

Sara Uboldi*

Trousse nel teatro e nell'arte di Renato Mambor: dispositivo incarnato della mente estesa

Introduzione

A partire dagli anni Sessanta, Renato Mambor ha sperimentato inedite forme di ibridazione tra pittura, fotografia, scultura, video arte e teatro. Nel 1975, l'artista ha realizzato *Trousse*, una scultura in profilato metallico con forma di parallelepipedo, due metri per due, come dispositivo per incorniciare la realtà e gettare le basi di una nuova relazione fenomenologica tra spazio e presenza. L'installazione è presto passata dalla scultura allo spazio scenico. Nello stesso tempo, Mambor ha fondato la compagnia sperimentale Gruppo Trousse, con il dichiarato intento di compiere 'operazioni di miglierie' attraverso il teatro e i linguaggi espressivi¹. *Trousse* è stata concepita come cassetta degli attrezzi, dispositivo e oggetto-variabile di situazione, «borsetta per i trucchi, [...] scatola dei ferri del meccanico o di un medico»² Ha scritto l'artista:

Ho costruito piccole e grandi gabbie per incorniciare gli oggetti della vita quotidiana e così è nata la Trousse, bordo, cancello, perimetro di uno spazio rubato. [...] Una piccola Trousse in cui poteva entrare una tazzina da caffè o una forbice da sarto. Quando Trousse è diventata grande come un armadio, come una cabina del telefono, come un ascensore, naturalmente vi è entrato un uomo. Cambio di scena, la persona ha chiesto la mia compagnia, è nato un dialogo³.

Attraverso l'analisi di *Trousse* come spazio potenziale attivato dalla relazione tra soggetto-sguardo/interno-esterno, il presente articolo indaga lo spazio scenico co-

* Altri autori: Alessandro Bortolotti, Giulia Candeloro, Maria Tartari, Luciana Mastrodonardo, Pierluigi Sacco, Federico Sardella.

¹ Cfr. R. Mambor e P. Speciale, *Nato Re Magio*, Imola, Maretti Editore, 2014, p. 15.

² B. Carpi De Resmini, *Renato Mambor. Atto unico*, Macerata, Quodlibet, 2014, p. 71.

³ R. Mambor e P. Speciale, *Nato Re Magio*, cit., p. 15.

me cornice di riconfigurazione di un'esperienza fortemente incarnata, come *frame*, *mise en abîme* del palcoscenico e del mondo, come metafora del superamento della soglia e, ancora, come tropo di condensazione spazio-tempo con profonde valenze antropologiche, culturali e cognitive. I processi di concettualizzazione e la categorizzazione delle esperienze possono essere considerati connessi ai comportamenti spaziali e motori resi possibili da un sistema di relazioni basate sull'entità metaforica⁴. Lo stesso concetto di *enazione* elaborato da Varela, che segnala il rapporto di interdipendenza tra i processi sensoriali, motori, e la cognizione, trova risonanza nella metafora della mente estesa in cui i processi cognitivi oltrepassano i confini del corpo, includendo l'ambiente circostante⁵. Attraverso la lente dello spazio cognitivo, a partire da *Trousse*, è quindi possibile riflettere approfonditamente sul concetto di soglia come spazio liminale, ovvero di osmosi e di transito, ma anche di delimitazione, con implicazioni culturali e simboliche che sono al centro di ogni esperienza estetica. In questa direzione, il presente contributo restituisce una lettura interdisciplinare di *Trousse* come metafora di processi d'interazione complessi tra soggetto-oggetto, tra spazio e azione. Le possibili implicazioni dell'assunto alla base della definizione di "spazio incarnato" vengono restituite attraverso la lente delle scienze neurocognitive. Seguono gli approfondimenti sul concetto di soglia in ambito psicologico ed estetico, sul tema dello spazio in architettura e nel design, fino alla trattazione del paradigma dell'*enactment* capace di condensare e restituire con nuova luce aspetti innovativi della poetica e della produzione dell'artista.

Trousse come metafora della mente estesa

Per Renato Mambor, l'atto artistico e performativo deve essere concepito come un agire nel processo, secondo uno sguardo multiplo, bifocale, legato alla realtà proprio come quella "verità" che viene riconosciuta prima nel teatro di Stanislavskij⁶ e poi assunta come base ontologica della produzione artistica figurativa. L'attenzione dell'artista appare rivolta alla definizione di una visione profonda capace di guidare le azioni, senza fermarsi sul dato puramente visivo. Una visione in grado di «scivolare all'indietro, alle cause che hanno prodotto il fenomeno percettivo»⁷. Un attore che esce di scena o una sagoma ritagliata alla finestra diventano i *signacula* di un inatteso spazio liminale, osmotico, lo spazio-tempo ideale che può intercorrere tra l'osservatore e l'oggetto. Il «camminare dentro e

⁴ H.R. Maturana e F.J. Varela, *The Tree of Knowledge: The Biological Roots of Human Understanding* [1992], Boston, Shambhala Publications, 1998².

⁵ A. Clark e D. Chalmers, *The Extended Mind*, in «Analysis», LVIII, 1998, n. 1, pp. 7-19.

⁶ K.S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su sé stesso*, Roma-Bari, Laterza, 1999, pp. 134-170.

