

Il diagramma nascosto. La materia della carta nella pratica degli origami

Valentina Carrubba

Abstract. A destination reserved for paper, origami makes it an incommutable material: only paper can hold so many folds, it's an irreplaceable element, a kind of principle. This special feature of paper, of generative order (*materia mater*), more than in the realised artwork, is expressed in the artistic practice, in the relationship between the creative act and the material.

Already starting with the origami frame, the Zen spirit animating the art reveals the contrast between a discipline that requires commitment, patience, study, perseverance, and the material it addresses, transient, destined not to last, common and vulnerable (that of paper castles).

But if it is true that paper, impermanent, poor, has the effect of thwarting the art's vocation to the absolute, it is also true that paper has a great memory, and it is in this respect, this ability to keep track, to remember the fold, that origami considers it.

Without taking anything away from or adding to the initial extension of the sheet, the architecture of the fold, together with the logic of layering, restores, re-initialises, the structural virtues of the fibre from which the material was originally taken.

The paper, which is profiled above all under this temporal-cosmogonic aspect (end, beginning, origin) finds, in the practical scene of origami, with its space and its actors, in the horizon of a strategy and during narrative transformations, a further (inter)definition.

From the virtuality of the diagram to the geometric matrix that explains itself on the sheet, from the signed matter that instructs the gesture to the Hyletic component on which the hand adjusts itself and the tool becomes necessary, in the gap between the programme and the execution, this intervention intends to explore the ways in which, through a practice variously attested and first-person experienced, the sense of the material is expressed and managed.

1. Materia e pratica

Questo intervento si propone di indagare un materiale attraverso l'intelligenza che può offrirne la pratica. L'idea è che il materiale si comprenda meglio nella dimensione del fare, nell'imprescindibile corporeità di un'azione che non si è ancora consegnata all'enunciazione che fu.

D'altra parte, la scelta di trattare dell'origami e della carta dipende dal fatto che in questa pratica non si può sostituire l'identità del materiale – l'elemento cartaceo è imprescindibile. Sicuramente si possono fare modelli semplici di origami con la stoffa, o magari anche con fogli sottili di metallo. Ma in senso stretto, nei diagrammi più complessi, l'origami corrisponde alla carta, e dipende in maniera così decisiva dal materiale che può esigere un tipo particolare di carta, con tipi particolari di cellulosa, magari provenienti da una città particolare del Giappone.

Alta individuazione sul versante del materiale, insomma, e bassa sul versante del soggetto, perché, come mostreremo, la pratica dell'origami, con fare zen, estromette per più versi la soggettività; non ne è interessata.

Il nostro percorso di indagine comincerà con una piccola genealogia, in cui mostreremo il vario inquadramento dell'origami nelle pratiche, tra i vari destini e destinazioni del materiale, per poi focalizzarci sull'analisi di quell'arte di piegare la carta che ha preso la direzione ludica che conosciamo meglio.

Segmenteremo la pratica in una fase, progettuale, di disegno e una fase, esecutiva, di piegatura. In entrambi i casi tratteremo del rapporto che la pratica intrattiene con il materiale e con la materialità del corpo, nella convinzione che la mano e il gesto abbiano una parte rilevante in questa storia e che, sotto la soglia delle nostre lessicalizzazioni, si muova una dialettica di autoascrizioni e imputazioni talvolta difficile da sceverare nella coppia di soggetto e oggetto, come in quella di materia e forma.

In parte l'intervento approfitta degli studi di una semiotica delle pratiche, in parte si avvale di strumenti dell'indagine fenomenologica, proponendosi di indagare quei vissuti di significazione che animano la dimensione pratica.

2. Genealogie

Origami è una parola che in giapponese si compone di due parti: *ori*, parte verbale, che significa piegare, e *kami*, che indica la carta: "piegare la carta". Ma *kami* significa anche, più generalmente, "ciò che sta sopra", ovvero le divinità.

Questa relazione tra la carta e le divinità, cui la parola allude, si spiega anzitutto nella demiurgia del materiale: la fibra (cellulosa di origine vegetale o animale), dopo essere stata ridotta in frammenti e buttata nell'acqua, galleggia; come gli dei è "ciò che sta sopra".

In secondo luogo, e sempre ad uno sguardo genetico, il termine ci porta sulla genealogia dell'origami, che trova una prima attestazione nell'ambito di pratiche rituali religiose e cerimoniali.

