innovatore: in una parola, ricercatore.

La presenza di Massimiliano non passava mai inosservata: non certo per la sua imponente fisica – per niente attenuata dal suo *look total black* – bensì per la sua partecipazione attiva a ogni dibattito, acuta, sempre caratterizzata da un sentimento passionale di esternazione del suo sapere. Una naturale predisposizione a essere con tutto se stesso ciò che comunicava, con le espressioni del viso, la gestualità del corpo e le parole. Ecco, dunque, nascere la riflessione sulle sinapsi performative, che rappresentano, in questo senso, una delle manifestazioni più evidenti della natura attiva del Disegno. La performatività implica infatti il superamento dell'idea della rappresentazione come semplice duplicazione del mondo: il disegno non si limita a descrivere la realtà, ma la mette in atto, la modifica, la rende esperibile. Ogni gesto grafico, ogni costruzione spaziale, ogni dispositivo analogico o digitale produce effetti cognitivi e percettivi che trasformano il rapporto tra soggetto e ambiente. Il disegno diventa così un atto coreografico e relazionale, capace di organizzare il movimento dei corpi, la percezione dello spazio e la costruzione delle identità. In questo scenario, architettura, arti performative, moda e progettazione condividono una comune dimensione processuale: il sapere ha un carattere fortemente dinamico ed emerge attraverso l'azione, attraverso il fare, attraverso il continuo dialogo tra idea e trasformazione materiale. La conoscenza si manifesta allora come evento, come esperienza che accade ed evolve nel tempo e che avviene nello spazio, coinvolgendo corpo, tecnica e immaginazione.

Nel descrivere "l'essere performativo" di Massimiliano, abbiamo voluto sottolineare il suo manifestarsi sempre passionale nelle attività prime del suo lavoro quali la didattica, la ricerca e l'importante opera di disseminazione: espressione di un sapere nato dalla capacità – forse per lui congenita – del pienamente sentire, aprirsi all'ascolto e alla comunicazione, avvalendosi della dimensione multisensoriale.

Nell'esperienza performativa autore e fruitore della rappresentazione hanno un ruolo primario: il primo progetta e il secondo partecipa, prevedendo il pieno coinvolgimento dell'apparato sensoriale.

La tradizione occidentale in origine ha a lungo privilegiato il dominio dello sguardo come forma principale di accesso alla conoscenza; oggi, invece, il sapere viene sempre più interpretato come fenomeno multisensoriale e incar-

nato. Il disegno non appartiene esclusivamente alla sfera del visibile, ma si costruisce attraverso una rete complessa di relazioni percettive che coinvolgono tatto, suono, equilibrio, memoria corporea, movimento e durata temporale. La rappresentazione si configura con le qualità specifiche di un'esperienza immersiva e sinestetica, nella quale il corpo non è semplice destinatario passivo, ma parte integrante del processo cognitivo. Accanto alla riflessione delle sinapsi performative si sviluppa quindi quella dedicata alle sinapsi sensoriali. Potremmo affermare che le sinapsi sensoriali restituiscono al disegno la sua dimensione biologica e ambientale, facendo emergere una conoscenza che nasce dall'interazione concreta con il mondo. In questo contesto, lo spazio progettato non è più solo configurazione geometrica, ma ambiente esperienziale, campo di risonanze emotive e percettive. La conoscenza diventa allora appropriazione sensibile della realtà, una pratica di ascolto e di attraversamento che supera la separazione tradizionale tra mente e corpo.

La possibilità di ricorrere a vie sensoriali diverse da quella visiva – considerata primaria nel caso della rappresentazione – rende la conoscenza accessibile anche a coloro che non possiedono le stesse capacità e la stessa ricettività corporee. La rappresentazione assolve così anche un indispensabile ruolo sociale. Non meraviglia dunque, come conseguenza quasi ineluttabile, che Massimiliano fosse pienamente impegnato su questo fronte. Le sinapsi sociali onorano il suo impegno nel rendere visibile e superabile ogni barriera, ogni confine alla trasmissione e all'interpretazione dei saperi. Un impegno riconosciuto sia nella sfera privata della vita personale, sia nella dimensione pubblica, condivisa con gli allievi, con i colleghi, con la società scientifica UID, all'interno della quale è stato, in particolare, promotore e primo coordinatore della Commissione di genere.