⁷ R. Mambor e P. Speciale, *Nato Re Magio*, cit., p. 75.

fuori» dell'artista indica la capacità di distaccarsi per assumere la giusta distanza dell'osservazione e per consentire la denominazione e la relazione⁸. Se per conoscere è necessaria «una pulizia dello sguardo», una sosta nei pressi dell'origine per rivendicare il diritto alla sovversione del noto, dello stereotipo, delle frasi fatte è necessario un intervento più risolutivo⁹. Sfruttando la prospettiva teorica della dialettica dello sguardo¹⁰, tema ben affrontato nella critica dell'arte contemporanea, a partire da Magritte, Duchamp fino a Kounellis, l'immagine ripetuta (tautologia), sovrapposta all'autoreferenzialità della stessa è in grado di spostare su un altro piano della significazione e dell'elaborazione cognitiva. In questo modo, il dato reale può essere filtrato attraverso una distanza, tra figura e sfondo o tra dentro e fuori, proprio come avviene con *Trousse*, generando un passaggio percettivo. D'altra parte, Mambor cita espressamente la lezione del Teatro dell'assurdo: al termine dei due atti di *Aspettando Godot*, Vladimiro e Estragone dicono «andiamo» e la didascalia recita «non si muovono»¹¹. Allo stesso modo, l'arte degli anni Cinquanta aveva già tentato una rivendicazione sulla produzione relativa alla scomparsa dell'oggetto. D'altra parte, il rapporto di crisi tra forma e presenza ha radici più antiche – basti pensare ai teologi della scolastica che sentenziarono su *imago* e *vestigia* e sulla distanza ambivalente tra traccia e somiglianza perduta¹². La dissociazione caratteristica nel teatro genera una temporalizzazione complessa, perversa in alcuni casi, e il vedere è operazione potenzialmente inquieta. Quando l'immagine è capace non di imitare, ma di richiamare una fenomenologia della presenza, si creano complicanze: è il caso dell'*Evidenziatore* (1972), opera che da oggetto chiuso diviene oggetto-che-ci-guarda, come un tagliante «filtro-lama» attraverso il quale attaccare il mondo. L'arte di Renato Mambor si compiace quindi della dialettica tra separazione ed enunciazione. Separazione è spazio fisico che allontana ma che permette nello stesso tempo un contatto, è palcoscenico con soglie fluide che trasforma lo spettatore in osservatore. «Si comincia dal vuoto», scrive Mambor¹³ così come il teatro di Beckett aveva preso avvio da una tabula rasa della parola. Lo spazio vuoto è per l'artista la condizione per coniugare un interno a un esterno e, partendo da questo, egli afferma: «La domanda che mi pongo è se un diverso osservatore può influire

⁸ Ivi, p. 99.

⁹ G. Ranzi, *Intervista a Mambor*, in A. Dambruoso (a cura di), *Mambor: Trasformatore*, Imola, Maretti Editore, 2018, p. 152.

¹⁰ G. Didi-Huberman, *Il gioco delle evidenze*, Roma, Fazi Editore, 2008.

¹¹ S. Beckett, *Teatro completo: drammi, sceneggiature, radiodrammi, pièces televisive*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994, pp. 46, 83.

¹² H. Bredekamp, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2015, p. 77.

¹³ R. Mambor e P. Speciale, *Nato Re Magio*, cit., p. 22.

sull'esterno, se la modificazione del punto di vista dell'osservatore possa modificare concretamente la realtà esterna»¹⁴

Lo «scivolamento lento, quasi involontario dalla pittura al teatro» ha comportato, nella poetica di Mambor, l'infiltrazione di uno spazio-evento, nella forma dello psico-evento. In questi lacerti di esperienza, «il gioco dell'io del soggetto e il tu dell'oggetto inizia a conciliarsi»¹⁵, l'uomo estrinseca il suo spazio interno nello spazio altro, diviene attore. Per l'artista è questo il processo che può condurre alla relazione e alla consapevolezza del proprio ruolo sociale e, quindi, anche politico. In questo senso, la ricerca di Mambor prefigura fin dagli esordi una serie di assunti propri delle scienze cognitive, l'idea di un'esperienza del mondo come processo attivo, multiforme, in cui i rapporti tra soggetto e oggetto istituiscono una relazione pragmatica, e la visione multimodale, come attivazione sinestetica di tutti i sensi, che coinvolge la sfera espressiva e la relazione intenzionale. Il delimitare dello spazio nella gabbia di *Trousse* costituisce il primo atto di riscrittura di una sceneggiatura sul rapporto Io-mondo attraverso le arti. *Trousse* è spazio abitabile, armatura da indossare o da superare, spazio verticale di accentuazione drammatica, esercizio visivo verso il mondo. In sostanza, essa è iperbole dello spazio cognitivo esteso che necessita di confini rimarcati a livello simbolico, che vince il rischio del solipsismo trasformando l'osservatore in attore, il testimone in agente. È metafora della mente estesa, *blending* di corpo e ambiente¹⁶ e strumento di abbattimento della quarta parete¹⁷.

