



Rita Messori

Attraverso il paesaggio. Naturalità del teatro e teatralità della natura



Abstract

Da un punto di vista estetico ripensare il rapporto tra teatro e paesaggio significa primariamente chiedersi quale rapporto si instaura tra azione teatrale e natura; da quale esperienza estetica questa azione parte e a quale esperienza fruitiva può portare. Immergersi nella natura secondo l'unità di sentire e movimento comporta la formazione dello spazio e dunque la nascita di un teatro paesaggistico e a un tempo di un paesaggio teatrale. Attraversare il paesaggio significa superare un orientamento lineare e continuo che molto assomiglia al movimento della danza che forma ritmicamente lo stesso spazio di paesaggio.

From an aesthetic point of view to rethink the relationship between theater and landscape means primarily to question the relationship between theatrical action and nature: from what aesthetic experience this action is generated and how it affects and sets out fruition? To immerse oneself in nature according to the unity of feeling and movement involves the formation of space and therefore the birth of a 'landscape theater' and at the same time of a theatrical landscape. To cross the landscape means overcoming a linear and continuous orientation, that very much resembles the movement of dance which shapes rhythmically the space of landscape.



1. Tra teatro e natura

Come ripensare oggi il teatro in termini paesaggistici? Quale ruolo può giocare il teatro all'interno della pluridisciplinare riflessione sul paesaggio? Interrogativo tanto più urgente se si pensa al privilegio accordato alla pittura e alla poesia (Gandolfi 2012, e infra pp. 69-78): il teatro è forma d'arte solitamente e ingiustamente non annoverata tra le arti del paesaggio. Da un punto di vista estetico riconquistare una centralità del teatro significa non solo riattingere a una lunga storia della teoria dell'arte che, con Aristotele, proprio dal teatro è partita, ma anche riscoprire la teatralità della natura, il suo essere spettacolo e, congiuntamente, la naturalità dello spettacolo.

Difatti, l'orientamento comune delle poetiche e delle pratiche teatrali contemporanee che col paesaggio naturale si confrontano – di cui Sista Bramini, Franco Acquaviva e Francesca Gasparini offrono in questa sede ampia

testimonianza – sembra essere quello di un “ritorno alla natura” del teatro, che implica, chiasmaticamente, un “ritorno al teatro” da parte della natura. Se la natura non è mero fondale, ma lo spazio – paesaggistico – da cui nasce e a cui ritorna l'intervento teatrale, la performance artistica diviene parte integrante dello spettacolo, spettacolo essa stessa; e se la natura si spettacolarizza, il teatro, uscendo dagli spazi scenici consueti, si naturalizza, riscopre, in quanto forma artistico-culturale, una ineludibile componente naturale. L'incontro tra “arte drammatica” e “ambiente naturale” conduce, secondo la Bramini, “a un ripensamento sia dell'arte dell'attore rispetto alla sua presenza nello spazio scenico che alla concezione drammaturgica, della regia, della scenografia, della composizione naturale. L'idea stessa di teatro viene rimessa in causa” (Bramini, infra p. 17).

Entrare nella natura, in uno spazio naturale divenuto paesaggio, può significare, come sottolinea Giulia Romanini, “l'elisione di quello scarto che sempre sussiste tra rappresentazione e realtà” (Romanini, infra, p. 93). Ma il fatto che la distanza scenica venga meno, e che la realtà, un sentiero, una strada di campagna oppure una piazza urbana, come nel caso di *Die Klage der Kaiserin* di Pina Bausch, possa costituire una teatro improvvisato, provoca la perdita della differenza tra rappresentazione e realtà? Per certi versi parrebbe di sì: lo spazio urbano o naturale si teatralizza, mentre l'azione scenica va a naturalizzarsi. La realtà diviene spettacolo nella misura in cui viene “inscenata” dalla performance; anche i luoghi più anodini, più sciatti e più banali possono trasformarsi, grazie all'azione performativa che va a modificare direttamente l'ambiente (Acquaviva, infra p. 3), lo spazio circostante creando delle unità di senso, le “figure sceniche” che presentano piccole storie, dove lo spazio era ridotto a mero fondale del vivere quotidiano. Dall'altro lato l'intervento artistico si mescola col reale, lo presenta o lo accompagna, nel caso in particolare in cui si conservi una componente di improvvisazione.

Ma, a ben vedere, la differenza non viene annullata; si tratta di ripensare in termini di reciprocità il rapporto tra realtà e finzione, tra natura e teatro. La realtà necessita della finzione per poter essere rivelata per ciò che è: un eventuarsì continuo di scene e di azioni narrative; la finzione necessita della realtà per essere “forma performativa”. In entrambi i casi l'immersione porta lo scarto all'interno sia della realtà sia della finzione: attraverso la finzione lo spettatore occasionale scopre aspetti inediti, insoliti della realtà che possono stupire o spaesare, nella misura in cui la percezione delle cose cambia; attraverso la presa diretta sul reale la finzione si scopre euristica e a un tempo poetica. Euristica perché inventa e trova, poetica perché forma, attuando attraverso le figure, delle unità significative già in abbozzo nel reale; ciò comporta che ogni azione viene ad essere relativa al luogo in cui

avviene e non può essere predeterminata. Ad avvenire e a essere direttamente percepita dal fruitore è dunque una interazione.

Vi è dunque un potenziale espressivo della natura a cui l'arte attinge. La "rappresentazione" artistica diviene attività formativa ed espressiva che si inserisce nel movimento di incessante trasformazione della natura, e che tende a rinnovare il nostro rapporto con essa, nel senso di un manifestare delle possibilità sempre nuove di tale rapporto. Questo significa oscillare continuamente tra l'apertura del limite della forma e il suo tracciarsi. E tale oscillazione rappresenta anche la doppia tensione della forma artistica, mirante da un lato a recuperare il radicamento nell'estetico-sensibile e dall'altro lato a proiettare nuove modalità di abitare il mondo.

