

Rita Messori

Il ritmo performativo del paesaggio

Abstract

The theoretical model of landscape that is still widespread is that of a spectacle-image (of a natural or urban space) that offers itself to a contemplative, detached and disembodied gaze. Rethinking landscape means investigating the role of the “aesthetic”, i.e. of bodily experience, characterized by sensitivity and movement. This experience, which is fundamentally interactive, has a formative and performative nature: the aisthesis is closely linked to praxis, to the concrete ways in which we relate to the environment and which become interactive strategies. These strategies can become experiential habits that, if repeated in a mechanical way, can jeopardize the very interaction with the phenomenal world in which we are immersed. We tend to grasp only certain aspects of the phenomena that present themselves to us, overlooking not only the richness and plurality of the phenomenal world, but also its fundamental systemic and relational unity. The possibilities of formative and performative interaction can be grasped if the ordinary and daily level of experience is challenged by sudden and unexpected encounters, which can initially provoke a sense of bewilderment and disorientation. What becomes “present” is the rhythmic unity of the phenomenal world, understood as an energetic momentum that holds together in a dynamic way the different elements of the world we inhabit. Through the concept of rhythm elaborated by Henri Maldiney we could advance a new aesthetic model of landscape understood as an actual cosmogenesis.

Keywords

Landscape, Rhythm, Performativity

Received: 12/11/2021

Approved: 18/11/2021

Editing by: Agostino Bertolotti

© 2021 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.
rita.messori@unipr.it (Università degli Studi di Parma)

1. *Il paesaggio necessario*

Negli ultimi tempi, l'aggravarsi della crisi climatica ha portato il dibattito pubblico, sempre più sospinto da una logica dell'emergenza, a una vera e propria rimozione del paesaggio; rimozione che trova testimonianza dalla sostituzione del termine paesaggio con quello ambiente da tutelare, i cui ecosistemi, ormai danneggiati dall'intervento umano, necessitano di interventi correttivi. Il paesaggio, come *Cultural Heritage*, come patrimonio culturale e bene comune, che non ha mai goduto di attenzione concreta ma a cui veniva riconosciuto un valore culturale e storico, ha ora subito una sorta di "slittamento" teorico e valoriale nell'ambito del loisir e del tipo di turismo a esso collegato. Non essendo un'emergenza il paesaggio può ancora aspettare.

Ad essere surrettiziamente avanzata è una contrapposizione tra paesaggio come spazio qualitativamente connotato e ricondotto a una stratificazione storica e simbolica, e ambiente, come spazio quantitativamente connotato, ricondotto a un presente che urge. Il significato di ambiente qui in gioco è frutto di un atteggiamento, detto in termini fenomenologici, naturalistico, che riduce il mondo a una mera realtà esterna, la quale può tutt'al più avere effetti su di noi o su cui la nostra azione può avere effetti catastrofici.

Oltre a negare la funzione dell'esperienza sensibile percettiva e affettiva di coinvolgimento e interazione col mondo, all'origine di ogni conoscenza, l'orientamento della cultura diffusa rischia di riproporre una forma di scientismo e con esso vecchi dualismi, come quello tra scienze della natura e scienze dello spirito, tra cultura scientifica e cultura umanistica. Dualismi che si originano da un rapporto anch'esso di opposizione tra l'uomo, con la sua cultura, e la natura (soggiacente anche a un certo ecologismo), e che si inseriscono in un senso comune sempre più incline alle semplificazioni. Quella del paesaggio è una questione complessa ed è in definitiva questa complessità a essere rimossa.

Diversamente si è sviluppato il dibattito nell'ambito delle scienze umane negli ultimi decenni, a partire dalla fine del Novecento. La questione del paesaggio ha guadagnato la scena in molte discipline, dalla geografia, all'antropologia, alla sociologia, all'estetica filosofica, e il più delle volte gli studiosi hanno avvertito la necessità non soltanto di un confronto tra prospettive umanistiche, ma anche con prospettive scientifiche. Un dibattito che da tempo si è confrontato col modello tradizionale di paesaggio, ancora pervicacemente presente nella odierna cultura

diffusa, grazie un lavoro critico che è passato attraverso la messa a confronto (e non di rado la contrapposizione) tra il concetto di paesaggio e quello di ambiente. Per fare qualche esempio con Allen Carlson, Emily Brady e l'estetica evoluzionistica si è arrivati o a negare l'utilizzo del termine paesaggio sostituendolo con quello di ambiente, oppure ad assorbire il paesaggio all'interno dell'habitat (D'Angelo 2009). La stessa estetica ambientale, che è nata e si è sviluppata in ambito angloamericano, ha fatto una scelta di campo ben precisa.

Recentemente sia il dibattito intorno al nuovo concetto di antropocene sia intorno alla transizione ecologica stanno producendo una riconfigurazione di modelli teorici e costellazioni concettuali. Il paesaggio e l'ambiente (insieme al territorio) non vengono mai messi in alternativa e nemmeno contrapposti. Pur riconoscendo la necessità di una loro ridefinizione e dell'individuazione di una loro specificità, gli studiosi si stanno orientando verso una dipendenza reciproca dei due concetti che porta a sfumarne i contorni. Una ricerca sempre più trasversale e decentrata porta a svalicare i confini delle discipline e a cogliere le fluttuazioni dei concetti oltre che i legami tra di essi.