Nell'accezione dei *Passages* di Benjamin, la soglia (*schwelle*), nella dualità espressiva della concretezza e dell'immagine figurata, è in grado di veicolare una varietà semantica legata a stati di mutamento, passaggio, attesa, straripamento, così come suggerito dalla etimologia della parola (βηλός, οὐδὸα ὁδός e limes). L'esperienza antropologicamente saliente della soglia come spazio di transito nei processi di liminalità come fase intermedia di un rito di passaggio¹⁸ enfatizza il distacco dall'esperienza ordinaria proprio dello spazio performativo, capace di indurre le risposte senso-motorie e affettive di una Simulazione liberata¹⁹. La Simulazione liberata può manifestarsi nel superamento di una soglia simbolica che immette in uno spazio che sottrae dalla necessità molte risorse cognitive, usualmente utilizzate per scopi di sopravvivenza nel mondo, mettendole a disposizione dell'abbandono estetico. Il

¹⁴ R. Mambor, *L'idea del rullo: tracce su carta dal '68 ad oggi*, Roma, Soligo Art Project, 2001, s.p.

¹⁵ R. Mambor e P. Speciale, *Nato Re Magio*, cit., p. 15.

¹⁶ A. Clark e D. Chalmers, *The Extended Mind*, cit., pp. 7-19.

¹⁷ F. Sardella, *Renato Mambor*, Firenze, Forma Edizioni, 2019.

¹⁸ A. Van Gennep, *I riti di passaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1981; V. Turner, *Il processo rituale. Struttura e antistruttura*, Brescia, Morcelliana, 1972.

¹⁹ V. Gallese, *Corpo e azione nell'esperienza estetica. Una prospettiva neuroscientifica*, in U. Morelli (a cura di), *Mente e bellezza. Arte, creatività e innovazione*, Torino, Allemandi, 2010, pp. 245-262.

“vedere con il corpo” viene richiamato dall’artista come necessità intrinseca sia della visione sia della costruzione, secondo la convinzione che l’arte possa avvenire soltanto «nell’occhio stesso dello spettatore»²⁰.

Lo spazio scenico di *Trousse* è inoltre *affordance*, spazio e azione in un unico atto, che guida all’uso e alla costruzione di significati e narrazioni. Secondo Gibson²¹, infatti, lo stesso terreno da perlustrare, con le sue caratteristiche, si offre come invito all’atto, spazio incarnato come orizzonte di possibilità del soggetto e delle sue *capabilities* senso-motorie. Lo spazio-soglia, in quanto spazio simbolo, si costruisce sulla dialettica: comporta delimitazione e superamento. Per questa ragione, la soglia è luogo del conflitto, nell’accezione etimologica di *cum-fligere*, il luogo dell’emergenza del processo e del significato che, nella scena, è in grado di innescare dialettica. Secondo Mambor, questo è l’assunto per il “cambio di scena” che consente di far scaturire il dialogo. Superando la soglia, il soggetto diviene attore dello psico-evento in presenza, secondo una relazione fenomenologica tipica del linguaggio teatrale.

Spazio incarnato dell’esperienza

Lo spazio incarnato dell’esperienza può essere collegato alla teoria della cognizione incarnata²² secondo la quale la nostra cognizione è profondamente radicata nel corpo e nelle sue interazioni con l’ambiente circostante. Quando parliamo di “spazio incarnato”, ci riferiamo al modo in cui percepiamo e interagiamo con lo spazio fisico che ci circonda attraverso il corpo, e a come, grazie alle nostre esperienze pregresse e alla nostra cultura, siamo in grado di anticipare i comportamenti futuri da adottare²³. Questo comprende il modo in cui percepiamo le distanze tra gli oggetti, navighiamo in un ambiente, o utilizziamo il corpo per esprimere idee astratte, come il tempo o le relazioni spaziali. In altre parole, si tratta di una teoria dell’intelligenza e del comportamento umano che sostiene come il nostro pensiero, la nostra comprensione e il nostro modo di interagire con il mondo siano strettamente legati all’esperienza corporea. Il nostro pensiero è profondamente influenzato dall’interazione con l’ambiente fisico che ci circonda, compreso il nostro corpo²⁴.

²⁰ R. Mambor, *Opere recenti*, in A. Dambruoso, *Mambor trasformatore*, Imola, Maretti Editore, 2018, p. 39.

²¹ J. Gibson, *The Theory of Affordances* [1979], in *The People, Place, and Space Reader*, London, Routledge, 2014, pp. 56-60.

²² L. Foglia e R.A. Wilson., *Embodied cognition*, in «Wiley Interdisciplinary Reviews: Cognitive Science», IV, 2013, n. 3, pp. 319-325.

²³ A. Bortolotti et al., *Imagination vs. routines: Festive time, weekly time, and the predictive brain*, in «Frontiers in Human Neuroscience», XVIII, 2024, pp. 1-13.

²⁴ M. Wilson, *Six views of embodied cognition*, in «Psychonomic Bulletin & Review», IX, 2002, pp. 625-636.

La teoria della cognizione incarnata sostiene che le esperienze corporee non siano meri processi passivi, ma influenzino attivamente il nostro modo di pensare e comprendere il mondo. Ad esempio, la percezione del tempo viene modulata dal ritmo della respirazione o dal battito cardiaco. La cognizione incarnata rappresenta un ambito di ricerca in rapida espansione, con un impatto rilevante su numerose discipline, tra cui psicologia, neuroscienze, filosofia e scienze cognitive. Questa teoria si oppone a ogni dualismo corpo-mente; pertanto il cervello non opera in modo isolato, ma in modo strettamente integrato con il corpo e l'ambiente esterno. L'esperienza corporea è dunque parte integrante del processo cognitivo²⁵.