Ciò non avverrebbe senza una presa di distanza, nei confronti di modalità consuete e anche nei confronti della natura stessa. L'apertura viene praticata nei confronti di una cultura che chiude le forme rendendole meri oggetti, cose inerti, il cui dinamismo manifestativo è stato bloccato. L'individuazione di risorse di senso non attinte, di potenzialità espressive non esplicitate richiede di venire ad espressione e di conseguenza di essere formata, attraverso una attività, una elaborazione che richiede tecniche, strategie di intervento.

La reciprocità di teatro e natura comporta però una differenza, uno scarto irriducibile. Che diviene tanto più efficace in senso spettatoriale, nella misura in cui lo spettatore si sente dislocato, nella misura in cui non ha "di fronte" a sé ma "intorno" a sé la scena. Ed è proprio questo "essere dentro" a livello fruitivo – non un annullamento della differenza ma una messa allo scoperto della reciprocità – che fa dello spazio un paesaggio. Un paesaggio attraversato.

La naturalità del teatro, secondo la Bramini «rimanda al teatro come a qualcosa di originario, legato alla conformazione dei luoghi naturali e all'importanza che la loro posizione e esposizione ha avuto per quella facoltà tutta umana che è osservarsi nelle relazioni, riflettere e narrare su di esse [...]. E se il bravo attore deve saper dimenticare e far dimenticare la solida tecnica che pur possiede, così il bravo spettatore dovrebbe dimenticare la sua funzione sociale per riuscire a perdersi nei paesaggi» (Bramini, *infra* p. 31) evocati e "formati" dallo spettacolo.

Ora, pur nella consapevolezza dell'insolubilità del nesso tra produzione e fruizione, tra le poetiche e le pratiche teatrali e la loro esperienza fruitiva, vorremmo da un punto di vista estetico, concentrarci su quest'ultima. Quale esperienza sensibile e percettiva e quale esperienza affettiva compie lo spettatore? E tale tipo di esperienza, estetica, quale lavoro del senso implica, quale aspetto conoscitivo si lega alla fruizione, intesa come primariamente "aestetica" e "patetica"?

È a una estetica fenomenologica che facciamo appello, e in particolare al filosofo che nel Novecento ha significativamente contribuito alla sua riconfigurazione:

Maurice Merleau-Ponty. Due aspetti ci interessano maggiormente della sua fenomenologia della percezione: l'unità di percezione e movimento e la concezione di "campo" o "scena percettiva".

Il soggetto estetico – come si chiarirà più sotto – che potremmo chiamare soggetto paesaggistico, si muove in un orizzonte preriflessivo o precategoriale, precedente alle differenziazioni, tipiche della dimensione intellettuale del rapporto col mondo, tra soggetto e oggetto, tra interno ed esterno, tra "cose naturali" e "cose culturali". Un "pre-soggetto" dunque, la cui esperienza è originariamente sinestesica e cinestesica, precedente ogni differenziazione tra le qualità sensibili: il visibile è intrecciato non solo al tattile, ma anche all'udibile e agli altri sensibili. Ciò comporta un ripensamento della visione principalmente in termini tattili – Merleau-Ponty parla di uno "sguardo che tocca" – e acustici – con conseguente valorizzazione sia della voce e della parola parlante, dell'uomo ma anche delle cose – sia dell'ascolto; ad essere prospettata è dunque una forma di superamento della differenziazione tra sensi della vicinanza – il tatto, il gusto, l'olfatto – e sensi della lontananza – la visione e l'udito.

La distinzione che a livello intellettuale è possibile operare tra i diversi registri sensoriali non esclude dunque una primaria "comunicazione", ovvero una relazione originaria tra di essi. La sinestesia come scambio e trasposizione tra i registri sensoriali è "la regola". Il fenomeno delle sinestesie è "paradossale" nella prospettiva del mondo oggettivo e del corpo oggettivo (*Körper*) coi suoi organi separati.

Il soggetto non ci dice solo di avere contemporaneamente un suono e un colore: è il suono stesso che egli vede nel punto in cui si formano i colori. Questa formula è letteralmente priva di senso se si definisce la visione mediante il quale visivo, il suono mediante il quale sonoro. Ma spetta a noi costruire le nostre definizioni in modo da trovargliene uno, dal momento che la visione dei suoni o l'audizione dei colori esistono come fenomeni. E non sono nemmeno fenomeni eccezionali. La percezione sinestesica è la regola e, se non ce ne accorgiamo, è perché il sapere scientifico rimuove l'esperienza, perché abbiamo disimparato a vedere, a udire e, in generale a sentire, per dedurre dalla nostra organizzazione corporea e dal mondo quale lo concepisce il fisico ciò che dobbiamo vedere, udire e sentire. [...] I sensi comunicano tra di essi aprendosi alla struttura della cosa. Si vede la rigidità e la fragilità del vetro, e quando esso si rompe con un suono cristallino, questo suono è vibrato dal vetro visibile. [...] La forma di una piega in un tessuto di lino o di cotone ci fa vedere la morbidezza o la secchezza della fibra, la freddezza o il tepore del tessuto. Infine, il movimento degli oggetti visibili non è il semplice spostamento delle macchie di colore che corrisponde a

essi nel campo visivo. Nel movimento del ramo da cui un uccello ha spiccato il volo si legge la sua flessibilità e la sua elasticità, ed è così che possiamo distinguere immediatamente un ramo di melo e un ramo di betulla (Merleau-Ponty 2003, pp. 307-308).