L'origine degli origami si lega alla religione shintoista: pezzi di carta piegati (*go-hei*) si mettevano davanti al tempio, in funzione protettiva, oltre che per ricordarne la permanente caducità. Servivano anche, originariamente, a tutelare il luogo in cui si fabbricavano le spade e potevano essere, durante l'epoca Muromachi, il premio del vincitore di una lotta di sumo, ma anche l'incartamento dei doni cerimoniali che si facevano ai samurai, l'elemento di decoro dell'etichetta sociale (e l'etichetta prevedeva origami con pieghe specifiche e codifiche, i *girei origami*).

Fintanto che la carta era un bene di lusso, l'origami si faceva popolare solo in occasioni importanti, come il matrimonio, in una funzione di augurio e buon auspicio che ancora oggi mantiene una tradizione figurativa (dalle farfalle del matrimonio alle bambole del giorno delle bambine, alla rana, che propizia il ritorno del viaggiatore, alla gru che promette lunga vita e prospera); attuale resta anche la funzione di incartamento, nelle varietà dei *tato* (buste, involucri di varia foggia), che danno vesti rituali agli scambi di messaggi o doni.

La pratica di piegare la carta ha a che fare con il segreto, non solo perché il diagramma resta nascosto nella figura realizzata, e nemmeno per il mistero con cui si trasforma un pezzo di carta in un oggetto tridimensionale (e in effetti è sotto il rispetto di qualcosa di "magico" che gli origami sono stati inizialmente importati), ma anche perché alcuni diagrammi di origami sono gelosamente custoditi da élite sociali (di carattere religioso, ma anche afferenti a una determinata realtà urbana-territoriale) che hanno il compito di presidiare una tradizione: tra l'allografia del diagramma e l'autografia dell'esecuzione, il materiale, la carta, che non dura, impone la ripetizione.

Nella cornice tradizionale dell'origami, tra i diversi esiti della pratica, è interessante il caso degli *Hidden senbazuru orikata* (Fig. 1). Si tratta di 49 disegni/diagrammi, dichiarati "proprietà culturale intangibile di Kuwana", che si sviluppano a partire dalla figura della gru, con cui si auspica una lunga vita (e la leggenda vuole che piegare, o regalare, molte gru allunghi la vita).

I diagrammi, che prevedono il taglio e un solo foglio di carta, sono la mutevole composizione di gruppi di gru, di diverse grandezze, unite nei più vari modi: ora c'è una piccola gru sulla coda di una gru più

grande, ora c'è una composizione ordinata di tre gru della stessa dimensione attaccate per le ali, oppure sono una decina di gru che paiono sfumare verso l'alto come una voluta di fumo, fino ad arrivare alle famose cento gru che si raccolgono nella forma di un fiore (www.orizuru49.com/en/). I gruppi di gru sono realizzati su carte tradizionali giapponesi, con decori geometrici e floreali, e la pratica, esclusiva di Kuwana, è appannaggio di maestri della piega (come nel caso di Yurami Otsuka, definita *Preserver of "Kuwana-no Senbazuru" skills designated by Kuwana city*).



Fig. 1 – *Hidden senbazuru orikata* (© Yurami Otsuka).

In questo esito della tradizione, la gru è figura che ora mantiene ora perde una propria riconoscibilità, in un discorso, a tagli diverse, sul rapporto tra il tutto e le parti. Come la decorazione, inscritta sulla carta, mette in questione la riconoscibilità figurativa della gru (di cui si mantiene una sagoma) così si comporta la composizione delle gru, che diventa sagoma, formante figurativo che rende evanescenti le parti di cui si assomma. Si ragiona sul tutto e sulle parti, sulla figura e sull'individuazione, sul ritmo di un collettivo, sull'equilibrio e lo squilibrio compositivo, sull'organizzazione e su forme più armoniche di comunità. E in questo esito si esplora la carta come *archè* della pelle, principio originario delle cose: involucre, forma che individua, e superficie di iscrizione, ornamento che accora.

Al di là della tradizione, la pratica dell'origami ha percorso la direzione ludico-ricreativa che meglio conosciamo e si è diffusa nel mondo in ambito prima educativo, a partire dall'opera di Yoshizawa, che la usava per insegnare la geometria, e poi puramente estetico-ludico. Nella genealogia degli origami si definisce la differenza tra l'origami vero e proprio, che non prevede il taglio, ma soltanto la piega, e preferibilmente a partire da un foglio quadrato, e altre pratiche similari, come quella degli *orikata* o dei *kirigami* (che prevedono anche il taglio).