Dunque l'esperienza generata dalle immagini sensoriali è profondamente incarnata e varia da individuo a individuo. Queste immagini, derivanti dai diversi sensi – vista, udito, tatto, olfatto e gusto – danno luogo a un'esperienza multisensoriale complessa. Ad esempio, la visione di un tramonto può richiamare la sensazione del calore del sole, il suono delle onde, l'odore dell'aria salmastra e il sapore del sale. Tale esperienza non è una semplice percezione passiva, ma un'interazione attiva con l'ambiente, in cui ogni dettaglio sensoriale contribuisce a un'esperienza più ampia della somma delle sue parti²⁶.

La psicologia della Gestalt, spesso associata all'idea mereologica che “il tutto è più grande della somma delle sue parti”²⁷ sostiene un approccio olistico alla percezione e alla comprensione umana. Secondo la teoria della Gestalt, le informazioni vengono elaborate come un insieme coerente, anziché essere percepite come elementi separati²⁸; Il teatro, analogamente alla percezione, si configura come un continuo interscambio tra ciò che emerge in primo piano e ciò che resta sullo sfondo. In alcuni momenti, l'attenzione si concentra sull'attore, mentre in altri è un dettaglio della scenografia a fornire informazioni decisive. Questo fenomeno richiama il classico esempio della psicologia della Gestalt, in cui osservando un vaso, ci si accorge improvvisamente che gli spazi tra i manici delineano due volti. Sia il teatro che la Gestalt sottolineano come l'esperienza non sia costituita da eventi isolati, ma da un flusso ininterrotto di percezioni interconnesse che configurano un significato complessivo. L'unità gestaltica risulta più significativa delle sue parti componenti. Questo principio è fondamentale per comprendere i processi di elaborazione e interpretazione delle informazioni nel contesto quotidiano.

²⁵ Z. Bida, L. Candy e E. Edmonds, *An embodied cognition framework for interactive experience*, in «CoDesign», III, 2007, n. 2, pp. 123-137.

²⁶ P. Hekkert, *Design aesthetics: principles of pleasure in design*, in «Psychology science», XLVIII, 2006, n. 2, pp. 157-172.

²⁷ P.M. Allen, *Evolution: Why the whole is greater than the sum of the parts*, in *Ecodynamics: Contributions to Theoretical Ecology*, Berlin-Heidelberg, Springer, 1988, pp. 2-30.

²⁸ H. Krebs, *How the whole becomes more than the sum of the parts*, in «Perspectives in Biology and Medicine», XIV, 1971, n. 3, pp. 448-457.

La soglia

La “soglia” è uno spazio liminale, un luogo di sospensione e transizione tra due condizioni distinte. In psicologia, gli spazi liminali sono spesso associati a stati di coscienza alterati, come quelli sperimentati durante il sonno. Un esempio emblematico è il “sogno liminale”, che si manifesta nelle fasi di transizione tra veglia e sonno, un’esperienza di confine che favorisce la creazione di connessioni inusuali. Nelle scienze sociali e nella letteratura, lo spazio liminale è frequentemente concepito come un luogo di transizione, permeabilità e delimitazione. Questa concezione assume significati culturali, sociali ed emotivi: la cultura occidentale contemporanea si interroga costantemente sugli spazi liminali, percependoli come aree di soglia che rappresentano punti di transizione e di contatto tra mondi distinti²⁹.

Un’area liminale per eccellenza è rappresentata dalla cornice che definisce la soglia tra la realtà e la rappresentazione. In psicologia, la cornice svolge un ruolo cruciale, poiché influenza i nostri processi cognitivi. Essa diventa un punto di riferimento selezionato e enfaticizzato da chi trasmette un’informazione, guidando così la nostra percezione. La cornice ci indica cosa osservare e dove concentrare la nostra attenzione, diventando un elemento chiave nella nostra psicologia percettiva³⁰.

Le cornici, analogamente ai confini, contribuiscono a creare un mondo autonomo, regolato da norme e tradizioni specifiche. Nel contesto psicologico e sociologico, il rapporto tra cornici e contesto acquista particolare rilevanza quando un individuo si trova intrappolato in una situazione limitante, caratterizzata da una comunicazione interrotta e da una percezione del tempo sospeso. Per superare tale staticità, diventa cruciale considerare la permeabilità delle cornici e dei confini che definiscono il contesto. La definizione proposta da Simmel riguardo alle cornici può essere estesa anche al concetto di confini, poiché entrambi assolvono a una funzione analoga. Nell’analisi della delimitazione spaziale delle formazioni sociali, Simmel utilizza la metafora della cornice per descrivere come essa delinea e isola un’opera sociale, conferendole un’identità autonoma e stabilendo norme interne distinte. Bateson, discutendo di frame o cornici, sottolinea come già osservato il ruolo della cornice nel dirigere l’attenzione dell’osservatore e nel differenziare ciò che è dentro e fuori, applicando questa concezione anche al processo di interpretazione psicologica. Il concetto di cornice si intreccia strettamente con quello di contesto, in un continuum che comprende anche le modalità in cui la mente e il corpo si relazionano con lo spazio. Bateson sottolinea l’importanza del contesto nell’attribuzione di significato alle informazioni, dissentendo da una affermazione concettuale rigida e favorendo invece aperture comunicative atte a contrastare l’ef-

²⁹ F. Corigliano, *Lo spazio liminale tra narrativa del soprannaturale e folklore digitale*, in «Margines, Marges, Margini», I, 2023, n. 1, pp. 133-153.