Da un punto di vista teatrale, se il fruitore è un soggetto immerso in un contesto sensibile, “aestetico”, ciò significa che la concezione stessa di “contemplazione” o di “visione contemplativa”, che caratterizzava lo spettatore “distaccato” dallo spettacolo che si svolge di fronte a lui viene messa in questione. Ed è proprio questa “frontalità” ad essere superata, verso una modalità fruitiva caratterizzata dal movimento dialettico di immersione e presa di distanza, di “essere dentro” ed “essere fuori”. Come la Bramini puntualizza «il fuori fluisce dentro e il dentro fluisce fuori» (infra, p. 21).

Un altro aspetto per noi di un certo rilievo è il rapportarsi del soggetto estetico, inteso in senso merleau-pontyano, non a delle singole cose ma a dei “campi percettivi”, a delle unità relazionali di cose in cui ognuna di esse “sopravanza” sull’altra, secondo un traffico di relazioni dinamico e fluttuante. Non a caso Merleau-Ponty utilizza il termine “paesaggio”, per la precisione “paesaggio estetico” (Merleau-Ponty 1967, p.117 e p.133), per indicare tali unità relazionali che all’esperienza si offrono come dotate di un profilo, di una forma *in fieri*, di una *Gestaltung*; una forma in formazione che il soggetto fruitore, facendone esperienza, non solo recepisce, ma attua, portando a realizzazione – un compimento mai chiuso su di sé, mai fissato in una forma-*Gestalt* –delle direzioni di senso inscritte nel reale. Una realtà intesa sempre più come *natura naturans*, natura in perenne movimento di formazione e trasformazione. Una natura metamorfica in cui il soggetto estetico si inserisce attraverso il lavoro formativo.

Alla dialettica tra dentro-fuori, interno ed esterno e a quella preliminare tra soggetto e oggetto, si aggiunge qui quella tra passività e attività. Quando facciamo esperienza del movimento della natura, così come quando fruiamo di uno spettacolo, non siamo meramente passivi. Attraversando la natura e facendo esperienza del suo incessante movimento, lo spazio diviene paesaggio nella misura in cui il profilarsi del mondo viene recepito e accompagnato nel suo essere forma in continua metamorfosi.

Questo è il presupposto perché si dia paesaggio e perché si dia ciò che chiamiamo forma artistica: l’arte si inserisce in una formatività naturale che necessita di esplicitazione, di espressione. Una formatività che presenta l’impronta di chi l’ha prima di noi attraversata e trasformata. Ciò che non va dimenticato è che l’oggetto, e ancora meglio il “pre-oggetto” o “campo percettivo” è tale nella misura in cui vi è un

“pre-soggetto” estetico, pronto ad accogliere sensibilmente il farsi senso della natura e coglierne i movimenti formativi e a portarli a manifestazione. È il passaggio dal *logos* muto al *logos* proferito, dal *logos endiathetos* al *logos prophorikos*, di cui già gli stoici parlavano (Merleau-Ponty 1994, p. 187). Se il fruitore è un soggetto estetico recettivo e attivo, sensibile e formativo, ciò significa che tra naturale e culturale vi è sì differenza ma a un tempo rapporto, relazione dialettica di reciprocità. In tal senso può essere recuperata, vivificandola, la stratificazione delle formazioni che si sono succedute nel tempo, una ricerca di abbozzi formativi incompiuti, che non vanno a rivestire culturalmente i fenomeni naturali, come se si trattasse di una sovrastruttura artificiale, estranea a una natura il cui divenire è indifferente all'uomo e alla sua storia.

Ma della *Phénoménologie de la perception* ad interessarci è anche una significativa oscillazione lessicale tra “campo” e “scena percettiva”, e tra “scena percettiva” e “paesaggio”. Merleau-Ponty non motiva l'utilizzo di questa terminologia, pur offrendoci un contesto teorico che può suggerirci un orientamento interpretativo. I corpi sono scene percettive perché sono essenzialmente fenomenici; si danno a vedere (ancor meglio: a sentire), appaiono, accadono. In una dimensione pre-categoriale le cose semplicemente ci sono, e il mondo estetico “c'è”: è l'irrecusabile “*il y a*” della *Lebenswelt*, del mondo della vita.

Nella prospettiva che stiamo tentando di delineare, se i “campi” sono “scene percettive”, le scene teatrali stesse divengono delle unità relazionali che primariamente si offrono all'esperienza sensibile e percettiva. L'esteticità esperienziale è espressione della connaturalità tra fruitore e spettacolo, e a un tempo della connaturalità sussistente tra l'operare poetico della natura e le poetiche e le pratiche teatrali.

Ciò non esclude che a questa formatività radicata nel sensibile si accompagnino, necessariamente, non solo delle strategie operative ma anche delle teorie poetiche, implicite o esplicite che siano. La spinta archeologica di un “ritorno alle cose” e di “un ritorno alla natura” viene controbilanciata da una “spinta teleologica” verso l'idea e l'astrazione teorica. Se per un verso l'astrazione si radica nella concretezza dell'esperienza, per altro verso è lo stesso processo espressivo e formativo in atto nell'esperienza a richiedere la teorizzazione come modalità esplicativa. La doppia spinta conduce a una stratificazione di livelli, tra i quali vige non un rapporto lineare ma circolare. Circolarità emergente anche nelle poetiche e nelle pratiche artistiche nella misura in cui da una esperienza esplorativa si parte per poi progettare l'intervento teatrale, che andrà a riconfigurare l'esperienza dei luoghi; riconfigurazione che lo spettatore è chiamato ad attuare insieme all'attore.