È il caso del recente volume del geografo Jean-Marc Besse dal titolo programmatico *Nécessité du paysage* (2020) tradotto in italiano col titolo *Paesaggio ambiente. Natura, territorio, percezione*. Del paesaggio occorre riconoscere la necessità, l'urgenza, non accanto o in alternativa all'ambiente ma mettendoli in relazione, a partire dall'individuazione di significati del concetto di ambiente che vengono non soltanto dalle scienze cosiddette dure, ma anche dalle scienze della vita e dalle umane (Descola 2005, Berque 2008, Ingold 2019). Ne emerge una concezione di paesaggio che per un verso offre non pochi spunti di riflessione all'estetica, per altro verso, grazie al ruolo che vi gioca l'estetico-sensibile, l'ineludibilità dell'estetica filosofica.

Si parla molto di paesaggio ma spesso in modo improprio, dice Besse. Il paesaggio è una forma sensibile delle esistenze umane; esso "non è un teatro vuoto" e neppure "un semplice deposito delle nostre storie". C'è una energia nel paesaggio in quanto "potenza formativa specifica" (Besse 2020) che opera già a livello delle sensazioni e degli ordinamenti sensibili e costituisce realmente il nostro accesso al mondo.

Il paesaggio è un dato essenziale della nostra cultura sensoriale e, più precisamente, [...] c'è una condizione sensibile, corporea e affettiva dell'esistenza umana della quale il paesaggio è una componente determinante; l'idea di una necessità di paesaggio è anche quella della necessità della condizione sensibile delle

società, essa porta a interrogare in modo critico i diversi modi in cui le società considerano e “trattano” le loro sensibilità, cioè l’impiego dei corpi nel mondo. (Besse 2020: 30)

Non possiamo più accontentarci dei paesaggi come dei bei fondali e come merci da consumare. Dobbiamo uscire dall’idea classica che li riduce a non essere altro che oggetti estetici, generati, direttamente o indirettamente, dallo sguardo dei pittori sulla natura. In verità i paesaggi sono portatori di lezioni molto più profonde e più ricche. Ci dicono molto sullo stato delle società, sulla loro organizzazione e la loro possibile evoluzione. Sono lo specchio delle condizioni materiali e morali imposte alla vita umana, sia sul piano individuale, sia su quello collettivo. Nelle società contemporanee la questione del paesaggio deve diventare centrale, tanto da un punto di vista ecologico, che da un punto di vista economico, culturale, sociale e politico. Questo richiede un approccio globale, transdisciplinare, capace di attraversare, riunire e tessere insieme discorsi, saperi, pratiche, rappresentazioni provenienti da punti di vista molto variegati. (Besse 2020: 9)

Quanto emerge da questo numero di “Studi di Estetica” è una urgenza metodologica ben precisa, che si inserisce di fatto nella storia dell’estetica: quella di abitare i propri confini e praticare un dialogo interdisciplinare, soprattutto quando a essere in gioco sono le sue tematiche di elezione.

2. Il paesaggio tra aistheis e praxis

In merito al rapporto tra paesaggio e ambiente è a Gernot Böhme e alla sua estetica fenomenologica delle atmosfere che Besse fa riferimento. L’esperienza estetica, aistetica per la precisione, è per Böhme un sentire proprio-corporeo di tipo affettivo in cui l’io e lo spazio ambiente svolgono entrambi un ruolo non solo ricettivo ma anche attivo. In particolare, nell’esperienza “atmosferaica” il soggetto e l’oggetto sono inscindibili ed entrano in un rapporto animato e vitale; le atmosfere “ci aleggiano intorno”, e possono dunque essere considerate delle “quasi-cose”.

Il paesaggio, fenomenologicamente parlando, è come una zona dai confini indefiniti, [...] una realtà inoggettiva. Una realtà che non è quella di un oggetto, per come la intendiamo e la incontriamo abitualmente, ma di cui sentiamo la presenza e la potenza per effetti emotivi che provoca. Il paesaggio sarebbe la realtà di questa inoggettività che ci tocca e ci condiziona e a modo nostro vi prendiamo parte. [...] La filosofia contemporanea – specifica Besse – chiama “ambiente” o “atmosfera” questa articolazione tra sentire non soggettivo e realtà non ogget-

tuale. Queste parole ci permettono di caratterizzare più precisamente il paesaggio come sentimento spaziale o sentimento geografico. (Besse 2020: 32-3)

“Lo spazio del paesaggio, intreccio vivente di umano e mondo, è uno spazio pre-soggettivo e pre-oggettivo. È lo spazio di una relazione che precede i termini che essa collega” (Besse 2020: 21). Solo in tal modo possiamo parlare di unità del paesaggio:

l'unità del paesaggio [...] non è dell'ordine della rappresentazione mentale. Questa unità non è né oggettiva né soggettiva. Punto decisivo, che significa che l'unità del paesaggio è innanzitutto e in primo luogo vissuta, provata, sentita dal corpo e che da parte nostra dobbiamo cercare di identificare questa esperienza di unità a livello corporeo e più esattamente a livello di una corporalità al tempo stesso viva e vissuta. (Besse 2020: 35)