È di questo origami, fuori dalla tradizione e rigorosamente senza taglio, che ci occuperemo da qui in avanti. Questa breve introduzione, che descrive la destinazione pratica del materiale, illumina alcuni aspetti del suo *arché*, come *analogon* di un corpo-involucro (Fontanille 2004, pp. 191-235): involucro, che ora protegge, ora decora, ora individua, supporto (necessariamente) caduco della tradizione, materiale memore, che ricorda e tiene le pieghe del diagramma, elemento e principio di una pratica disciplinata quando non esoterica.

3. Attestazioni

La pratica si attesta in diversi terreni mediazionali: dalla rivista specializzata, cartacea (*Origami Tanteidan Magazine*, *Noa magazine*, *The British Origami magazine*, per citare le riviste più importanti)

o online, ai libri che, tra elaborazione teorica e istruzioni per la piega, si rivolgono a un pubblico più o meno esperto, fino alle raccolte di diagrammi delle diverse Convention e agli svariati video e siti che si trovano in rete, da YouTube a Instagram.

Il linguaggio dei diagrammi e il disegno delle diverse pieghe e operazioni sul materiale, a partire da Yoshizawa, è stato progressivamente codificato e ha trovato infine una sistemazione convenzionale ad opera di Robert Lang (langorigami.com/article/origami-diagramming-conventions/) nell'elaborazione del giusto compromesso tra la fedeltà del disegno e la sua esplicatività in termini operativi (non ci soffermeremo, qui, sul modo in cui le diverse soluzioni grafiche, succedutesi nel tempo, gestiscono il senso delle istruzioni di montaggio).

In generale, a parte nel caso dei video, perlopiù tutorial che mostrano, piega dopo piega, come costruire la figura, quello che si trova nelle diverse pubblicazioni comprende: il disegno del diagramma sul foglio (prevalentemente quadrato), un disegno o una fotografia dell'origami realizzato e, ma non necessariamente, le istruzioni per la piega (Fig. 2).

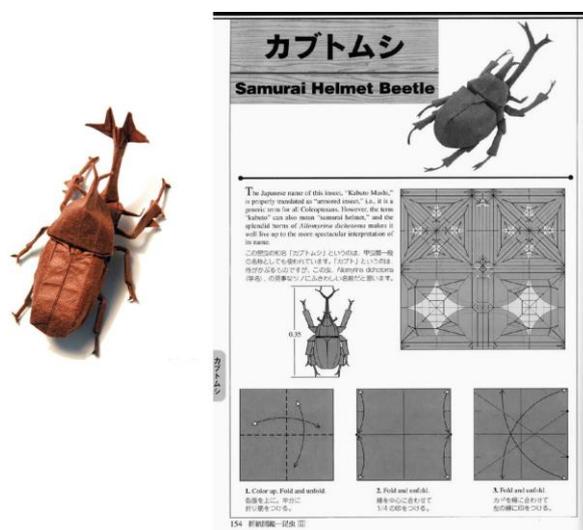


Fig. 2 – Samurai helmet beetle, realizzazione e diagramma (© Google images).

Ma la pratica non comprende soltanto la realizzazione del diagramma e le pubblicazioni possono riguardare i metodi per progettarlo. Sempre Lang, che di formazione è un fisico, ha elaborato anche un programma, e diversi algoritmi in grado di disegnare diagrammi altamente complessi.

La pratica, poi, vive di diverse conventions, in cui gli origamisti provenienti da diverse parti del mondo mostrano la propria opera, fatta del diagramma e della piega. Le sculture di carta trovano posto anche nel dominio delle arti, dall'atelier dell'origamista all'esposizione museale.

La nostra analisi, in linea con le attestazioni, analizzerà la pratica in due parti: quella che riguarda la progettazione del disegno e quella che comprende l'esecuzione delle pieghe. In entrambi i casi si tratterà di indagare il modo in cui la pratica si incontra e scontra con la materialità della carta.

4. Il diagramma e la progettazione

Gli origami che normalmente si conoscono sono figure semplici, spesso figure di base: dalla barchetta che ci si è presentata nell'infanzia, magari alla gru, fino all'unicorno di Bladerunner, perlopiù si tratta di rappresentazioni molto stilizzate, in cui è tangibile un'opera di estrema geometrizzazione della realtà. Sul

versante dell'iconismo, però, l'arte degli origami è in grado di eseguire riproduzioni molto fedeli della realtà, e tanto più la figura è fedele quanto più l'architettura diventa un mistero (matematico) insondabile. Ci sono poi, in direzioni più astratte, tecniche di origami poco note, come la *tesselation* (Fig. 2), che rende possibile creare pattern ripetitivi e complessi su un piano piegando un solo foglio di carta, e tecniche di lavorazione della carta in cui si compongono moduli elementari, così che diverse tecniche possono partecipare alla costruzione di un origami (tartarughe e pesci, ad esempio, possono comprendere una *tesselation* per la riproduzione delle squame o della corazza).