2. Attraversare il paesaggio: l'affettività dell'incontro

Nell'attraversamento dello spazio che diviene, passo dopo passo, paesaggistico, ha luogo l'incontro con la fenomenicità del mondo, con una alterità irriducibile, che nel momento in cui si palesa ci chiede di essere espressa, raccontata o descritta, in una parola "formata". Anche l'atto del camminare, che non può essere disgiunto dal sentire, è sia ricettivo sia formativo: ci si mette in ascolto, si apre all'altro che improvvisamente compare nel nostro orizzonte trasformandolo, curvando le scene già delineate, inducendoci a inedite trasformazioni. In tal modo possono essere scoperte e compiute delle potenzialità, una latenza che può anche essere dell'ordine del rimosso, del dimenticato, del negletto, che attende di essere trovato e portato alla presenza.

Ciò che ci viene via via incontro nella sua estetica e irrecusabile presenza è il reale: sempre inatteso, spaesante, al di là di ogni progetto: "la realtà è veramente insuperabile" ricorda Pina Bausch (cit. in Romanini, infra p. 104). Quando ci imbattiamo nell'altro – un uomo, una parete rocciosa, un albero, un animale – e ne avvertiamo la sua portata "eversiva", ci sentiamo perduti.

Come si spiega questo spaesamento e come è possibile riorientare il nostro cammino? L'estetica fenomenologica di Henri Maldiney può aiutarci a rispondere a tali interrogativi. Come Merleau-Ponty, Maldiney si colloca all'interno di un orizzonte prereflessivo, estetico; e nel tentativo di spiegare la dimensione estetica dell'esperienza, Maldiney preferisce dialogare non tanto col cosiddetto secondo Husserl, teorico della percezione e del mondo della vita, quanto con neurologi e psicopatologi, come Erwin Straus e Viktor von Weizsäcker, che molto hanno scritto sul rapporto tra sentire e movimento (v. in particolare Straus e Maldiney 2005).

Ciò che a noi interessa è che a una certa modalità di interazione tra sentire e movimento da parte del soggetto, proprio-corporeo, corrisponde un certo modo di rapportarsi allo spazio e di concepirlo. Leggendo *Vom Sinn der Sinne* di Erwin Straus, Maldiney si convince che, sulla scia della spinta archeologica, il sentire si colloca prima del percepire; una presa di posizione che per certi aspetti allontana Maldiney da Merleau-Ponty. L'esperienza inaugurale del mondo della vita non è percettiva ma "patica", cioè una forma primaria di *affectio*. Il sentimento o *Stimmung* è il risuonare del soggetto che si muove e forma uno spazio patico che non è quello "gnosico" della percezione.

Straus comincia là dove finisce l'analisi intenzionale di Husserl, con questa iletica che egli ha menzionato senza poterla costruire. Diversamente dai dati sensibili costituiti in qualità di cose da noesi intenzionali che si riferiscono all'oggetto, i dati

sensoriali che costituiscono la *hyle* sono *Empfindungen*, dati che in sé non hanno niente di intenzionale. [...] Erwin Straus costruisce una iletica di tutt'altro stile, che nel sentire stesso, indipendentemente da ogni riferimento all'oggetto, mette allo scoperto un senso inintenzionale, per il quale andrebbe adottata l'espressione di "direzione di senso" introdotta da Ludwig Biswanger. La iletica di Straus è una fenomenologia dell'*aisthesis*, di quell'*aisthesis* da cui l'estetica ricava il proprio nome e da cui, dopo Erwin Straus, può ricavare anche il proprio senso autentico (Straus e Maldiney 2005, p. 109).

Percepire (*wahrnehmen*) per Straus significa cogliere le qualità sensibili degli oggetti, determinarli secondo il colore, la grandezza, la consistenza, ponendoli di fronte a sé; ciò a cui mira la percezione è una conoscenza obiettiva dei fenomeni riducendo il loro apparire a mera apparenza. Il passaggio è dalla formazione (*Gestaltung*) alla forma (*Gestalt*) delimitata, chiusa, fissa, a noi esterna ed estranea; e dallo spazio di paesaggio, o "patico", vale a dire affettivo – a partire dalla *Grundstimmung* dello stupore – allo spazio gnosico, quantitativo, geometrico definito da Straus "geografico".

Ora, riguadagnare lo spazio di paesaggio significa passare da uno spazio pre-orientato a uno spazio ri-orientato, dall'apatico ritrovarsi in un ordine pre-dato a un patico perdersi implicante il venir meno di ogni coordinata.

Allo spazio visivo e tattile inteso come *continuum*, come dimensione quantitativa e misurabile, è riconducibile il movimento come spostamento da un punto spaziale a un altro: il soggetto di percezione attraversa lo spazio senza lasciarsi attraversare da esso.

La mappa o la cartina sono delle forme di rappresentazione che ci consentono di orientarci nello spazio, di non perderci; il presupposto di tale concezione geometrica è la netta distinzione non solo tra soggetto e oggetto, ma anche tra gli stessi parametri spaziali: il dentro e il fuori, il vicino e il lontano, l'alto e il basso, il grande e il piccolo. La *reductio* quantitativa necessita di una unità di misura pre-data, anticipante l'esperienza sensibile; misura che si fonda sull'oggettivazione del mondo da parte di un soggetto che si relaziona alle cose non come unità relazionali ma come oggetti.