Poiché predualistica, l'atmosfera costituisce una unità indistinta e ci permette di pensare all'ambiente in termini olistici ed ecologici. In tal modo, l'io non si sente meramente collocato in uno spazio oggettivabile e geometrico, cioè in una dimensione esterna alla sua interiorità, ma da sempre immerso in un ambiente sensibile avvolgente. Inoltre, essendo le atmosfere non statiche ma dinamiche, esse invitano al movimento e all'azione l'io corporeo, a un tempo senziente e semovente (Böhme 2010: 92 ss., Griffero: 2010).

Questo originario intreccio di *aisthesis* e *praxis* ci permette di comprendere meglio l'importanza dell'estetico all'interno di un nuovo modello di paesaggio, non più fondato sui dualismi della modernità. Concepire l'esperienza estetica del paesaggio come pre-soggettiva e pre-oggettiva, dunque fundamentalmente patica e immersiva, significa proiettarsi al di là dell'idea tradizionale e ancora largamente diffusa di paesaggio come spettacolo, irrigidito in un fermo-immagine, che sta di fronte a me e col quale ho un rapporto di contemplazione distaccata. Si tratta di ripensare il paesaggio a partire da un sentire plurisensoriale che non può essere ridotto alla sola visione e che implica l'agire umano, anche in termini formativi, se è vero che gli spazi atmosferici possono essere il prodotto di un vero e proprio “lavoro estetico” (Griffero 2010: 5 ss.).

In merito alla necessità di elaborare un nuovo modello di paesaggio a partire dal sentire quale esperienza primigenia del mondo, e dall'implicazione dell'azione all'interno di esso, vorremmo qui chiamare in causa Henri Maldiney. All'interno della sua estetica fenomenologica la questione del paesaggio svolge un ruolo di primo piano. L'estetica, in quanto disciplina filosofica, si costruisce intorno alla doppia valenza dell'este-

tico: l'estetico-sensibile e l'estetico-artistico. Tra i due vi è un "salto", una discontinuità ma allo stesso tempo una profonda e complessa relazione di reciproca determinazione. La maggiore espressione di tale relazione è il paesaggio, che dovrebbe guadagnare, all'interno dell'estetica, una rinnovata centralità.

Ad essere adottata da Maldiney è una prospettiva ontogenetica, per la precisione cosmogenetica; da un lato la forma artistica si origina dal sentire in quanto esperienza delle forme sensibili che ci appaiono, dall'altro lato è la forma artistica a rivelare la natura dell'*aisthesis*, la sua verità. Questa ontogenesi diviene evidente nel paesaggio, nel suo duplice significato di paesaggio esperito e di paesaggio rappresentato o, meglio, "presentato", cioè portato dall'artista al cospetto del fruitore, reso a lui "presente". Non vi sarebbe arte del paesaggio (pittorica ma non solo) se non vi fosse all'origine una esperienza corporea, sensibile-motoria e affettiva dello spazio o, ancor meglio, dell'*hic et nunc* della presenza; l'arte del paesaggio mette sotto lo sguardo incarnato del fruitore il sensibile, nel suo farsi unità dinamica, forma energetica, formante e, possiamo aggiungere, performante del sensibile.

In effetti, se è ancora possibile parlare di paesaggio come spettacolo o messa in scena, è all'estetica del performativo elaborata da Erika Fischer-Lichte che dobbiamo fare riferimento. Lo spettacolo si auto-produce, attraverso l'interazione di attori e spettatori, in modo ogni volta nuovo e non pianificabile, attraverso un'influenza e un'azione reciproca tra i diversi soggetti in campo, uniti da uno scambio di esperienze significative. Si tratta di un'interazione che si dà già a partire dalla co-presenza corporea dei partecipanti e che va a costituire l'evento-spettacolo (Fischer-Lichte 2014: 25 ss.).

È dunque innanzitutto sul rapporto tra *aisthesis* e *praxis*, sul sentire e sul suo ruolo per la genesi del paesaggio esperito (e di quello artistico) che occorre fare chiarezza. In tal modo potremmo meglio comprendere la posizione di Besse e di chi, all'interno delle discipline umanistiche e sociali, individua nel primato dell'estetico-sensibile la via maestra per comprendere paesaggio (cfr. D'Angelo 2009); al di là dunque di quel primato dell'estetico-artistico (nella sua forma pittorica) su cui il modello tradizionale di paesaggio si è costruito. Sarà inoltre così possibile spiegare meglio il rapporto tra paesaggio e ambiente, come anche il rapporto tra paesaggio esperito e paesaggio rappresentato.