Le sinapsi sociali vogliono dunque far riflettere sulla dimensione etica e politica del Disegno. Ogni forma di rappresentazione è sempre anche costruzione culturale, produzione di immaginari, definizione di inclusioni ed esclusioni. Il Disegno partecipa alla costruzione dello spazio sociale e contribuisce a determinare il modo in cui individui e comunità percepiscono se stessi e il mondo che abitano. In questa prospettiva, le pratiche rappresentative diventano strumenti critici capaci di mettere in discussione paradigmi dominanti, stereotipi e imposizioni culturali. Le sinapsi sociali rendono possibile una conoscenza condivisa, aperta alla pluralità delle identità e delle esperienze, capace di trasformare il Disegno in luogo di dialogo, resistenza e ridefinizione del senso collettivo. La rappresentazione assume così una funzione attiva sul piano

dell'emancipazione: non solo mezzo di comunicazione, ma pratica attraverso la quale nuove forme di libertà individuale e comunitaria possono essere immaginate e costruite.

Massimiliano è stato esempio e rimarrà ispiratore di una forma di produzione della conoscenza non rispondente a un semplice modello lineare o mono-metodologico che potremmo dire ormai appartenere a una lontana tradizione. La conoscenza da lui perseguita risponde piuttosto a un paradigma plurale, processuale e dialogico: qualcosa di simile a un processo in cui linguaggi, esperienze, tecnologie, corpi, società e contesti culturali concorrono a definire ciò che potrà essere conosciuto, come esito di un evento relazionale, frutto di interazioni materiali, sensoriali, tecniche e simboliche: un processo aperto e, dunque, sempre perfezionabile.

In questo scenario, la rete sinaptica diventa anche la struttura che mantiene viva la memoria, rendendo possibile non solo conservare il passato ma reinterpretarlo, riorganizzarlo e riadattarlo verso una base fertile per ulteriori avanzamenti. Da mera archiviazione, la memoria diviene così il fondamento vitale di ogni nuova conoscenza: un archivio dinamico che sostiene la continuità e, al contempo, rende possibile l'innovazione.

In questa visione complessiva, la sinapsi diventa il simbolo stesso della ricerca contemporanea sul Disegno: un modello di conoscenza fondato sulla connessione, sulla contaminazione e sulla continua trasformazione del sapere. Il Disegno emerge allora come spazio vivo di relazione tra corpo, tecnica, percezione e società; un territorio nel quale conoscenza e realtà non si limitano a riflettersi reciprocamente, ma si producono e si ridefiniscono continuamente attraverso l'esperienza.

“Il Teatro della vita”

Nelle lunghe e notturne conversazioni con Massimiliano, come amico oltre che collega, gli argomenti erano i più svariati e includevano una moltitudine di esperienze e conoscenze che squadernavano un intenso scambio di idee. Con energia, determinazione ed entusiasmo le discussioni si protraevano nel tempo spesso con un linguaggio non proprio paludato o convenzionale, asettico o neutralizzato, ma piuttosto conciso e appassionato, diretto e provocatorio. Non sempre la conclusione del dialogo scritto o parlato metteva pace e fine allo scambio di pensieri, ma alimentava riflessioni e dubbi che trovavano una possibile ricaduta nel consueto ambito lavorativo accademico, sia esso legato all'attività didattica a stretto contatto con gli studenti, sia nella costante attività di ricerca.