Lo spazio geometrico è dunque uno spazio conoscibile; l'esperienza percettiva che ne facciamo è "significativa", procede per costruzione di segni. Ma lo spazio di percezione o "gnosico", caratterizzato dall'atto soggettivo del localizzare, non è uno spazio originario; esso è tipico della geografia, non del paesaggio, a cui viene ricondotto lo spazio patico: «lo spazio del mondo della sensazione sta [...] allo spazio del mondo della percezione come il paesaggio sta alla geografia» (Straus e Maldiney

2005, p. 70). La concezione di geografia che ha in mente Straus è evidentemente riduttiva e obsoleta; le ricerche di Straus, risalenti agli anni Trenta, mirano a identificare uno spazio geometrico e quantificabile, differenziato da uno spazio vissuto e qualitativo.

Lo spazio di tipo “patico” è strutturalmente diverso, sia da un punto di vista sensibile sia da un punto di vista cinetico. Esso è fondamentalmente acustico. Il suono, quando non è segnale, ovvero quando non viene rapportato alla fonte sonora, ci pervade e ci afferra come qualcosa che improvvisamente, inaspettatamente si manifesta e si irradia, come qualcosa che ci coglie di sorpresa. Lo spazio del paesaggio diviene così lo spazio dell’incontro inatteso coi fenomeni nella diversità cangiante del loro apparire.

Inoltre, il suono è un evento presenziale: lo spazio da esso formato è di risonanza e di comunicazione: soggetto e oggetto non sono più posti di fronte, ma scoprono di essere originariamente legati l’uno all’altro all’interno di un movimento ritmico. Sentiamo intorno a noi sorgere e morire i suoni: avvertiamo la loro genesi, il loro divenire, il loro dissolversi. L’articolazione ritmica del suono è perciò formazione sia dello spazio sia del tempo, di uno spazio-tempo evenemenziale.

Il ritmo che contraddistingue il “come” del suono, il suo manifestarsi fenomenico, porta il soggetto, per la precisione il pre-soggetto, a muoversi; in questo caso però non secondo una logica di localizzazione: il pre-soggetto non prende spazio, non lo occupa poiché è avvolto in esso. Non è dunque il percorso di attraversamento, tendenzialmente lineare e finalizzato, a caratterizzare il movimento, bensì la danza, coi suoi volteggi, i suoi indietreggiamenti, i suoi passi circolari: «è stupefacente e degno di attenzione il fatto che nella danza troviamo gradevole un movimento che in altre circostanze è assolutamente fastidioso e spiacevole» (Straus e Maldiney 2005, p. 59).

Pensiamo al movimento rotatorio: in quanto annullamento del movimento direzionale, continuo e finalizzato, può portare a una forma di spaesamento, a un senso di vertigine:

L’individuo che ruota su se stesso nello spazio della danza vive la sua esperienza in maniera molto diversa da chi ruota nello spazio a strutturazione ottica e connotato dall’agire finalizzato. In quest’ultimo caso il movimento rotatorio è sgradevole perché provoca capogiro e perdita dell’orientamento. La perdita dell’orientamento è il punto nodale. Lo spazio ottico ha un sistema stabile di direzioni in base al quale possiamo orientarci. Ciò diventa impossibile quando ruotiamo o quando ci fanno ruotare, ed è proprio ciò che rende quel movimento così fastidioso (Straus e Maldiney 2005, p. 59).

Allo stesso modo il camminare all'indietro può essere vissuto come costrizione, come un movimento sgradevole che contravviene alla direzionalità dello spazio ottico-tattile. Nella danza che, ricordiamo, è una forma artistica, avviene il superamento del senso della dispersione generato da movimenti che interrompono l'abitudinario relazionarsi al mondo secondo la frontalità soggetto-oggetto. Si potrebbe dire che ad accadere è una sorta di *epoché*, la quale ci permette di sospendere quello che in termini husserliani è l'atteggiamento naturale ingenuo.

Nella danza il corpo proprio può ritrovare un senso dello spazio, una differente modalità orientativa perché i singoli "elementi" cinetici vengono integrati nelle figure che si susseguono l'una in comunicazione con l'altra, in un rapporto di continua formazione dello spazio.

Quando la struttura spaziale cambia – ed è quanto osserviamo nella danza – si modifica anche l'esperienza vissuta della contrapposizione frontale, della tensione tra soggetto e oggetto che giunge alla sua completa sospensione nell'estasi. Quando ballando giriamo attorno a noi stessi, ci muoviamo fin da principio in uno spazio già completamente finalizzato, ma la modificazione della struttura spaziale si realizza solamente in un'esperienza vissuta di compartecipazione patica, non in un atto gnosico di pensiero, intuizione o rappresentazione, ossia per intenderci bene: l'esperienza vissuta presenziale si realizza nel movimento, non è provocata dal movimento (Straus e Maldiney 2005, p. 69).

Inoltre, a differenza del mero attraversamento dello spazio – in cui la mira del luogo da raggiungere mette fuori gioco la corporeità sinergica – , nella danza a essere coinvolto, oltre alle gambe, è il busto, in un atteggiamento di apertura e distensione. Come sottolineerà Maldiney, il ritmo del camminare è dato dal movimento di innalzamento e abbassamento, dunque dalla sua verticalità dinamica, non fissa, e dal ritmo della respirazione, sistolico-diastolico (Straus e Maldiney 2005, p. 116; cfr. anche Bramini, *infra* p. 23).

È bene ricordare che queste riflessioni sulla spazialità proprio-corporea della danza non disgiungono in modo netto vivente ed esistente. L'uomo è corpo vivente, *Leib*, che, ergendosi sulla sua verticalità e rapportandosi in modo estetico al mondo, e proiettandosi continuamente verso l'altro da sé, diviene esistente. Rifacendosi a Straus, Maldiney giunge a pensare all'uomo come radicato nell'orizzonte precategoriale in quanto corporeità estatica. Il ritmo della forma artistica consente all'uomo di aprirsi al mondo e a sé e di scoprire il proprio essere esistenziale.