³⁰ J.W. Tankard, O.H. Reese e A.E. Grant (a cura di), *Framing Public Life: Perspectives on Media and Our Understanding of the Social World*, Mahwah, Lawrence Erlbaum Associates, 2001.

fetto di “gabbia” insito nei contesti chiusi e statici. La sua critica alle strutture rigide e stabili si radica nella percezione di tali configurazioni come manifestazioni di reificazione, ovvero di quel processo mentale per cui si converte in un oggetto concreto e materiale il contenuto di un'esperienza astratta, un processo che arretra dunque la creatività e l'adattabilità degli individui. L'assunzione di una forma, specialmente quando cristallizzata in una stabilità chiusa, è propensa a generare routine cognitive e comportamentali inerti. Bateson delinea una ricca riflessione su svariati concetti fondamentali nell'ambito della teoria della comunicazione e dell'epistemologia filosofica: tale dialettica si configura come una sorta di zig-zag ascendente, rappresentativo del processo mediante il quale percepiamo e interpretiamo il mondo circostante. Il “processo” si riferisce ai dati sensoriali pervenuti dall'ambiente esterno, mentre la “forma” corrisponde alla nostra elaborazione interpretativa di tali dati, derivante dai nostri sistemi simbolici e categoriali. In presenza di una tale dialettica interrotta, in cui ci si arresti esclusivamente alla fase della forma senza adeguata considerazione del processo sottostante, si incorre nel rischio di reificare le proprie percezioni, rendendole più concrete e definite, ma al contempo meno flessibili e aperte al cambiamento.

Un altro concetto rilevante per comprendere l'analisi filosofica attorno alla percezione della cornice esaminato da Bateson riguarda la dinamica tra ordine e disordine. Egli enfatizza che, nonostante l'apparente preminenza dell'ordine nella nostra esperienza quotidiana, è proprio il disordine che favorisce la complessità e il mutamento. L'interferenza con il processo che conduce dal disordine all'organizzazione porta alla solidificazione della forma esistente, rendendola più rigida e meno adattabile alle mutevoli circostanze. La sfida di rendere le cornici dell'esperienza più permeabili e inclini al cambiamento implica il trovare un equilibrio tra l'esigenza di possedere strutture di comprensione del mondo e la necessità di mantenerle flessibili e in costante evoluzione, favorendo il processo di crescita e adattamento della nostra conoscenza di fronte alle nuove sfide presentate dal mondo circostante. Annibale Fanali³¹, affronta il tema della cornice sia in ambito terapeutico che filosofico, esplorando come la comprensione della cornice possa influenzare i processi di trasformazione e di senso nell'esperienza umana. Nel contesto terapeutico, si evidenzia l'importanza di riattivare una dialettica tra forma e processo, al fine di superare la rigidità delle categorie predefinite e promuovere una visione più aperta e creativa della realtà. Ciò implica l'introduzione di stimoli ed eventi che inducano nuove descrizioni e interpretazioni degli eventi, consentendo al paziente di superare i limiti imposti da una visione cristallizzata del problema. Inoltre, si discute della necessità di evitare l'adattamento passivo e l'attribuzione di un senso univoco alla propria esperienza, che può portare a una sensazione di stabilità e sicurezza eccessive, ma anche a una stagnazione e a un'immobilità che ostaco-

³¹ A. Fanali e F. Tramonti, *Identità e legami*, Milano, Giunti Psicologia, 2013.

lano la crescita personale. Sul piano filosofico, il concetto di decostruzione proposto da Jacques Derrida invita a liberare le parole da significati cristallizzati, aprendo così nuovi percorsi di senso³². Questo processo di decostruzione permette di esplorare le potenzialità semiotiche delle parole e di creare nuove narrazioni che liberano il paziente da interpretazioni rigide e limitanti. Inoltre, si discute dell'importanza della "doppia descrizione" proposta da Bateson, che consiste nel combinare informazioni provenienti da diverse fonti al fine di favorire uno sviluppo narrativo e sistemico della comprensione del problema. Infine, sia in ambito terapeutico che filosofico, si sottolinea l'importanza di evitare la chiusura delle cornici concettuali e di mantenere aperti i confini del contesto. Questo invito a operare sul bordo e oltre i confini permette di generare conoscenza critica e trasformativa, aprendo così nuovi spazi di esplorazione e di significato.