Fondamentale per Maldiney è la distinzione avanzata da Erwin Straus tra il percepire e il sentire; come vedremo, è dal sentire che si originano

sia il paesaggio esperito sia il paesaggio rappresentato, anche se in modo non immediato o diretto. Mentre la percezione permette, a un determinato soggetto, di cogliere degli oggetti determinati separati dal loro contesto al quale essi appartengono, e di articolare conseguentemente una conoscenza oggettiva, il sentire si situa a un livello anteriore, precedente la distinzione tra soggetto e oggetto. “Il patico appartiene allo stadio più originario dell’esperienza vissuta, e se risulta così difficilmente accessibile tramite la conoscenza concettuale, è proprio perché coi fenomeni noi instauriamo una comunicazione immediatamente attuale, intuitivo-sensibile, ancora di natura preconettuale” (Straus e Maldiney 2005: 43).

Nel sentire non vi è conoscenza di qualche “cosa”, poiché nulla è determinato e tutto è in via di determinazione; nel sentire prevale il “come” una cosa si dà a sentire e quale rapporto si crea col “chi” del sentire stesso: “la distinzione tra sensazione e sentire resta tutta all’interno della sfera dell’esperienza vissuta. Il momento gnosico sottolinea solamente il *cosa* di ciò che è dato oggettualmente, il momento patico *come* esso si dà” (Straus e Maldiney 2005: 43). Il soggetto e l’oggetto si co-determinano reciprocamente all’interno di una relazione attiva, di una interazione formativa e aggiungiamo performativa, che fa essere l’uno e l’altro. Il momento patico è la “strutturazione formale delle esperienze vissute” (Straus e Maldiney 2005: 49).

Se, precisa Maldiney, nel caso del percepire il soggetto si rapporta a forme-formate (*Gestalten*), ed è egli stesso una forma-formata (*Gestalt*), nel caso del sentire sia l’uomo sia le cose che gli si palesano e di cui fa esperienza nel mondo-ambiente sono costitutivamente delle *Gestaltungen*, delle forme-formanti o forme in formazione. Tali forme “agenti” sono caratterizzata da una indeterminabile e inoggettivabile energia formatrice e organizzatrice. Seguendo una distinzione oggi per noi improponibile, Straus e Maldiney chiamano lo spazio della percezione quello che può dar luogo allo studio analitico della geografia, e lo spazio del sentire quello che può dar luogo alla rappresentazione paesaggistica.

A venire evidenziato, prima da Straus e poi da Maldiney, è che il sentire si caratterizza come una esperienza simpatetica, fluida, immersiva, attraverso cui si formano a un tempo sia l’io sia il mondo, inteso come mondo-ambiente (*Umwelt*). Il mondo-ambiente di cui parla Straus presenta delle analogie ma anche delle significative differenze rispetto a quello teorizzato da Jakob von Uexküll, a cui, come è noto, in molti si

sono richiamati, da Edmund Husserl a Martin Heidegger, da Maurice Merleau-Ponty allo stesso Henri Maldiney.

Il mondo ambiente prospettato da Straus non è chiuso, bensì aperto; in esso la comunicazione tra io e mondo può essere considerata una unità comunicativa. Le unità comunicative degli uomini, degli animali di specie diverse, o delle forme viventi non animali si intrecciano continuamente. Questo intreccio tra mondi-ambiente permette di pensare al sentire come a una esperienza complessa, originariamente interattiva, formativa e performativa, nella misura in cui il sentire ha una sua fondamentale efficacia. Attraverso aggiustamenti, adattamenti, ma anche forme di contrattazione, le unità comunicative si incontrano, e incontrandosi interagiscono determinandosi reciprocamente. Possiamo pensare che, pur mantenendo viva la relazione, tali unità possano mettere a punto delle strategie, delle modalità comportamentali abitudinarie, suscettibili di ripetizione e di imitazione.

La domanda che dobbiamo a tal punto porci è la seguente: il paesaggio coincide col mondo-ambiente delineato da Straus? Affinché possa darsi il paesaggio occorre secondo Maldiney compiere un doppio salto: passare prima dallo spazio percettivo o oggettivante allo spazio sensibile o patico, e successivamente distaccarsi, anche se solo momentaneamente e non per uscirne, dallo spazio patico, ovvero dallo spazio-ambiente (*Umwelt*), nella sua dimensione quotidiana, ordinaria. Nello spazio percettivo ci muoviamo attraverso delle coordinate predefinite; si tratta di uno spazio organizzato, di un cosmo formato, in cui il movimento è subordinato a regole orientative, a misure dai sistemi di misurazione già dati. Il cosmo aperto dalla percezione è in definitiva irrigidito nel proprio ordine, dato che la mobilità e l'imprevedibilità dell'interazione sono venute meno. Uscire da un mondo siffatto significa innanzitutto "*perdre le pied*", vacillare, perdersi, provare un profondo senso di smarrimento.

Quello della perdita è un momento di crisi necessario perché possa avvenire il passaggio dal percepire al sentire, perché dall'azzeramento di un sistema di coordinate possiamo avvertire la relazione originaria che ci lega alle cose e agli altri, l'atto genetico da cui può sorgere un nuovo cosmo. Tale relazione si dà non attraverso la giustapposizione, che segue il principio della contiguità (del semplice stare uno accanto all'altro delle parti in un tutto) bensì attraverso la continuità interattiva. Si tratta di una continuità non uniforme, che prevede dei momenti di crisi, delle forme di discontinuità.