«Ci sono sempre, per il Teatro della vita e per la ricerca sul teatro» [1] è una delle tante frasi che delineano e sintetizzano al meglio il profilo complesso di uno studioso che riflette sulla propria condizione esistenziale e che cerca di indagare sulle infinite sfaccettature che si presentano ai suoi occhi. Sicuramente la passione e il “fare teatro” lo portarono, alcuni anni fa, a misurarsi scientificamente con l'ampia tematica connessa alla documentazione, all'analisi, allo studio, alla divulgazione e alla valorizzazione del patrimonio artistico e culturale del teatro barocco italiano, ricerca che lo vide nel 2022 promotore del tema di studio e responsabile dell'Unità di ricerca dell'Università Iuav di Venezia nel PRIN SCAENAE - *Italian Baroque Theatre. Paradigms of Scene and Cultural Memory*. Riconosceva che lo spettacolo barocco del Seicento – basato sull'intreccio tra realtà e finzione, sul gioco tra maschera, inganno e verità, sull'oscillazione della vita fra dramma e commedia – era la risultante di interazioni tra aspetti della rappresentazione e dell'ambiente connessi alla sua/ nostra condizione umana. Il fatto stesso che questa forma di spettacolarità appartenesse a una memoria perduta della quale rimangono tracce frammentarie tra le calli e i campi veneziani, aveva acceso in lui una forte curiosità nel ricostruire una geografia teatrale scomparsa che univa interessi economici, religiosi e sociali e nella quale erano maturate le figure dell'architetto teatrale e dello scenografo. Quegli edifici perduti, specializzati con sale di forma ovale o a ferro di cavallo sulle quali insistevano ordini di palchi, con palcoscenici più volte adattati alle innumerevoli macchine sceniche, con soffitte praticabili attrezzate ed eventuali stanze aggiuntive di servizio, rappresentavano un'organizzazione dello spazio alla base del concetto stesso di “teatro all'italiana” o meglio descrivevano il luogo teatrale come insieme di elementi funzionali che nei secoli hanno subito modifiche, evoluzioni, interpretazioni determinando un modello riconoscibile in tutto il mondo. Eppure, se ci si astrae dalla “macchina” pietrificata, si intuisce come il teatro sia prima di tutto un luogo sociale condiviso che, al di là del concretizzarsi e visualizzarsi in uno spazio architettonico, è metafora del teatro della vita. Le parole «ci sono sempre per il Teatro della vita» esprimono proprio il tentativo di comprendere ciò che ci circonda e, *in primis*, di considerare il teatro come una forma democratica per eccellenza, riferendosi all'atto stesso di stare insieme.

Il carattere del teatro come rito collettivo e comunitario che unisce attori e pubblico in una piazza, in un giardino, nel palco e nella platea, in uno spazio pensato, progettato e deputato alla rappresentazione, è uno degli aspetti più potenti dello stare insieme e del creare contatti, interazioni, relazioni

votate a configurazioni conoscitive nuove e imprevedibili. La condivisione di esperienze tra gli attori, che si misurano nei vari ruoli, sia come protagonisti che come comparse, e il pubblico, costituito da una moltitudine di individui, è un aspetto fondante dell'opera, ammirato e studiato con passione da Massimiliano.

Nonostante il sistema di relazioni tra spazio della scena e spazio del pubblico abbia subito notevoli cambiamenti in base alle diverse strutture architettoniche – che spaziavano da manufatti a cielo aperto a edifici chiusi, da elementi scenici fissi a variabili, da illuminazione naturale ad artificiale, dal confine scenico tra attori e spettatori – l'attività attoriale ha sempre creato, e tuttora crea, una connessione con il pubblico in un'atmosfera di condivisione e partecipazione che molto spesso esula dal fare quotidiano. Massimiliano indagava sullo spettacolo come l'inizio di una riflessione sulla democrazia, sul potere dell'immagine, della comunicazione, come luogo dove "accade" qualcosa e, per farla accadere, è necessario che le persone si incontrino, stabiliscano regole, si attribuiscono ruoli.