Spazio Architettura e paesaggio

La Trousse è cornice che delimita spazi e oggetti quotidiani, spazio che ospita interazioni tra individuo, interno ed esterno e riflette una profonda connessione tra l'artificio artistico e l'esperienza vissuta. La dinamica è contemporanea alle metafore di design per i destini/diritti dell'uomo nel paesaggio di Ettore Sottsass (1976), architetto e designer, che utilizzano il contesto naturale come tela per esprimere narrazioni e interazioni con l'ambiente circostante³³. Entrambi questi contesti offrono una cornice simbolica che facilita la percezione e l'esperienza sensoriale, coinvolgendo il soggetto in un dialogo con l'ambiente circostante e suggerendo nuove prospettive sulla relazione tra individuo e contesto. L'incorporazione di elementi fisici e simbolici enfatizza la connessione tra l'esperienza corporea e la comprensione del mondo che ci circonda, cornice attraverso la quale esplorare la trasformazione dello spazio, la percezione del confine e la soglia tra interno ed esterno³⁴.

Sottsass, tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, insieme ad altri architetti come Hans Hollein, Robert Venturi, Denise Scott Brown e Frank Gehry, ha esplorato l'architettura come mezzo narrativo in interazione con l'ambiente circostante³⁵, realizzando un passaggio da un approccio altamente cerebrale e letterario, che enfatizza l'uso di concetti teorici e simbolici nell'architettura, ad

³² J. Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1972.

³³ A. Bozzer, B. Mascellani, M. Minuz e E. Sottsass, *Vorrei Sapere Perché – Wonder Why*, Milano, Mondadori Electa, 2008.

³⁴ J. Fornäs, *Passages across Thresholds: Into the Borderlands of Mediation*, in «Convergence: The Journal of Research into New Media Technologies», VIII, 2002, n. 4, pp. 89-106.

³⁵ C.A. Jamieson, *NATØ: Exploring architecture as a narrative medium in postmodern*, London, Royal College of Art, 2014.

uno che privilegia l'impatto sensoriale e l'interazione fisica immediata con lo spazio³⁶.

In quegli anni Sottsass si interrogava sul ruolo e sulla responsabilità dell'architetto nella cultura industriale contemporanea e sentiva il bisogno di tornare alle origini dell'architettura: con questi edifici, sorta di "studio del linguaggio architettonico" tentava di indagare la relazione tra l'individuo e l'ambiente fisico. Case senza pareti e soffitti, porte che si affacciano sul vuoto, pavimenti senza fondo, letti dove non si riesce a dormire e oggetti che mettono l'uomo spettatore di fronte al vero senso della propria esistenza e del proprio destino. Il lavoro di Sottsass è emblematico di un movimento più ampio nel design e nell'architettura che cerca di creare esperienze significative e coinvolgenti per gli utenti integrando narrativa, estetica e tecnologia in modi innovativi. Nel suo approccio Sottsass utilizza il contesto naturale non solo come un semplice sfondo per i suoi oggetti, ma come una tela attiva e coinvolgente che dialoga con l'utente, come *affordance* di partecipazione e attivazione. Le sue creazioni spingono gli utilizzatori a riflettere sui loro ruoli e interazioni all'interno dell'ambiente circostante. Tramite le metafore utilizzate nelle sue opere, Sottsass esplora la connessione tra destini umani e design, suggerendo che ogni oggetto possiede una sorta di vita propria che è plasmata dalla sua interazione con gli esseri umani, in cui gli oggetti diventano estensioni della cognizione umana, influenzando e modificando comportamenti e percezioni³⁷.

Lo spazio teatrale, sia esso fisico come un teatro o concettuale come quello rappresentato dalla Trousse o le opere di Sottsass, diventa un luogo di esplorazione e sperimentazione della cognizione e dell'identità. In teatro, gli attori e gli spettatori partecipano a un dialogo continuo con lo spazio, che influenza e viene influenzato da loro. Questo è analogo all'idea di un ambiente che non solo ospita l'azione ma partecipa attivamente ad essa, con l'ambiente stesso in quanto parte del processo cognitivo. La definizione dello spazio attraverso cornici ha la capacità di trasformare la percezione e stimolare un'interazione che va oltre la passività, come *affordance* emotiva. Gli spazi e gli oggetti disegnati diventano attori nel loro diritto, spingendo gli utenti a una rinnovata consapevolezza che enfatizza l'esperienza diretta e personale dell'ambiente. Lo spazio è come un palcoscenico attivo dove ogni elemento partecipa alla scena, non solo come sfondo ma come entità che interagisce direttamente con gli utenti. Questo rende lo spazio liminale particolarmente adatto a esprimere concetti di transizione, scoperta e riflessione tra mondi e paesaggi interni ed esterni³⁸.

Superfici che confondono interno ed esterno e strutture che sembrano solide ma leggere evidenziano il carattere temporaneo degli spazi di passaggio, invitando l'u-

³⁶ E. Sottsass, *Design Metaphors*, Milano, Electa, 2023.

³⁷ B. Radice, *Ettore Sottsass*, Milano, Electa, 1993.

³⁸ W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, in Id., *Opere complete*, vol. IX, Torino, Einaudi, 2000.

tente a esplorare e interagire, rendendolo così parte attiva nella creazione dell'esperienza spaziale.

Il coinvolgimento attivo permette di vivere personalmente la teatralità e la narrativa degli ambienti, interpretando e reinventando continuamente le loro significanze. Attraverso queste pratiche, gli spazi liminali diventano non solo luoghi di passaggio, ma laboratori per la sperimentazione di nuove modalità d'interazione e percezione della realtà, *affordance* di reinterpretazione e coinvolgimento nello spazio.