Perché si dia il paesaggio vi è bisogno di un ulteriore scarto. Il paesaggio nasce quando scopriamo, attraverso un incontro inaspettato e disorientante, oppure attraverso la fruizione di una forma artistica, l'atto formativo e performativo di ciò che ci si palesa, l'energia capace di dar luogo a delle unità ordinate, a delle concatenazioni più o meno ampie di fenomeni. Tale esperienza ci permette di raccogliere il disperso, di farci sentire accolti in questo spazio e a un tempo raccolti in noi stessi.

3. Il ritmo performativo del paesaggio

La presentazione artistica del paesaggio – a prescindere dalle forme che essa può assumere – si fonda sull'esperienza sensibile del paesaggio stesso. L'arte di paesaggio può a sua volta orientare lo sguardo a cogliere nello spazio-ambiente delle unità ordinate da una legge interna propria, che possiamo chiamare unità di paesaggio. "Il processo di creazione delle forme artistiche è dipendente, sin dai dettagli tecnici più minuti, dal momento patico", scrive Straus; ciò vale per tutte le forme d'arte, anche per la pittura: "tutto è funzionale all'aspirazione dell'artista di eliminare la pura contiguità delle cose e di far scomparire i contorni. È sufficiente qui richiamare i quadri di Rembrandt e la sua grafica, in particolare i suoi famosi paesaggi" (Straus e Maldiney 2005: 47). L'arte del paesaggio mostra la consonanza dei fenomeni, "unisce e lega quanto tende a separarsi" (Straus e Maldiney 2005: 47).

Anche l'arte di paesaggio "può portare a raffigurazione ciò che, per mancanza di precisione oggettuale, sembra sottrarsi a ogni tentativo di concettualizzazione e oggettivazione. [...] Essa può ancora cogliere 'l'esser perduto del paesaggio'. La pittura di paesaggio non raffigura ciò che vediamo, o meglio, ciò che notiamo osservando una determinata visione, bensì – e il paradosso è inevitabile – essa rende visibile l'invisibile", secondo Maldiney il suo slancio ordinatore, performativo, in una parola la sua cosmogenesi (Straus e Maldiney 2005: 74-75). La pittura di paesaggio è la scoperta di ciò che sta "fra di noi" (Straus e Maldiney 2005: 74).

Molti sono gli esempi di pittura di paesaggio fatti da Maldiney. Dai pittori olandesi del XVII secolo, agli impressionisti, a Cézanne, ai paesaggisti cinesi; ad essere evidenziata è il più delle volte la non definizione dei contorni che, insieme agli spazi bianchi, rende sempre dinamiche e parte le forme; oppure, nel caso di Tal Coat, il delinarsi del movimento

sulla superficie pittorica, in coreografie che sembrano mostrare figure e schemi corporei, come il salto o il giro su di sé. Se ci si concentra sul processo creativo, il momento estetico-artistico ha dunque nel momento estetico-sensibile la propria condizione di possibilità. Come si diceva più sopra, tra i due vi è uno scarto, una fase critica che interrompe la continuità; come vi è uno scarto tra l'esperienza sensibile ordinaria e abitudinaria e quella non ordinaria.

La visione di un animale che compare all'improvviso lungo il mio cammino, oppure la visione di una parete di roccia dall'altezza vertiginosa sono delle lacerazioni della dimensione familiare del mondo-ambiente. Se è vero che in esso, cioè nello spazio del sentire, non si danno coordinate, è anche vero che dove vige il principio dell'interazione possono instaurarsi delle abitudini, degli schemi del sentire e del movimento. La ripetizione delle abitudini può mettere a rischio l'interazione e ridurre il ventaglio di possibilità di codeterminazione che fa essere l'unità io-mondo: "d'autre part l'événement d'une sensation dans sa proximité est un avènement de tout le fond du monde, comme lorsqu'au détour d'une rue, un visage, une voix, une flaque de soleil sur un mur ou le courant du fleuve, déchirant tout d'un coup la pellicule de notre film quotidien, nous font la surprise de d'être et d'être là" (Maldiney 2012: 207).

Quando in un qui e in un ora colgo di ciò che mi si palesa la sua legge ordinatrice in atto, il suo potere relazionale che può unirmi a lei e farmi essere ciò che sono, ecco allora che si dà il paesaggio. Il *ritmo* del paesaggio consiste in questa cosmogenesi di cui avvertiamo tutto il potere formativo e performativo, tutta la sua capacità di far essere creando delle unità che non sono assemblaggi ma concatenazioni energetiche e vitali di parti portatrici di possibilità abitative ancora non realizzate. L'opera "ne consiste pas à se mettre en vue mais à donner à voir et à être. L'art n'est pas un objet de représentation. Il est une forme de présence".