Secondo Straus

il movimento presenziale non direzionato e non limitato conosce [...] un crescendo e un'attenuazione, flussi e riflussi. Non provoca alcun mutamento, non è un processo storico [...]. La dissoluzione della tensione tra soggetto e oggetto [...] non è dunque lo scopo della danza, quanto piuttosto il principio fondativo della danza come esperienza vissuta” (Straus e Maldiney 2005, p. 60).

Lo spazio patico che frequentiamo e che abitiamo – anche linguisticamente – è lo spazio del paesaggio: in esso ci muoviamo incessantemente da un qui a un altro qui sotto un orizzonte; emergono così dei legami momentanei tra i luoghi che comunicano tra di loro mediante il movimento e che non sono accomunati, come nello spazio percettivo, da un sistema astratto e fisso di riferimento, il quale, pur volendo assurgere a *panopticon*, è destinato a dissolversi, secondo Maldiney, a ogni “colpo di realtà”.

Per questo possiamo dire che il paesaggio non è causato dal movimento del soggetto percipiente, ma si realizza nel movimento del soggetto patico – la cui corporeità sinergica, sinestesica e cinestesica forma lo spazio – ed è movimento: esso è strutturalmente dinamico; mentre nel cammino come mero attraversamento le immagini, statiche, si succedono una dopo l'altra, in un gioco incessante di sostituzioni, nella danza il paesaggio ad essere sentito è un flusso di immagini mobili, senza contorni. Le immagini, come i suoni, ci colpiscono per il loro apparire subitaneo e si irradiano intorno a noi.

Quando lo spettatore entra nello spazio naturale – scrive la Bramini – e camminando comincia a seguire lo spettacolo, molteplici sono le immagini su se stesso che lo attraversano. Procedendo spaesato rispetto alle abitudini dello spettatore usuale si trova esposto anche all'emersione spontanea di una percezione immaginifica di sé che gli viene indotta dal corpo e dalla sensibilità in movimento. [...] Lo spettatore attraversa sentieri, prati, tratti di bosco in silenzio: può lasciarsi trasportare dal gruppo e restare indisturbato con i suoi soliti pensieri e può invece approfittarne, *scavalcare il muro*, aprirsi curioso all'ignoto della percezione. Che significa ascoltare, guardare, a volte inaspettatamente *ricordare*, sentirsi *dentro un mondo e attenderne le apparizioni*? Questa disposizione, che lo spettacolo deve con arte concorrere e suscitare, è fondamentale perché *accada davvero qualcosa* (Bramini, *infra* p. 13).

Ora, se lo spazio del sentire nel senso dell'*Empfinden* è dislocante e spaesante, ciò significa che in essi siamo persi.

Il paesaggio [...] tanto più lo conquistiamo tanto più ci perdiamo in esso. Per giungere al paesaggio, dobbiamo per quanto possibile rinunciare a ogni determinatezza temporale, spaziale, oggettuale; tale rinuncia non investe solo l'elemento oggettuale, ma nella stessa misura anche noi. Nel paesaggio non siamo più esseri storici, cioè noi stessi esseri oggettivabili. [...] Siamo rapiti al mondo oggettuale ma anche a noi stessi. È il sentire. La coscienza vigile di sé è invece orientata in senso opposto: è il percepire (Straus e Maldiney 2005, p. 75).

Il paesaggio diviene per Maldiney un modo di ripensare la *Lebenswelt*, in cui sia il termine *Leben* sia il termine *Welt* subiscono una risignificazione in senso ontologico ed esistenziale: ripensare alla vita in termini esistenziali significa cogliere la sua acuta "fragilità"; ripensare all'esistenza in termini di vita significa ricondurla al pre-riflessivo, rinunciare a ogni tensione progettuale.

Il contributo che la fenomenologia del sentire sviluppata da Straus dà all'estetica è duplice: «l'articolazione di musica e danza» (Straus e Maldiney 2005, p. 114), e «la costituzione dello spazio del paesaggio» (*ibidem*). Radicando le due arti all'interno della dimensione patica dell'*Empfinden*, Straus mette in realtà allo scoperto delle strutture profonde che possono essere rintracciate in ogni forma artistica in quanto originaria messa in forma dello spazio vissuto, ove *aisthesis* e *kinesis* sono indissolubilmente legati.

Maldiney ne conclude che l'incrociarsi di musica e danza «ci consente di accedere alla radice comune di tutte le arti», mentre lo spazio del paesaggio «è all'origine di tutti gli spazi dell'arte» (*ibidem*). Si tratta dunque di andare al di là di un rigido sistema delle arti – e troviamo qui ancora una volta un elemento anti-hegeliano – e di una classificazione delle stesse in relazione al tipo di esperienza sensibile espressa e sollecitata. La posta in gioco è quella di riconoscere una "musicalità" e una "coreografia" delle arti, a partire da quelle figurative, implicantì la visione.

Ciò vale anche per il teatro: ripensato secondo la danza il camminare diviene una forma di attraversamento non lineare ma ritmico dello spazio (Gasparini, *infra* p. 108), che tiene insieme, creando delle unità figurali e sceniche, azioni e movimenti considerati come opposti o "distonici", slegati l'uno dall'altro, disorientanti. Ripensate secondo la musica, le scene teatrali si irradiano intorno a noi, non ci offrono immagini frontali e determinate, e ci sorprendono nella loro presenzialità.

Ad esempio, le azioni dei danzatori-attori del Tanztheater Wuppertal «si connotano – osserva la Romanini – di un effetto illogico e straniante perché agite per lo più in contrasto con i luoghi, con il tempo, con la musica. Gli ambienti rurali e urbani vengono investiti di un senso drammaturgico, ma a sua volta incidono sul

paesaggio interiore dei personaggi che vi si trovano immersi e, spesso, ‘persi’» (infra, p. 91).