I percorsi espressivi e relazionali del teatro aprono ampi spunti per l'odierna situazione sociale proprio partendo dalla felice condizione dell'antica Grecia, culla della nascita della spettacolarità condivisa, dove il teatro era uno strumento attraverso il quale imparare, riflettere e provare emozioni [Molinari 1997; Cruciani 1992]. I teatri greci, e poi quelli romani, erano organizzati in relazioni ordinate, di persone (attori e pubblico) di strutture e di funzioni. La progressiva gestione dello spazio del teatro greco, al quale va riconosciuto il ruolo di archetipo nella cultura europea, si confronta proprio con il concetto di democrazia in quanto osservatorio privilegiato delle trasformazioni culturali, legislative ed economiche.

Lo stesso filosofo francese Alain Badiou nel suo celebre libro *Rapsodia per il teatro. Arte, politica, evento* [2015], analizza la storia del teatro mettendone in evidenza la natura intrinsecamente relazionale, come luogo in cui avviene un rapporto indissolubile tra attore, scena e spettatore. Un luogo in cui la comunicazione visiva e la relazione interpersonale si intrecciano, conducendo alla rivelazione dell'azione scenica e alla formazione di un legame reciproco. L'impegno collettivo e un processo di creazione condiviso, in cui gli sforzi individuali si uniscono, generano un prodotto che è al tempo stesso tangibile e impalpabile, concreto e simbolico. Il teatro, in quanto forma di espressione collettiva e rituale, ha attraversato diverse epoche, culture e linguaggi, adattandosi ai mutamenti sociali senza mai perdere il suo ruolo fondamentale: esplorare l'animo umano, raccontare storie e proporre

visioni, cercando di sfuggire al suo utilizzo come mezzo di oppressione e controllo, soprattutto in regimi dittatoriali. Il teatro, dunque, come un dispositivo fondamentale per decifrare e modificare la realtà, esprimendo appieno la sua potenzialità predittiva.

Il teatro, inteso come forma di intrattenimento, di educazione, di coinvolgimento, ha subito una significativa evoluzione, passando da rappresentazioni connesse alle celebrazioni religiose a piattaforme per il dibattito etico e filosofico. Nel corso dei secoli, il ruolo dello spettatore ha subito una trasformazione, evolvendo da un'azione passiva di semplice osservazione a una partecipazione attiva in un dialogo collettivo sulla condizione umana. Tale trasformazione ha attraversato diverse fasi storiche, passando dai valori cristiani e dalle tematiche religiose, fino a giungere a forme autonome di rappresentazione connesse alla profondità psicologica.

Nel libro *Il teatro delle passioni* Giovanni Macchia ragiona sul teatro: «È il teatro a stabilire un eterno confronto col mondo. Il mondo stesso è un teatro, e il teatro è il mondo» [Macchia 1993, p. 138], riprendendo il celebre tòpos shakespeariano «Tutto il mondo è teatro» presente nella commedia pastorale *As you like it* [Shakespeare 1623, atto II, scena VII; cfr. Yates 1969].

Ecco come è possibile riconoscere proprio nel teatro di strada uno spazio di relazione per eccellenza, in cui l'istanza urbana anticipa quella teatrale connessa agli edifici ed esprime al meglio il concetto di condivisione democratica dello spettacolo: «l'oggetto è l'alterazione dello spazio vissuto quotidianamente attraverso l'estraneità dello spazio di rappresentazione e le sue modalità di essere agito [...] è uno spazio sociale, definito dal rapporto tra l'intervento di spettacolo e il territorio, creato da una manipolazione della realtà ambientale e dalla radicalizzazione dello spazio scenico come area speciale» [Cruciani 1992, p. 91].