La pratica di progettazione dell'origami parte dal disegno della figura che si vuole realizzare. Si disegna la figura e si contano le estremità che la compongono, per poi metterle sul foglio: nel caso della gru tradizionale, ad esempio, abbiamo le due ali, la testa e la coda. Ogni estremità richiede una certa quantità di carta, a seconda di dove viene posizionata: se messa nel centro chiede l'intero angolo giro, mentre sul lato e sull'angolo prende rispettivamente metà e un quarto dell'angolo giro. Uno dei metodi più semplici per disegnare il diagramma è quello di posizionare questi cerchi e semicerchi, e poi scomporli nella forma base del diamante (si tratta di pieghe che permettono l'estrusione dell'estremità), come si vede in figura 3.

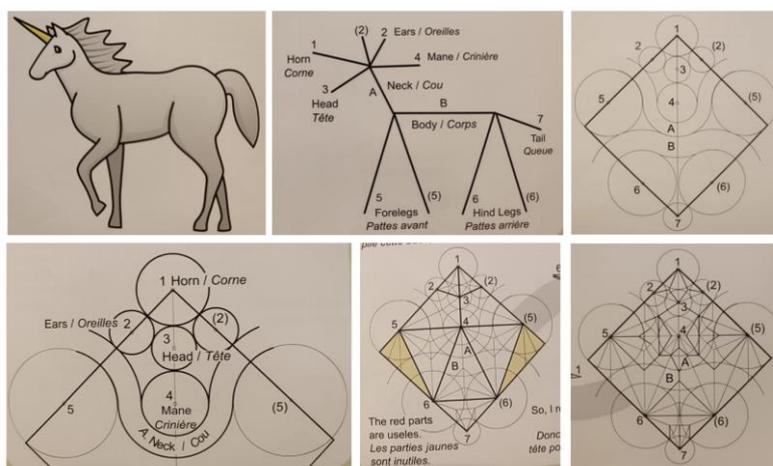


Fig. 3 – Foto tratte da *Origamix*, Tetsuya Gotani, 2019.

Se l'obiettivo della pratica, sul versante tattico, è quello di realizzare la figura desiderata, va detto che una stessa figura può essere realizzata in diversi modi, con diagrammi più o meno efficienti dal punto di vista del risparmio della carta. Il disegno, infatti, mira all'ottimizzazione del foglio (ed è per questo che spesso, nelle pubblicazioni, si mostra la proporzione tra il diagramma e l'oggetto realizzato), oltre che alla resa della figura.

Altri principi regolatori si trovano nella complessità delle pieghe da eseguire: il disegno può svilupparsi a partire da una figura di base nota e con pieghe conosciute, ma può anche tentare soluzioni senza nome, al di là dei protocolli consolidati.

Infine abbiamo il vincolo del foglio di partenza: se negli anni 70, discostandosi dalla tradizione, si facevano diagrammi su fogli di varia forma quadrangolare, si è progressivamente tornati a rispettare il vincolo del formato quadrato iniziale; una condizione che complica notevolmente l'origami e che, d'altra parte, dimostra quanto, in quest'arte, non valga semplicemente il risultato: ciò che conta il rapporto tra la fermezza e unicità del principio (in principio deve essere il quadrato) e la varietà dei risultati.

Il modo in cui viene generato il diagramma ci porterebbe su un discorso di ordine matematico: si tratta di ragionamenti geometrici e di euristiche della soluzione che mostrano qualità come l'eleganza, esattamente come quando, in gergo tecnico, si parla dell'eleganza di una dimostrazione. La pratica,



purificata da ogni contaminazione materiale, ci porta infatti su una branca della geometria, la geometria dell'origami, messa a punto da Humiaki Huzita e Koshiro Hatori in 7 assiomi e che trova applicazione in diversi campi del sapere, dalla cibernetica allo studio del dna.