Enazione e mente estesa

Il processo dinamico che coinvolge il corpo, le azioni, l'ambiente e gli strumenti e le tecnologie che utilizziamo come esseri umani è enfatizzato nel modello 4E (*embodied, embedded, enacted, extended*) della cognizione³⁹. Entrando nel dettaglio delle definizioni, Newen *et al.*⁴⁰ indicano che la cognizione incarnata (*embodied*) è una proiezione che riconosce il ruolo significativo del corpo nella modellazione dei processi cognitivi, radicandoli nei tratti morfologici e nei sistemi sensoriomotori ed affettivi del corpo umano⁴¹. Le interazioni fisiche con il mondo e le esperienze corporee influenzano il modo in cui gli esseri umani pensano e comprendono. La nozione di enattivismo introdotta da Varela, Thompson e Rosch propone che sia l'ambiente che l'esperienza in prima persona siano aspetti della corporeità⁴². L'incorporazione enattiva, secondo la loro visione, non è l'acquisizione di un mondo esterno indipendente da parte di un cervello, una mente o un sé; piuttosto è la creazione di un mondo interdipendente in e attraverso l'azione corporea. La prospettiva enattiva (*enactive*), infatti, implica ulteriormente che la cognizione non è solo una ricezione passiva di informazioni ma un coinvolgimento attivo con il mondo. Gallagher⁴³ ha ulteriormente sviluppato il concetto di enattivismo enfatizzando l'accoppiamento strutturale che esiste tra cervello, corpo e ambiente. L'azione e l'interazione con il mondo sono in questo senso parte integrante dei processi cognitivi. La prospettiva integrata (*embedded*), d'altra parte, suggerisce che la cogni-

³⁹ Cfr. M.J. Rowlands, *The New Science of the Mind: From Extended Mind to Embodied Phenomenology*, Cambridge, MIT Press, 2010.

⁴⁰ A. Newen, L. De Bruin e S. Gallagher (a cura di), *The Oxford Handbook of 4E Cognition*, Oxford, Oxford University Press, 2018.

⁴¹ R. Viale, S. Gallagher e V. Gallese, *Editorial: Embodied bounded rationality*, in «Frontiers in Psychology», XIV, 2023, 1235087, <https://www.frontiersin.org/> (ultima consultazione: 16 aprile 2024).

⁴² F.J. Varela, E. Thompson e E. Rosch, *The embodied mind: Cognitive science and human experience*, Cambridge, MIT Press, 1991.

⁴³ S. Gallagher, *Enactivist Interventions: Rethinking the Mind*, Oxford, Oxford University Press, 2017, p. 45.

zione non si verifichi in isolamento ma sia profondamente intrecciata con l'ambiente: i processi cognitivi sono quindi influenzati dal contesto e dall'ambiente in cui si verificano. Infine, la prospettiva della cognizione estesa (*extended*) suggerisce che gli aspetti della cognizione possano estendersi oltre i confini del cervello o del corpo per includere parti del mondo esterno. Questa prospettiva deriva dalla cosiddetta teoria della mente estesa⁴⁴, attraverso cui gli autori intendevano liberare i processi cognitivi da un insieme di operazioni strettamente legato alla testa e al cervello riconoscendo l'impatto fondamentale del mondo fisico sulla cognizione. Secondo questa teoria, certi oggetti nell'ambiente esterno possono far parte di un processo cognitivo e quindi agire come estensioni della mente stessa. La loro proposta viene argomentata con un esperimento mentale che coinvolge due personaggi, Otto e Inga. Otto ha la malattia di Alzheimer e usa di conseguenza un taccuino per svolgere la funzione della sua memoria, mentre Inga è in grado di ricordare le informazioni semplicemente usando la sua memoria. Questo rende il processo mnemonico di Inga completamente cerebrale, mentre la mente di Otto è estesa dal taccuino. Strumenti, tecnologie e persino altre persone possono diventare estensioni dei processi cognitivi.

Attingendo al modello a maglie (*meshed architecture*), questo schema 4E può essere integrato orizzontalmente con il modello 4A (*agency, affect, affordance e autonomy*), affermando che i fattori ambientali, sociali e culturali-normativi sono strettamente intrecciati nell'interazione sociale e partecipano al processo della cognizione umana⁴⁵. Fenomeni cognitivi sofisticati come la riflessione, l'immaginazione e il ragionamento matematico sono infatti meglio spiegati in termini di accoppiamenti strutturali basati sulle *affordance*⁴⁶. Abbracciare questa prospettiva richiede di riconoscere che l'agenzia (*agency*) può essere influenzata da cambiamenti affettivi (*affect*) e dalle *affordance* disponibili⁴⁷. L'autonomia (*autonomy*) è collegata a sfere di possibilità definite a loro volta da *affordance* che limitano il potere dell'*agency*. Pertanto, *agency* e *affordance* possono co-evolvere. Questa dinamica si basa su un'interazione relazionale plasmata non solo dalle relazioni con altre persone, ma anche dalle relazioni con l'ambiente. Integrare il concetto gibsoniano di *affordance* in questo modello di cognizione significa riconoscere che gli esseri umani non solo plasmano l'ambiente ma vengono a loro volta plasmati da esso. Grazie al concetto di *affordance* possiamo intendere lo spazio come fattore relazionale combinando le sue proprietà oggettive con il modo in cui un soggetto lo percepisce e interagisce con esso, superando di fatto la dicotomia oggetto/sog-

⁴⁴ A. Clark e D. Chalmers, *The extended mind*, cit.