Pur offrendo un grande tributo all’opera strausiana, Maldiney mostra di prenderne parzialmente le distanze; a ben vedere, nello sforzo di articolare un pensiero originale, egli utilizza alcuni esiti della fenomenologia di Straus “tendendoli” nel senso di una estetica fenomenologica sempre più sensibile alle istanze ontologiche ed esistenziali.

Prima che l’arte gli consenta di “riprendersi”, vi è un momento in cui l’uomo, compiendo il salto dal sentire percettivo al sentire patico, si risveglia, a se stesso e al mondo, come se vedesse le cose per la prima volta, e si sentisse per la prima volta in quanto esistente, posto di fronte a sé, esposto a ciò che gli si fa incontro.

L’esperienza del farsi evento dell’apparire è a un tempo esperienza del venir meno di quella rete significativa, di quell’ordine gnosico che gli consentivano di aver un posto nel mondo. Improvvisamente l’uomo si arresta e ammutolisce: si erge nello spazio aperto, che egli stesso apre in quanto senziente, come un punto esclamativo e prorompe in un grido di stupore. Maldiney, la cui viva curiosità nei confronti della cultura dell’estremo oriente aumenterà col passare del tempo – anche grazie al sodalizio intellettuale con François Cheng – ricorda che «la pittura di paesaggio ha il suo punto di partenza in ciò che i Giapponesi chiamano lo “Ah!” delle cose» (Straus e Maldiney 2005, p.116).

L’unità del paesaggio pittorico ci è indicata da Straus in «un’espressione ammirevole» (*ibidem*): «la pittura di paesaggio non raffigura ciò che vediamo [...] essa rende visibile l’invisibile» (*ibidem*), espressione che riprende una nota affermazione di Paul Klee «l’arte non ripete le cose visibili, ma rende visibile» (*ibidem*). L’apparire conserva così nella pittura di paesaggio la propria negazione: il ritrarsi, il nascondersi. L’arte pittorica, come la musica e la danza, rimette in gioco i parametri spaziali senza opporli, come nell’esperienza gnosico-percettiva, ma mantenendone la relazione di reciprocità, non estromettendo il negativo ma facendolo rientrare all’interno di una tensione, di una “mutazione” ritmica.

L’esperienza della perdita è l’espressione del venir meno della logica oppositiva che irrigidisce gli elementi nella loro assoluta separazione, senza che di essi si intuisca, si “senta” il loro originario legame. Se contorni e definizioni saltano, ciò che prima veniva “oggettivato” ora può apparire come addossato a noi, e di una estraneità inquietante. L’alterità viene vissuta come ciò che irrompe e che annichilisce e non come ciò a cui siamo da sempre legati: le cose ci appaiono nella loro smisurata e sovrastante eccedenza, nella loro incombente pienezza.

La vertigine, che l’uomo prova come se improvvisamente si aprisse l’abisso sotto i suoi piedi, è l’esperienza del senza-legame, della scomparsa di un cosmo e

del terrore di precipitare nel nulla, quando, al di là di ogni opposizione tra *caos* e *cosmos* e tra essere e nulla, è proprio dall'elemento negativo che può sorgere un nuovo ordine di senso.

Da qui la ripresa della «dimensione esistenziale del dis-allontanamento nel senso di Heidegger» (Straus e Maldiney 2005, p. 117). Le sue analisi stabiliscono in concreto questo paradosso che costituisce l'essenza del movimento, contraddittoria per la logica e congruente per l'estetica: «Dis-allontanamento [*Ent-fernung*] significa far scomparire la distanza [*Ferne*], cioè la lontananza di qualcosa, significa avvicinamento» (*ibidem*). Il vicino e il lontano né si oppongono né si confondono: essi trovano il legame di reciproca appartenenza.

Ora, come superare questa prova, come uscire dall'essere perduti nel paesaggio? Paradossalmente non uscendo da esso ma ritrovando un ordine di senso allo stato nascente, esercitando un movimento che non segue una direzione preordinata, ma che la trova ad ogni passo nel corso della propria discontinua andatura.

Ed è qui che l'estetico-sensibile e l'estetico-artistico trovano il loro legame senza perdere la propria specificità.

In Maldiney l'arte paesaggistica, a partire da un approccio marcatamente onto-fenomenologico, si trova a operare una doppia riconversione: del visivo-tattile nel senso dell'acustico, e dell'essere perduti nel senso del ritrovarsi. L'opera di paesaggio riforma il nostro sguardo, che diviene uno sguardo che ascolta – secondo la nota espressione di Claudel –, e che ci riconsegna a noi stessi aprendoci alla realtà fenomenica.

Come l'opera può far avvenire ciò? Attraverso un gesto straordinario compiuto dall'artista: quello di farci cogliere il manifestarsi e il nascondersi dei fenomeni nell'irrompere del loro apparire; che è a un tempo quello di rivelarci i fenomeni stessi in quanto *Gestaltungen*, cioè come forme in continua formazione, e il cui compimento non ci sconvolge, ma ci coinvolge.

Nell'un caso e nell'altro l'opera rifugge da ogni contorno, da ogni definizione, da ogni determinazione. Mantenendosi nella dimensione pre-riflessiva dell'*Empfinden*, essa si situa al di qua delle differenziazioni e delle opposizioni, mettendo allo scoperto i legami che originariamente uniscono i fenomeni al pre-soggetto esistente e senziente. Per questo ogni cosa-fenomeno che nel paesaggio ci si fa incontro è evento-avvento, l'heideggeriano *Ereignis* di cui Maldiney sottolinea la pregnanza estetico-estatica. Il suo apparire è sensibile come sensibile è la sua recezione. Da esso ci sentiamo investiti e in esso scopriamo la nostra estatica esistenza come essere corporei sospinti al di fuori di noi stessi.