È questa una differenziazione che troviamo anche in Paul Valéry, autore mai citato da Maldiney ma col quale sembra non di rado intrattenere un dialogo silenzioso. Negli scritti sulla danza del poeta e saggista francese, lo stato prosaico o ordinario dell'esperienza corporea senziente e semovente viene distinto dallo stato poetico, che si pone in discontinuità rispetto al quotidiano. Se nello stato prosaico i nostri movimenti seguono schemi abitudinari che tendono a ripetersi senza più alcuna interazione col mondo-ambiente, nello stato poetico è l'interazione a

“figurare” di volta in volta i movimenti corporei. Solo in tal modo possiamo vivere il nostro corpo come una unità energetica complessa, portatrice di una straordinaria potenzialità figurale di gesti e passi inediti rispetto all’ordinario (Valéry 2008: 125 ss.).

Si tratta di una distinzione e non di una contrapposizione. Se vogliamo riappropriarci del nostro movimento solo apparentemente più semplice, quale modalità fondamentale di interazione col mondo-ambiente, cioè il camminare, dobbiamo girare a vuoto, inciampare o cadere; è quanto ricorda Valéry nell’*Idea fissa* (Valéry 2008: 223 ss.). Solo così potremo interrompere gli automatismi che rendono il nostro corpo una macchina e l’ambiente uno spazio di mero attraversamento. Il fine non è il raggiungimento di un luogo ma il movimento in sé come riattivazione della relazione originaria che rende noi stessi e il mondo una unità animata.

Per Straus, per Maldiney, come per Valéry, quando camminiamo per camminare, quando ci muoviamo senza alcuna meta, senza alcun fine che non sia il movimento stesso, allora viviamo un “fare vitale”; il nostro è un “passo animato” (Straus e Maldiney 2005: 51-52). “Il movimento finalizzato e la danza vanno intesi come due diverse combinazioni degli stessi elementi motori; si distinguono come due forme fondamentali del movimento in generale, le quali si rapportano, a loro volta, a due diversi modi della spazialità” (Straus e Maldiney 2005: 50). La danza, in quanto arte del movimento corporeo, che presenta unità ritmiche di figure, “non supera concettualmente la scissione tra soggetto e oggetto ma, [...] incorporando il senso di tale divisione, realizza una unificazione di ciò che è separato in maniera molto più originaria” (Straus e Maldiney 2005: 55)¹. Lo spettacolo della danza mette così in scena l’apparire del mondo-ambiente, il suo essere fenomeno che, nel momento in cui si mostra, crea delle unità energetiche, destinato a trasformare lo sguardo dello spettatore.

Tra forma formante e l’apparire del fenomeno vi è per Maldiney un rapporto molto stretto. Riprendendo la linguistica di Emile Benveniste, il filosofo francese sottolinea la duplicità di significato del termine “fenomeno” (Maldiney 2000: 40 ss.). Esso deriva dal greco *phainomenon*, participio sostantivato di *phainesthai*, la cui radice è *pha*, luce. *Phainein* (attivo) significa mettere in luce, illuminare, rendere visibile, manifesta-

¹ A proposito del camminare e della danza come modalità di attraversamento dello spazio cfr. Tiberghien 2020.

re, far apparire. *Phainesthai* (medio) significa farsi vedere, mostrarsi, rendersi visibile. Il fenomeno dunque a un tempo si mostra e mostra, si fa vedere e fa vedere ciò gli sta intorno. Questa ambivalenza soggettiva e oggettiva ben si presta a cogliere il nesso tra fenomeno e forma. La forma è un fenomeno che nell'incontro si dà, si mostra, e allo stesso tempo mostra l'altro da sé, lo fa vedere all'interno della relazione interattiva. Ad essere più precisi, la forma formante è una donazione del sé e dell'altro da sé nel senso del fare o del produrre (*se manifester c'est se produire*) (Maldiney 2000: 43), secondo una valenza operativa, evidenziata da Viktor von Weizsäcker. L'efficacia è dunque intrinseca all'apparire della forma; ne facciamo esperienza quando ci apriamo all'incontro.

Weizsäcker insiste sul rapporto di implicazione, all'interno dell'esperienza, tra motricità, sistema corporeo locomotorio e manifestazione delle cose che incontriamo per via (Maldiney 2000: 37). Non a caso, per comprendere a pieno il significato della forma in formazione (*Gestaltung*) e del ritmo Maldiney fa riferimento al concetto di forma biologica elaborato da von Weizsäcker: da un punto di vista spaziale la forma è il luogo di incontro tra l'organismo e l'ambiente (*Umwelt*); da un punto di vista temporale la forma deve essere considerata come una genesi del presente. Vi è dunque una analogia di struttura tra la forma artistica e la forma biologica, poiché entrambe si fondano sull'incontro e sulla relazione e possono essere definite "articolazioni viventi". A partire da questa analogia possiamo affermare che le forme, siano esse biologiche o artistiche, hanno a che fare con un "dintorno" con un mondo-ambiente, inteso come un pullulare di forme in comunicazione tra di loro. L'interazione che fa delle forme una unità sempre aperta è la sua legge.