⁴⁵ W. Christensen, J. Sutton e D.J. McIlwain, *Cognition in skilled action: Meshed control and the varieties of skill experience*, in «Mind & Language», XXXI, 2016, pp. 37-66.

⁴⁶ S. Gallagher, *Enactivist Interventions*, cit.

⁴⁷ J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton Mifflin, 1979.

getto. Nella sua connotazione teatrale lo spazio, grazie alle sue *affordance*, agisce dunque come un mediatore piuttosto che un intermediario⁴⁸. Un intermediario trasmette semplicemente significato senza alcuna trasformazione, e può essere considerato come un predittore poiché gli input definiscono gli output. Un mediatore, al contrario, modifica, traduce e distorce il significato e gli elementi che trasporta. Nei teatri contemporanei, la scena viene spesso considerata come uno spazio di transizione e di trasformazione, un mediatore, appunto. Similmente agli spazi liminali, questo spazio scenico diventa una cornice simulata che, attraverso le sue *affordance*, invita sia gli attori che gli spettatori a sperimentare nuove prospettive e interpretazioni della realtà. L'incarnazione nello spazio teatrale comporta una profonda consapevolezza del corpo e dei movimenti all'interno di un ambiente strutturato e progettato per facilitare la narrazione e la comunicazione emotiva. Gli attori utilizzano il proprio corpo come mezzo primario di espressione, mentre gli spettatori sono immersi in un'esperienza multisensoriale che coinvolge la vista, l'udito e talvolta il tatto.

Conclusioni: *Trousse* come opera 4E

Trousse può essere interpretata come un esempio paradigmatico del modello 4E nella sua natura di spazio scenico e dispositivo artistico, che mette in luce il ruolo fondamentale del corpo, dell'ambiente e dell'interazione nella costruzione del significato e dell'esperienza.

In primo luogo, *Trousse* enfatizza la natura incarnata della cognizione. L'opera invita gli spettatori a una profonda consapevolezza del proprio corpo e dei movimenti all'interno di uno spazio strutturato, progettato per facilitare la narrazione e la comunicazione emotiva. Gli attori utilizzano il proprio corpo come mezzo primario di espressione, mentre gli spettatori sono immersi in un'esperienza multisensoriale che coinvolge la vista, l'udito e talvolta il tatto. Questa incarnazione nello spazio teatrale riflette l'idea che i processi cognitivi siano radicati nei tratti morfologici e nei sistemi sensomotori del corpo umano, e che le interazioni fisiche con il mondo influenzino il modo in cui pensiamo e comprendiamo.

Inoltre, *Trousse* rappresenta la cognizione come profondamente radicata nell'ambiente. L'opera crea uno spazio liminale, una cornice simbolica che facilita la percezione e l'esperienza sensoriale, coinvolgendo il soggetto in un dialogo con l'ambiente circostante. Questo riflette l'idea che i processi cognitivi siano influenzati dal contesto e dall'ambiente in cui si verificano, e che la cognizione non avvenga in isolamento, ma sia profondamente intrecciata con il mondo esterno.

In aggiunta, *Trousse* incarna la prospettiva enattiva della cognizione, suggerendo

⁴⁸ B. Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

che la cognizione non sia una ricezione passiva di informazioni, ma un coinvolgimento attivo con il mondo. L'opera invita gli spettatori a diventare co-creatori dell'esperienza spaziale, interpretando e reinventando continuamente i suoi significati attraverso l'interazione e l'esplorazione attiva dello spazio scenico. Questo riflette l'idea che l'azione e l'interazione con il mondo siano parte integrante dei processi cognitivi.

Infine, *Trousse* può essere vista come un esempio di cognizione estesa, in cui gli aspetti della cognizione si estendono oltre i confini del cervello o del corpo per includere parti del mondo esterno. L'opera diventa un'estensione dei processi cognitivi degli spettatori, uno strumento attraverso il quale essi possono esplorare nuove prospettive e interpretazioni della realtà. Questo riflette l'idea che oggetti e tecnologie nell'ambiente esterno possano diventare parte di un processo cognitivo e agire come estensioni della mente stessa.

In conclusione, *Trousse* di Renato Mambor può essere considerata un esempio paradigmatico del modello 4E della cognizione, mettendo in luce il ruolo fondamentale del corpo, dell'ambiente, dell'interazione e dell'estensione nella costruzione del significato e dell'esperienza. L'opera invita a ripensare la cognizione come un processo dinamico e multidimensionale, profondamente radicato nella nostra interazione con il mondo, e a riconoscere il potenziale trasformativo dell'arte e dello spazio scenico come mediatori di nuove prospettive e interpretazioni della realtà. Attraverso *Trousse*, Mambor ci offre una potente metafora della mente estesa, incarnata e radicata nel mondo, invitandoci a esplorare le infinite possibilità dell'esperienza umana.