Dal punto di vista del problema dei fondamenti della matematica, la geometria dell'origami offre l'esempio, husserliano, di quello scorporamento dal mondo sensibile che mette in questione l'esistenza di giudizi sintetici a priori, giudizi puri e forme pure. E non solo: la geometria dell'origami, di origini umili, empiriche, è in grado di risolvere problemi irrisolvibili con gli strumenti della geometria euclidea, come la trisezione di un angolo o la costruzione di un cubo di volume doppio rispetto al cubo iniziale. Conoscere qualcosa, avrebbe detto Platone, significa conoscerne la legge di costruzione: conosco il triangolo perché so costruirlo, riesco a fare una dimostrazione perché ho costruito delle figure sul disegno iniziale, capaci di rivelare dei rapporti. Rispetto al sistema di Euclide, la geometria dell'origami offre quell'*insight* che esce dai confini del problema per trovarne la soluzione: scorpora la pratica dal foglio di carta per farla lavorare in astratto, così che il gesto, invisibile, diventa principio di costruzione alternativo in cui si possono sovrapporre e allineare dei punti. Dal materiale, che si presta immediatamente alla piega (l'operazione più primitiva che possiamo compiere sul foglio), che è in grado di sovrapporsi più volte, viene l'elemento, il principio, di una costruzione ideale.

Il disegno, d'altra parte, più è complesso, più chiede alla carta di assottigliarsi (ci sono carte da 30/40 grammi), più pretende che sappia tener traccia, che abbia memoria. Accanto allo sviluppo dei diagrammi c'è lo sviluppo del materiale, nella sua componente più strettamente hyletica, in una direzione che al limite la trasforma in un piano, capace di piegarsi innumerevoli volte, e di aver memoria senza patire il tempo e l'usura, una memoria che pare il controcanto della caducità di tutto quel che è sensibile.

Il diagramma tende a un idealismo allografico in cui non ci sono margini di autografia, né da parte dell'esecutore né da parte del materiale - quello che conta, di una figura, è il rapporto, la proporzione, in una leibniziana indifferenza all'estensione. Non è un caso che l'origami abbia percorso, nei suoi esiti creativi, direzioni che esplorano dimensioni-limite, come nel caso dell'opera di Naoki Onogawa, che realizza gru di carta (Fig. 4) che stanno (larghe) sulla punta di un dito (destinate, peraltro, alla composizione di bonsai di carta) - la materia della carta tiene, nella sua inconsistenza, nella sua essenza fibrosa, tanto alla tensione all'infinitamente piccolo, quanto alla complessità di diagrammi che tracciano, per centinaia di pieghe, i rapporti più realistici.



Fig. 4 – La gru di Naoki Onogawa (© Google images).

5. Realizzazione e categorizzazione

Passiamo quindi alla seconda parte della pratica dell'origami: la parte in cui si eseguono le pieghe, più strettamente operativa. In questa scena predicativa gli attori sono le mani, le loro possibili protesi, la carta e il gesto che li rapporta, il piano/tavolo che sostiene il tutto.



Cominciando con il fare, con il gesto, ogni divulgazione dell'origami comprenderà in primo luogo la descrizione di una serie di pieghe che hanno trovato una lessicalizzazione (*mountain/valley fold, rabbit fold, spread sink* etc.) e che descrivono una procedura.

Rispetto alla procedura, sempre restando sulle attestazioni lessicali, possiamo trovare indicazioni intorno alla delicatezza/decisione del gesto che deve compiere la piega (ci sono pieghe che chiedono di essere risolti e pieghe che, al contrario, richiedono delicatezza). L'aggiustamento del movimento e la sua modulazione, d'altra parte, rilevano anche dalla risposta del materiale, che obbedisce più o meno alle intenzioni del gesto.

D'altra parte, la lessicalizzazione non copre tutte le possibili pieghe dell'origami, che spesso si escogitano sul momento, potendosi svolgere in diverse maniere, specialmente quando si tratta di eseguire un collapse (piegare in una volta sola l'intera figura). È un problema di soglie e demarcazioni, che pure si producono nel corso della pratica, ma che restano al di sotto di una salienza categoriale.

Per quanto riguarda la temporalizzazione del processo, abbiamo casi in cui l'origami si ottiene facendo una piega alla volta, e la struttura si ottiene cumulando delle pieghe, così che la modifica della figura (il foglio, che assume forme diverse) si sviluppa parallelamente a quella del tempo, in aspettualizzazione durativa, e casi in cui, invece, il foglio viene prepiegato inizialmente, senza che se ne modifichi la forma (si piega e si ridistende la piega), per poi essere piegato al termine, tutto in una volta.

Ma il tempo non riguarda solo l'esecuzione, perché, come si è più volte detto, nella pratica dell'origami è in gioco la memoria del materiale. Non si tratta della memoria di una superficie di iscrizione, come un quaderno, o della memoria del supporto su cui si ispessisce la pittura: la memoria della carta è una memoria-azione, è la capacità, insediata nella carta, di replicare una determinata posizione.