L'autrice

Rita Messori è docente di Estetica presso l'Università degli Studi di Parma. I suoi interessi vertono sul legame tra estetica e tradizione poetico-retorica e sull'estetica del paesaggio. Al rapporto tra estetica e linguaggio ha dedicato diversi articoli (su alcuni dei principali esponenti del pensiero novecentesco: Martin Heidegger, Ernesto Grassi, Paul Ricoeur, Mikel Dufrenne, Maurice Merleau-Ponty, Henri Maldiney), traduzioni (di Ernesto Grassi e di Paul Ricoeur) curatele e volumi, tra i quali segnaliamo: *Le forme dell'apparire. Estetica, ermeneutica e umanesimo nel pensiero di Ernesto Grassi* (Palermo 2001); *La parola itinerante* (Modena 2001); *Un'etica della parola: tra Ricoeur e Dufrenne* (Palermo, 2011); *Poetiche del sensibile. Le parole e i fenomeni tra esperienza estetica e figurazione* (Macerata 2012). Si è recentemente dedicata allo studio dei *Salons* di Diderot, di cui ha curato una antologia (insieme a M. Mazzocut-Mis, M. Bertolini, C. Rozzoni e P. Vincenzi: *Entrare nell'opera: i Salons di Diderot. Sezione antologica e analisi critica*, Firenze 2012), e su cui ha scritto diversi articoli, in particolare sul rapporto tra arte, natura e linguaggio.

e-mail: rita.messori@unipr.it

Riferimenti bibliografici

Dufrenne, M 1969, *Phénoménologie dell'expérience esthétique*; trad. it. parziale, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, Lerici, Roma.

Dufrenne, M 1981, *Du Poétique*, Paris, Puf, 1973; trad it. di L. Zilli, *Il senso del poetico*, Quattroventi, Urbino.

Dufrenne, M 2004, *L'oeil et l'oreille*, Montreal, L'Hexagone, 1987, trad. it. a c. di C. Fontana, *L'occhio e l'orecchio*, Il castoro, Milano.

Gandolfi, R 2012, 'Teatri e Paesaggi: orizzonti contemporanei, fra teoria e prassi', in Iacoli, G. (ed.) *Discipline del paesaggio. Un laboratorio per le scienze umane*, Mimesis, Milano-Udine, pp. 211-226.

Maldiney, H 1997, *Avènement de l'oeuvre*, Théétète éditions, Saint-Maximin.

Maldiney, H 2005, 'Le dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie d' E. Straus', in H. Maldiney, *Regard Parole Espace*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2012 (I ed. del 1973, per I tipi di Éditions L'Âge d'Homme; pubblicato per la prima volta col titolo *Die Entdeckung der ästhetischen Dimension in der Phänomenologie von Erwin Straus*, in *Conditio Humana. Erwin W. Straus on his 75 Birthday*, ed. by W. Von Bayer and R. M. Griffith, Springer, Berlin-Heidelberg-New York, 1966); trad. it. di C. Cappelletto, 'Lo svelamento della dimensione estetica nella fenomenologia di Erwin Straus', in Straus, E. e Maldiney, H, *L'estetico e l'estetica. Un dialogo nello spazio della fenomenologia*, a cura di A. Pinotti, Mimesis, Milano.

Maldiney, H 2012, *Regard, Parole, Espace*, Les Éditions du Cerf, Paris (I ed. del 1973, per I tipi di Éditions L'Âge d'Homme).

Merleau-Ponty, M 1967, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960; trad. it. a cura di A. Bonomi, *Segni*, Il Saggiatore, Milano.

Merleau-Ponty, M 1989, *L'Oeil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, trad. it. di A. Sordini, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano.

Merleau-Ponty, M 1994 (II ed.), *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, trad. it. a cura di M. Carbone, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano.

Merleau-Ponty, M 1996, *La nature*, Paris, Seuil, 1995; trad. it. di M. Mazzocut-Mis e F. Sossi, a cura di M. Carbone, *La natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

Merleau-Ponty, M 2000, *Husserl et la notion de nature*, in *Parcours deux. 1951-1961*, Verdier, Paris.

Merleau-Ponty, M 2003, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945; trad. it. di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano.

Straus, E 2005, 'Die Formen des Räumlichen', *Der Nervenarzt*, 1930, n. 3, pp. 633-656 (successivamente pubblicato in E. Straus, E 1960, *Psychologie der menschlichen Welt. Gesammelte Schriften*, Berlin, Julius Springer, pp. 141-178); trad. it. di P. Quadrelli, 'Le forme della spazialità', in Straus, E, Maldiney, H, *L'estetico e l'estetica. Un dialogo nello spazio della fenomenologia*, a cura di A. Pinotti, Mimesis, Milano.

Straus, E 2005, *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*, Berlin, Julius Springer, 1935, III parte, cap. F intitolato *Von der Verschiedenheit des Empfindens und des Wahrnehmens*, paragrafi A-C, pp. 231-242 (II ed. Berlin Julius Springen 1956, pp. 332-343); trad. it. di A. Pinotti, 'Paesaggio e geografia', in Straus, E, Maldiney, H, *L'estetico e l'estetica. Un dialogo nello spazio della fenomenologia*, a cura di A. Pinotti, Mimesis, Milano.

Straus, E, Maldiney, H 2005, *L'estetico e l'estetica. Un dialogo nello spazio della fenomenologia*, a cura di A. Pinotti, Mimesis, Milano.