Proprio la capacità della parola, del gesto e della messa in scena di fondersi in un linguaggio capace di parlare a ogni individuo, indipendentemente dalla classe sociale, in qualunque luogo del mondo, aveva portato Massimiliano ad ammirare il teatro con il suo spirito universale e comunitario, anche di critica e di denuncia sociale. Oggi più che mai, il teatro abbraccia nuove tecnologie, linguaggi ibridi e modalità partecipative, spostando, o meglio annullando, i confini tra attore e spettatore, ma conservando il palcoscenico, luogo di incontro tra fisico e virtuale, come luogo geometrico della meraviglia, in cui le cose appaiono e si sottraggono alla percezione. L'arte scenica diventa un mezzo di inclusione, di dialogo interculturale e di trasformazione sociale in linea con l'assiduo

e costante impegno di Massimiliano per le politiche di inclusione e di contrasto a qualsiasi forma di discriminazione. Come presidente del Comitato Unico di Garanzia (CUG) si è adoperato per la difesa di un ambiente accogliente, rispettoso e inclusivo, dove ognuno possa sentirsi valorizzato e possa esprimere il proprio potenziale al meglio. Il benessere individuale e collettivo correlato a un'armonia sociale si basava proprio sulla valorizzazione delle differenze e su una cooperazione e condivisione di obiettivi che l'ambito teatrale ha sempre perseguito e ai quali il professore faceva riferimento anche in termini di carattere terapeutico.

Infine Massimiliano interpretava il teatro come terapia, per mettersi in gioco, esibirsi e rivelarsi attraverso personaggi e situazioni differenti, ma riconducibili al vivere umano. Sperimentare per conoscere. La capacità di creare un'esperienza condivisa, viva e irripetibile, una voce sulla contemporaneità, sui diritti umani e sulle disuguaglianze sociali. Il teatro è un luogo dove voci diverse possono essere ascoltate, contribuendo a costruire comunità più coese e aperte al confronto. Al centro delle riflessioni riconosciamo quello che il regista Peter Brook [Brook 2005] definisce "l'elemento umano" connesso all'esposizione del corpo, di una presenza corporea che è limite e tensione verso la libertà, verso l'altro da sé. Prendersi uno spazio per ritrovare se stesso e per rappresentare il sentire di qualcun altro. Il teatro esiste nell'avverarsi di un incontro fra soggetti, fra chi agisce e chi assiste a questa azione.

Da queste considerazioni, il teatro, come "commedia e tragedia della vita" ma anche "network delle relazioni", diventa metafora di un luogo di sinapsi performative, sensoriali e sociali in grado di favorire riflessioni simboliche, critiche, scientifiche.

Vedere con il corpo, vedere dal basso

Ricevo indirettamente l'immagine di Massimiliano Ciammichella, riflessa dai ricordi dei colleghi che, diversamente da me, hanno avuto modo di conoscerlo, ma per quello che leggo, mi sembra di avere avuto lunghe conversazioni con lui. Ci interessano cose simili. Il *look total black*. La ricerca accademica vista da una prospettiva transdisciplinare e intersezionale. E il potere del Disegno come strumento disruptivo per la produzione di saperi e la trasformazione di ciò che abbiamo intorno. In questa conversazione figurata, che si svolge nel gesto stesso dello scrivere e del tracciare, voglio sbazzare due snodi che credo sarebbero stati cari sia

a Massimiliano che a me. Due modi di intendere il Disegno non come docile rappresentazione, non come un semplice specchio del reale, ma come dispositivo di visione altra, incarnata e performativa. Disegnare può servire a vedere in maniera diversa, dal punto di vista del corpo. La tradizione occidentale, però, ci ha a lungo educati a fare il contrario. Abbiamo imparato a pensare al Disegno come a un sistema di raffigurazione convenzionale, uno strumento fedele a regole prospettiche che, dall'Umanesimo in poi, hanno imposto un modo specifico di guardare il mondo: dall'alto, da un punto di osservazione unico, da un occhio sovrano che ordina e gerarchizza lo spazio in un modo presumibilmente neutro. Quello stesso occhio che ha reso possibile il progetto moderno coloniale europeo, capace di misurare, di etichettare e di appropriarsi con violenza di territori, risorse materiali e corpi altrui. Ma se smontassimo questo dispositivo, se ne rovesciassimo la prospettiva? Se il Disegno smettesse di essere uno strumento di controllo per diventare, invece, una metodologia radicalmente altra?