La creazione di una nuova piega, per esempio, può far perdere alla carta la memoria immediata della precedente, così che bisogna ravvivarla, ci sono pieghe che verranno immediatamente sfruttate e pieghe che verranno utili in seguito, e quando ci sono molte pieghe pretracciate si tratta spesso di doverle attualizzare, in modo che ogni piega abbia la stessa forza dell'altra; il gesto va dosato, in base a quanto è distante, nel tempo, la sua traccia. Ma il gesto può anche creare nella carta delle linee di forza che la portano in conflitto con se stessa, ciò che spesso accade quando si devono ribaltare le pieghe precedentemente eseguite. E qui si deve percepire la tensione limite oltre alla quale il materiale si spezza. Ed è a questo punto che la scena pratica si apre su fattori di indeterminazione, perché l'incontro sensibile e tattile con il materiale mette in gioco la dialettica tra assimilazione e dissimilazione, imputazione e autoascrizione. La carta può assorbire l'umidità delle mani e perdere, in parte, memoria delle pieghe oppure può richiedere una pressione maggiore perché la piega si tracci; così pure può doversi decidere se lo spessore della carta ripiegata è un difetto di pressione o rileva del tipo di materiale; o ancora, questa indecisione di confini, tra ciò che rileva da me e ciò che rileva dal materiale, si può mostrare a partire dall'esecuzione di una singola piega: si decide dove la piega comincia, si regola la sovrapposizione del foglio e si comincia a piegare, ma da un certo punto in avanti – e quando, di preciso? – è la carta che sa dove andare e non c'è più bisogno di monitorare l'andamento della piega.

6. Reazioni e imputazioni

L'identità del materiale, sintesi distintiva del gesto, si esprime, nell'origami, attraverso la varietà delle pieghe che possiamo eseguire. Momento preliminare alla pratica di piegatura, rispetto a un certo diagramma, è la scelta della carta. Sebbene l'origamista conosca, generalmente, le varietà di carta su cui lavorare, può rendersi necessaria un'opera di assaggio del materiale ed è sempre necessaria quando si lavora su carte che impongono una direzione precisa. La fibra, infatti, si dispone generalmente in una direzione, così che certe pieghe seguiranno, in armonia, la direzione delle fibre, mentre altre dovranno spezzarle. L'incurvamento della carta dimostra la direzione della fibra: il materiale tende a curvarsi in

maniera più stretta lungo le fibre, mentre invece farà fatica a curvarsi in perpendicolare. Alcune carte, come la carta *kinumomi*, impongono una direzione stringente e le pieghe perpendicolari alle fibre rischiano di indebolire la struttura. Curvando il foglio, o sovrapponendo i suoi lembi emergerà anche la qualità elastica del materiale (in asse di contrarietà con la rigidità, il cui contraddittorio sarà il malleabile o il duttile).

Lo strappo ci potrà dare una indicazione sulla lunghezza delle fibre, laddove nell'origami è bene lavorare con fibre lunghe (il foglio A4 che normalmente si usa per stampare, di solito, ha fibre molto corte e si può usare solo per origami semplici).

Producendo invece una semplice piega sul foglio, potremo ascrivere al materiale qualità come il nitore della piega, oltre che la malleabilità e la flessibilità (carte composte da fibre di cotone, piegate, risulteranno meno nitide, e la flessibilità verrà sacrificata a favore della malleabilità).

Qualità diverse dimostra l'inversione della piega (componente essenziale di diverse pieghe, rabbit fold, petal fold etc.) che rileva difetti o eccessi di memoria da parte del materiale, individua la presenza di alluminio (la carta tissue foil, che assembla carta velina e alluminio, ad esempio, in virtù del metallo, ha una grande memoria, ma tiene la piega rigidamente, così che diventa difficile invertirla, trasformarla da montagna a valle), e dimostra la forza di coesione della carta.

La grana del materiale, assieme alla sua elasticità e duttilità, si dà a vedere in pieghe a ri-orientamento, come la *spread sink* (Fig. 6).

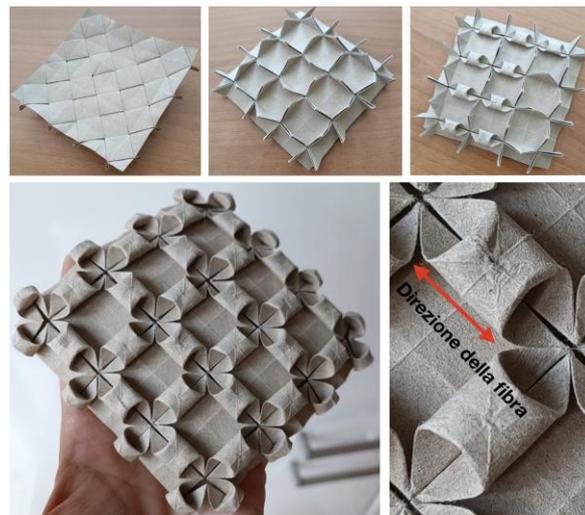


Fig. 5 – Tessellation, fasi della pratica, emergenza del materiale.