Il n'y a pas de paradigme auquel elle aurait à se conformer pour prendre forme. Sa dimension formelle est celle selon laquelle elle se forme et de laquelle elle décide en se formant. C'est le sens de *Gestaltung*: une œuvre d'art n'existe qu'en œuvre, en œuvre d'elle-même. Elle fixe la norme de sa sphère en s'accomplissant. Elle en est identiquement l'ouverture et le remplissement. [...] La forme qui détermine sa norme est opérante à l'égard d'elle-même. Une forme opérante à l'égard de soi n'est pas la traduction d'un schème idéal ou d'un modèle: elle détermine elle-même la dimension suivant laquelle elle se forme. L'articulation de la norme et de la forme (aucune n'étant thématizable), leur change mutuel et intégral, à l'instant (pépetuel) de leur co-naissance, constitue le moment autogénique de l'œuvre et le moment apertural de l'art. (Maldiney 2000: 26)

Ciò implica, come abbiamo visto, continue crisi, delle discontinuità e dei salti, ogni volta che l'artista decide una strategia, una tecnica operativa che riesce a mantenere vivo l'atto e dunque la norma in quanto legge unificatrice. La crisi è il rompersi e l'instaurarsi rinnovato della coerenza, la loro tensione. "L'apparire di una forma ne è l'atto stesso" (Straus e Maldiney 2005: 107).

Werk ist Weg, dice Paul Klee. Colta nel suo momento epifanico – che è quello della comunicazione nello stupore, nel momento di verità dell'esperienza estetico-artistica –, l'opera non si può svolgere in forma di tema, perché le strutture del suo apparire, che sono inscindibilmente quelle della sua costituzione e della sua donazione, si trovano in una condizione permanentemente originaria di emergenza. La configurazione significativa si regge solo sulla cospirazione delle forme creatrici, ciascuna delle quali è legata a tutte le altre, non a posteriori [*après coup*] nel sistema figurale che ne risulta, ma originariamente nell'atto e secondo a dimensione della propria genesi. Rispetto a ogni percezione analitica, la caratteristica della percezione estetica, la sua originarietà irriducibile, è di accordarsi e di concordare con questa autogenesi in cui le forme sono vie a se stesse, avendo come unica coordinata la loro intrinseca concordanza (ritmica). (Straus e Maldiney 2005: 107)

L'apparire della forma in quanto atto formativo ci porta a considerare più da vicino la portata significativa del concetto di ritmo. A proposito della parola greca *rythmos*, Benveniste mostra come, nonostante il radicale coincida con un verbo e significhi "scorrere", il sostantivo non indichi lo scorrimento, il flusso, bensì la configurazione che il fluire viene ad assumere in determinati momenti, come ad esempio negli ondeggiamenti dell'acqua, o nei panneggi di un tessuto. È la forma imprevista, momentanea, modificabile. Se la parola schema indica la forma-formata secondo una legge interna e si presenta come un ordine circoscritto delimitato, la parola *rythmos* indica la forma-formante aperta, non circoscrittibile (*incontournable*, dice Maldiney 2012: 223), ma non per questo priva di ordine. Vi è una legge interna che si dà nel momento in cui avviene la forma, in cui gli elementi coesistono in una unità diveniente. Del *rythmos* percepiamo l'atto formativo come una sorta di "movente", come un fluire, uno scorrere, come una energia "illimitata", che non si limita in modo determinato e definitivo in nessuna forma-formata. Il ritmo non coincide dunque né con l'atto né con la forma, poiché costituisce il concretarsi dell'atto nella forma e allo stesso tempo la forma in cui preme e agisce l'atto, che deve essere inteso come energia formativa, ordinatrice di elementi che mette in relazione, che fa interagire.

L'apertura dinamica della forma, intesa come ritmo, è a un tempo animazione interna e animazione esterna, poiché l'interazione agisce tra l'interno e l'esterno, mettendo la forma-ritmo in relazione con l'altro da sé, creando così un movimento unitario. L'esempio più emblematico è costituito dalla danza come il movimento fluido (*rythmos*) ma non uniforme dato dal succedersi delle figure (*schemata*) del danzatore, che troviamo non solo in Platone, come ricorda Maldiney, ma anche nel primo capitolo della *Poetica* di Aristotele, in cui il ritmo pare costituire la struttura di ogni forma artistica, e non solo delle arti della *mousiké*. Il ritmo non riguarda soltanto la natura che sta intorno a noi, ma anche la natura che noi siamo, il nostro corpo con le sue posture, con i suoi assetti corporei, che possono diventare sia gesti quotidiani sia "gesti artistici", cioè figure della danza. Nel delineare un nuovo rapporto tra estetico-sensibile ed estetico-artistico nel paesaggio, la danza pare avere una funzione fondamentale.

Dall'analisi della parola-concetto ritmo inteso come forma in formazione emerge uno stretto rapporto tra natura e arte, tra natura e cultura, che ha nel corpo e nel suo movimento un ruolo decisivo. Davanti a un dipinto di paesaggio lo spettatore si sentirà come davanti a uno spettacolo di danza: "d'autre fois, le rythme est en liaison directe avec le spectateur, et l'oblige en quelque sorte d'entrer dans la danse". C'est hors d'elle-même que l'œuvre a son origine et son issue. Mais toutes deux viennent au jour de l'espace et de l'instant dans le champ de l'œuvre, où nouent les fibres rythmiques de l'être au monde. Ici l'œuvre n'est plus objet mais action" (Maldiney 2012: 229).