Nella *performance O.R.G.I.A. Ways of seeing (Coñovisión)* del dicembre 2025, revisione dei *Modi di vedere* di John Berger [2025], ho provato a fare esattamente questo: non vedere più con gli occhi (quelli che addestrano lo sguardo a ripetere le gerarchie del visibile), ma vedere con il corpo. Vedere dal basso, da quella posizione marginale ed esclusa che è sempre stata il luogo da cui abbiamo vissuto l'alterità. E trasformare questo in una forza politica. Il disegno diventa allora il gesto che permette di spostare il punto di osservazione. Non più un occhio divino neanche uno ipertecnologico che tutto abbraccia come direbbe Donna J. Haraway, ma una mano che assapora, una lingua che tocca, un orecchio che si accappona, una pelle che ascolta. È un movimento che produce una percezione deviata, decentrata, volutamente scorretta rispetto alle convenzioni prospettiche. E in questa deviazione, il Disegno non si limita a riprodurre il mondo: lo coinvolge nel suo stesso statuto disciplinare. Cosa significa, concretamente, questo coinvolgimento? Significa che il Disegno diventa capace di rendere percepibile non ciò che è semplicemente nascosto, ma ciò che il regime dominante del visibile e delle discipline come la storiografia dell'arte hanno attivamente rimosso, oscurato, dichiarato non rappresentabile. Le genealogie svuotate, non nominate, cancellate. La memoria delle donne, delle persone vittime di discriminazione razziale, delle persone con orientamento sessuale diverso. I nostri desideri. La nostra cultura. La carnalità che la storia moderna ha trasformato in meri oggetti di sguardo e analisi, negando loro la possibilità di essere soggetti

disegnanti, soggetti di visione altra. Forse potrebbe essere questo il senza modelli né certezze di cui parlano Irit Rogoff e Peggy Phelan quando nominano il “*without*” come luogo produttivo: quel che potrebbe emergere dal non-detto e dal non-mostrato, soltanto dicendo e mostrando in un modo proprio, camminando in avanti senza guardare indietro.

Il Disegno qui funzionerebbe come pratica per riempire i vuoti, e perciò anche come forma di riparazione genealogica. Facendo apparire quanto è stato solo fantasmatico, vietato, mai rappresentato o oscurato. Non si tratta di illustrare una storia ufficiale alternativa. Si tratta, piuttosto, di attivare ciò che Saidiya Hartman chiama “*critical fabulation*” come metodo. In *Venus in Two Acts* [2005] si interroga su come raccontare la vita di una giovane schiava della quale restano solo frammenti anonimi tra i documenti relativi alla tratta transatlantica degli schiavi. Non può restituire la voce autentica perché quella voce è stata violentemente cancellata. Ma può, attraverso l'esercizio immaginativo della scrittura (del disegno, del tratto), far apparire la possibilità della sua esistenza. Può restituire dignità a quel che l'archivio ha ridotto a silenzio. Non è menzogna e non è falsificazione, ma la produzione di un'altrove che contesta le domande, l'evocazione di ciò che è stato reso impossibile da recuperare. In questo senso, il disegno performativo può evocare pulsioni non pronunciate, immaginari simbolici mai sognati, genealogie mancate.