In figura 5, oltre alla direzione della fibra (la piega perpendicolare, nella *spread sink*, non è nitida) si può osservare anche come il punto d'intersezione di diverse pieghe, girate più volte, si sia slabbrato: la piega, ribaltata, rende conto della resistenza del materiale ma rivela anche, nel caso delle carte colorate, come si è svolto il processo di tintura (nella carta *tant*, ad esempio, le fibre vengono colorate prima della preparazione dei fogli, così che non si perde colore iterando la piega; d'altra parte è una carta piuttosto debole, che tende facilmente a slabbrarsi).

Ciò che più rende conto della capacità della carta di tenere memoria è il *collapse*, che si esegue, come si è accennato, prepiegando l'intero foglio e poi facendolo collassare, da piatto in figura tridimensionale, in una volta sola. È qui che si apprezza la quantità e la qualità della memoria della carta, la tenuta nel tempo delle pieghe e la capacità di mantenerle distinte, specialmente nei punti in cui si intersecano (la carta di gelso, ad esempio, non ha memoria).



Ma la memoria non riguarda solo la capacità di ricordare la traccia, perché ci porta su una reminiscenza hyletica: alcuni origami, il cui sviluppo coinvolge anche la scienza dei materiali, reinizializzano il potere strutturante della fibra, in pieghe che formano lo scheletro di alcune forme geometriche. Un cilindro reticolato, ad esempio, fatto da un semplice foglio A4, è in grado di reggere un dizionario.

Dissimilata dal gesto e dalla piega, l'identità del materiale si spiega su un *sensorium* che raccoglie il contributo di diverse percezioni. Alcune qualità della carta, sperimentate dal gesto e sentite sul piano estesico, si danno poi ad intendere, per ripetuta associazione, ad altri sensi. In particolare è l'udito a manifestare una particolare intelligenza della carta, e si affina nei generi della croccantezza (la carta resistente è croccante). Le qualità tattili della carta, dal canto loro, come quelle visive, possono testimoniare della grana, o rilevare la presenza e consistenza delle fibre, mentre il tatto è centrale nella lavorazione a umido della carta, che, colta con un reagente, dimostrerà in prima istanza la propria qualità di coesione e la presenza di colle.

7. Autoascrizioni

In questo discorso, che riguarda imputazioni e le autoascrizioni nella relazione con la carta, considereremo ora quello che è l'effetto del materiale, il modo in cui il materiale stesso, attraverso la pratica, esplora la nostra soggettività, a cominciare da un corpo a corpo.

In questo corpo a corpo è centrale, come in tante altre arti, la mano e la maniera in cui la pratica opera una rigerarchizzazione delle sue parti. Da un punto di vista strutturale l'origami elegge, in modo privilegiato, l'unghia, con cui si percorre la piega e che è in grado di appiattirsi e di scorrere, tra il piano e il foglio. Si trovano valorizzate la rigidità, la liscezza, la non porosità e l'insensibilità dell'unghia, assieme alla sua capacità, in coppia, di farsi protesi restrittiva e funzionare da pinzetta per estrarre lembi di carta. D'altra parte, gli strumenti dell'origamista sono tutte protesi dell'unghia, dalla pinzetta alle diverse spatole per la piega, alle mollette con cui si tiene la forma.

L'origami è una pratica in punta di dita, e diventa centrale il ruolo del polpastrello, capace di fare grip sulla carta e indispensabile nel caso di carte molto lisce. Del polpastrello, però, come del resto della mano, come si è accennato, diventa centrale l'umidità: avere le mani con una giusta umidità garantisce la presa ed è un requisito fondamentale per l'origamista. La carta rigetta mani troppo secche o troppo umide e domanda una giusta misura.

È poi importante che le dita sappiano essere forti, oltre che delicate: si richiede estensione, sul piano dell'intensità della forza, per poter sovrapporre diverse pieghe una sull'altra, in contrasto con l'elasticità e lo spessore della carta.

Nel corso della pratica, l'elezione di queste pertinenze del corpo rende insensibili a qualità come la decorazione del foglio o la sua liscezza, caratteristiche che si apprezzeranno solo sul piano dell'esito, a origami concluso.