Gli elementi fondatori del ritmo sono delle tensioni che vengono portate all'unità, come il dentro e il fuori, il vuoto e il pieno, il sé e l'altro da sé; potremmo aggiungere: la natura e la cultura, l'individuo e la comunità, il privato e il pubblico. È nel ritmo del paesaggio che può avvenire l'incontro tra momenti diversi, tra "qui" e "ora" differenti, al di là di ogni temporalità storica di tipo lineare. "La genesi dell'opera è dall'inizio alla fine una trasformazione costitutiva. Ad ogni pennellata il pittore corre il rischio di bloccare lo spazio neutralizzando le tensioni, e quindi di abolire gli scambi reciproci tra equivalenti o tra opposti, ossia le risonanze e le mutazioni che mantengono la commutazione dell'opera con se stessa" (Straus e Maldiney 2005: 97).

L'unità del paesaggio è fondamentalmente ritmica. "Il ritmo è una specie di struttura fondamentale a partire dalla quale e nella quale si percepisce il mondo che ci circonda e si agisce su di esso" (Besse 2020:

36). “È a livello di ciò che io chiamo ritmo del paesaggio che, dal punto di vista fenomenologico, si effettua la sintesi affettiva o emozionale tra noi e il mondo che ci circonda e nel quale siamo situati, e non a livello di una rappresentazione intellettuale o immaginaria” (Besse 2020: 36).

Per Maldiney come per Straus il paesaggio non è un sito, non è una porzione pittoresca dello spazio; un sito si visita, si percorre, si attraversa lungo percorsi che, già fissati o consigliati che siano, sono espressione di una mappatura, di una descrizione preliminare dello spazio simbolico, che presenta il più delle volte una straordinaria stratificazione storica. Da un punto di vista cosmogenetico lo spazio del paesaggio esclude ogni riferimento topografico o storico. Il paesaggio, in quanto esperienza sensibile e fenomenica, è atemporale, nel senso che si situa al di fuori di una temporalità storica lineare; esso non è un momento accanto ad altri momenti, in una logica sequenziale. Ciò però non significa, aggiungiamo noi, che l’esperienza del paesaggio, in quanto sentire presente, non abbia a che fare con la storia inscritta nello spazio, di cui lo spazio porta le tracce; che è storia di abitudini, di stili, di tecniche. Se è vero che non si colloca né in un continuum spaziale né in un continuum temporale-storico, è anche vero che il paesaggio in quanto esperienza può rendere presente il passato, farlo improvvisamente comparire come una possibilità interattiva obliata e rimossa. Sulla via possiamo incontrare resti di forme, di modalità di vivere lo spazio, di formarlo e di trasformarlo da parte di chi non vedremo mai; tracce che chiedono di essere riattivate, il cui potenziale interattivo è ancora tutto da compiere.

Riguardo al paesaggio “fare – scrive Tim Ingold – consiste [...] non tanto nell’imporre una forma su una sostanza materiale grezza, ma delimitare o liberare le potenzialità immanenti di un mondo in divenire. Nel mondo fenomenico, ogni materia è in divenire, esso apre un cammino o una traiettoria in un dedalo di traiettorie” (Ingold 2019: 33).

Bibliografia

- Benveniste, E., *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1994.
- Berque, A., *La pensée paysagère*, Bastiat, Editions Eoliennes, 2016.
- Besse, J.-M., *Paesaggio ambiente. Natura, territorio, percezione*, Roma, DeriveApprodi, 2020.
- Böhme, G., *Atmosfere, estasi, messe in scena. L’estetica come teoria generale della percezione*, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2010.

- D'Angelo, P. (a cura di), *Estetica e paesaggio*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- D'Angelo, P., *Il paesaggio. Teorie, storie, luoghi*, Bologna, Il Mulino, 2021.
- Descola, P., *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.
- Fischer-Lichte, E., *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Roma, Carocci, 2014.
- Griffero, T., *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- Griffero, T., *Dal bello all'atmosferico: un'estetica "dal punto di vista pragmatico"*, in G. Böhme, *Atmosfere, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Christian Marinotti Editore, Milano, 2010, pp. 5-33.
- Inglod, T., *Antropologia, archeologia, arte e architettura*, Milano, Raffaello Cortina, 2019.
- Maldiney, H., *Ouvrir le rien. L'art nu*, Fougères, Encre Marine, 2000.
- Maldiney, H., *Regard, parole, espace*, Paris, Cerfs, 2012.
- Rancière, J., *Le temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique*, Paris, La Fabrique, 2020.
- Straus, E., Maldiney, H., *L'estetico e l'estetica. Un dialogo nello spazio della fenomenologia*, a cura di A. Pinotti, Milano-Udine, Mimesis, 2005.
- Tiberghien, G.A., *Le paysage est une traversée*, Marseille, Parenthèse, 2020.
- Valéry, P., *Opere scelte*, a cura di M.T. Giavieri, Milano, Mondadori, 2008.