Ed è qui che questo trova un fondamento filosofico preciso, che affonda le radici nella teoria del linguaggio e si ramifica nelle politiche del corpo e dell'identità. Nel pensiero di John Austin [1962] dire qualcosa non è sempre e solo descrivere uno stato di cose. È anche, e talvolta soprattutto, fare qualcosa. Quando si pronuncia la frase “la seduta è tolta”, non si sta constatando un fatto, si sta compiendo un'azione attraverso le parole. Questo enunciato non descrive la realtà: la produce. Judith Butler [1990] ha preso questo concetto e lo ha radicalmente ridirezionato sul terreno del genere e della soggettività. Per lei il genere non è un'essenza che si possiede, ma un effetto che si produce attraverso atti performativi ripetuti nel tempo. “Sono una donna” non descrive una sostanza biologica o spirituale: è un'azione che si compie ogni volta che si indossa un abito, si assume una postura, si risponde a un nome, si viene interpellata come “signora”, che definisce un ruolo e un'aspettativa sociale. La performatività è il potere del linguaggio e dei gesti di incarnare ciò che sembrano solo descrivere. Ebbene, il disegno performativo funziona esattamente così. Non descrive un mondo che già c'è: produce un mondo che

altrimenti non avrebbe visibilità. Quando traccio la linea di un corpo che la storia ha reso invisibile non sto illustrando un'assenza: lo sto facendo accadere sulla carta, nel segno. È un atto performativo a tutti gli effetti: il segno grafico è l'azione che convoca, che nomina, che genera. Come per Butler la ripetizione degli atti di genere produce soggettività, così per il disegno performativo la ripetizione dei tratti, deviata, ostinata, affettuosa, può produrre genealogie alternative, desideri altrimenti non rappresentabili, memorie che il repertorio ufficiale ha espulso.

C'è un secondo punto, che deriva da quanto detto. Se il disegno è visione dal corpo, allora non può essere solo un fatto ottico. Disegnare significa muovere una mano, esercitare una pressione, seguire una curvatura, accelerare o rallentare un tratto. Significa che il corpo intero (non solo gli occhi) è coinvolto in una pratica di conoscenza incarnata. Qui tornano centrali le epistemologie altre, quelle che le filosofie e le pratiche decoloniali, femministe e queer hanno imparato a valorizzare contro il primato occidentale della visione astratta e distaccata. Saperi che passano per il tatto, per il movimento, per la respirazione, per la fatica muscolare. Ciammaichella, nei suoi studi sulla notazione della danza, aveva compreso questo: il segno che registra un movimento non è un residuo inerte, ma un dispositivo performativo che può riattivare quel movimento, farlo rivivere in un'altra fisicità, in un altro tempo. La partitura coreografica non descrive: innesca.

E se applicassimo questo principio alla memoria storica e politica? Se disegnare diventasse un modo per incarnare una memoria performativa? Non quella fredda dell'archivio, quella che conserva documenti in scatole di cartone. Ma una che si fa gesto, che si riattiva ogni volta che una mano ri-traccia un segno appreso da altre dita, da un'altra generazione. Disegnare per ricordare. Non nel senso banale di fare una forma che raffiguri una scena da rammentare. Ma nel senso più profondo: la mossa del disegnare che diventa l'atto mnemonico. Come nelle pratiche di alcune culture indigene dove tratteggiare linee sulla terra o sul torso non è descrivere un mito, ma renderlo presente. Come nelle pratiche femministe, dove ricamare o cucire sono modi di far passare la memoria delle donne attraverso le mani e i tessuti.

Ecco in cosa consiste l'integrazione della memoria: non pensare al ricordo come a un'informazione da estrarre dall'esterno, ma come a uno spazio da abitare all'interno. Fare in modo che la memoria non stia solo nei documenti, ma nei muscoli, nelle articolazioni, nella coordinazione

mano-cuore-respirazione. Ripetere il tratto finché non diventa un'abitudine, una postura, un riflesso. In questo modo, il disegno diventa uno strumento per attivare l'archivio dal di dentro, non per consultarlo ma per performarlo. E una volta così attivato, possono finalmente trovare spazio quelle genealogie vuotate, quei corpi cancellati, quei desideri inespressi. Non li racconta: li fa passare attraverso la fisicità di chi disegna. Li restituisce alla materialità del gesto, della pressione, della durata. Si disegna per incorporare una storia, si disegna sapendo che non potremo mai restituire certe cose, ma che possiamo evocarne la presenza, trattenerla con noi, darle uno spazio sulla carta, sul mondo.