Ma la materialità della carta, al di là del piano corporeo, ha una direzione figurale: è retta, è rettitudine. Nella pratica dell'origami c'è una costante tensione tra l'aggiustamento (si sovrappone la carta, si prendono misure) e la risoluzione del gesto: a livello aspettuale il monitoraggio lento della misura si oppone alla decisività dell'azione - l'errore è fatale e comporta il rifacimento di tutto il lavoro.

La pratica è ponderata, spassionata, è un costante esercizio della ratio, del rapporto, dell'allineamento, porta in primo piano qualità come l'attenzione, la concentrazione, la presenza. Non si può pensare ad altro, non si può sentire troppo.

Non c'è una dimensione evenemenziale - una componente casuale che parteciperà del risultato. Tantomeno, come si accennava sopra, una soggettività, dal momento che nella parte più strettamente esecutiva dell'origami l'identità dell'esecutore è sospesa: la piega non ha uno stile, è impeccabile oppure no. Al centro è la ripetizione, piega dopo piega, la costanza, la pazienza, che, iterate, estromettono il



soggetto. All'origamista resta, al massimo, la parte dello spettatore che apprezza la precisione della piega, l'aderenza matematica al diagramma.

Nel vivo della pratica, nella realizzazione del disegno, l'origami è una *téchne* che non ha la vanità e i trionfi dell'arte. È piuttosto una *metis*, un sapere pratico, una manipolazione che non prende la direzione dell'inganno (la *metis* di Ulisse), ma la via della disciplina, nell'idea che la formazione cominci dalla dimensione corporea: è il gesto iterato che sedimenta nell'abitudine e l'abitudine che sedimenta nel carattere. Ma l'origami, se da una parte forma il soggetto, via concentrazione, verso la costruzione di una tenuta identitaria, d'altra parte volge questa tenuta all'accettazione dell'evanescenza di ogni opera, decostruendo il mito egoico dei percorsi d'individuazione. Nel diagramma quel che si (s)piega è il disegno nascosto del mondo: geometrico e imperturbato, anonimo e allografico.



Bibliografia

- Basso Fossali, P., 2008, *Vissuti di significazione*, Pisa, Edizioni ETS.
- Basso Fossali, P., 2017, *Vers une écologie sémiotique de la culture*, Limoges, Lambert-Lucas.
- Beyaert-Geslin, A., 2008, “De la texture à la matière” in *Protée* vol. 36, n. 2 (hors dossier), pp. 101-110.
- Bergson, H., 1896, *Matière et Mémoire*, Paris, PUF Quadrige, ed. 1993.
- Bordron, J. F., 1991, “Les objets en parties. Esquisse d’ontologie matérielle” in *Langages*, 103, pp. 51-66.
- Bordron, J. F., 2011, “Perception et expérience”, in *Signata*, n. 1, pp. 255-293.
- Fontanille, J., 2004, *Soma et séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose; trad. it *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Roma, Meltemi 2004.
- Fontanille, J., 2008, *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF.
- Gotani, T., 2019, *Origamix. Theory and challenges*, St Martin d’Hères, L’atelier du Grésivaudan.
- Husserl, E., 1913, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, trad. it., Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica, a cura di E. Filippini, Torino, Einaudi 1965.
- Husserl, E., 1939, *Vom Ursprung der Geometrie*, in *Revue Int. de Philosophie*, I/2, hrsg. v. E. Fink; ora in *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, hrsg v. W. Biemel, Den Haag 1954 (Husserliana VI), Beilage III, pp. 365-385.
- Jullien, F., 1991, *Éloge de la fadeur. À partir de la pensée et de l’esthétique de la Chine*, Philippe Picquier.
- Lang, R., 2003, *Origami Design Secrets: Mathematical Methods for an Ancient Art*, Natick, Massachusetts, A. K. Peters.
- Latour, B., 1996, “On Actor-Network Theory: A Few Classifications” in *Soziale Welt* 47, n. 4 pp. 369-81.
- Leroi-Gourhan, A., 1971, *L’Homme et la Matière*, Paris, Albin Michel.
- Parrett, H., 2018, *La main et la matière*, Paris, Hermann.
- Parrett, H., 2022, “Éléments d’une sémio-esthétique de l’inconsistance” in *Actes Sémiotiques*, n. 127, pp. 1-16.
- Perusset, A., 2022, “Éléments de sémiotique catégorielle Théorie, méthode, schémas et pratique” in *Actes Sémiotiques*, n. 126, pp. 1-18.
- Terry, N., 2008, *Licence to fold*, St Martin d’Hères, L’atelier du Grésivaudan.