Forse fare un passo indietro come autore onniveggente lascia emergere ciò che il Disegno fa, ciò che evoca, ciò che coinvolge. Senza mai fissare nulla in una forma definitiva, ma tenendo sempre aperta la possibilità dell'azione successiva, del tratto che devia, della linea che si interrompe e riprende altrove. E in questa apertura, forse, ci sta anche un piccolo gesto condiviso: scrivere questo testo come se fosse un disegno. Tracciare parole che provano a vedere dal corpo, dal

ricordo di qualcuno che non c'è più. E lasciare che qualcosa di invisibile, per un attimo, diventi visibile.

Massimiliano è stato, senza ombra di dubbio, un ricercatore creativo e poliedrico; qualità che hanno ispirato il presente numero di *disegno* e la realizzazione di questo stesso contributo. All'interno di un progetto e di un lavoro corale, i curatori hanno voluto offrire al lettore tre immagini convergenti della figura di Massimiliano: tre sguardi personali, originati da altrettanti punti di vista. Graziano Mario Valenti, nella prima parte del testo, ha evidenziato la capacità di Massimiliano di attraversare e connettere saperi; Gabriella Liva, in *Il Teatro della vita*, ne ha sottolineato l'identità performativa e lo straordinario e acuto interesse per l'architettura e l'arte del teatro; Tatiana Sentamans, infine, in *Vedere con il corpo, vedere dal basso*, ne ha ricordato la dimensione rivelatrice e sociale. Tre immagini della poliedrica figura di Massimiliano fra le molte che appartengono a chi ha avuto il piacere di conoscerlo: «Ma dunque chi era Massimiliano? Ha ragione, maestro Pirandello: lei ce l'ha insegnato! Massimiliano è colui che ognuno di noi ricorderà. "Così è (se vi pare)."» [2].

Note

[1] Da una conversazione tra Massimiliano Ciammaichella e Gabriella Liva del 27 maggio 2025, ore 21:37.

[2] Estratto dall'intervento di Graziano Mario Valenti dedicato al ricordo di Massimiliano Ciammaichella in occasione del 46° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione, tenuto a Roma dall'11 al 13 settembre 2025.

Autori

Graziano Mario Valenti, Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura, Sapienza Università di Roma, grazianomario.valenti@uniroma1.it
 Gabriella Liva, Dipartimento di Culture del progetto, Università Iuav di Venezia, gabrliv@iuav.it
 Tatiana Sentamans, Departamento de Arte, Universitas Miguel Hernández, tsentamans@umh.es

Riferimenti bibliografici

Austin, J.L. (1962). *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press.

Badiou, A. (2015). *Rapsodia per il teatro. Arte, politica, evento*. Cosenza: Pellegrini.

Brook, P. (2005). *La porta aperta*. Torino: Einaudi.

Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

Cruciani, F. (1992). *Lo spazio del teatro*. Bari: Edizioni Laterza.

Hartman, S. (2008). Venus in two acts. In *Small Axe*, n. 26 (vol. 12, n. 2), pp. 1-14.

Macchia, G. (1993). *Il teatro delle passioni*. Milano: Adelphi.

Molinari, C. (1997). *Storia del teatro*. Roma-Bari: Laterza.

O.R.G.I.A. (2025). *Ways of seeing (Coñovisión)*. Madrid: Museo Thyssen Bornemisza.

Phelan, P., Rogoff, I. (2001). "Without": A Conversation. In *Art Journal*, vol. 60, n. 3, pp. 34-41.

Shakespeare, W. (1623). As you like it. In *First Folio*. London: Isaac Jaggard, and Ed. Blount, pp. 185-207.

Yates, F.A. (1969). *Theatre of the World*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.