

Danza come incontro. Tra paticità, risonanza atmosferica e transpassibilità

*Serena Massimo**

Abstract: Questo contributo si propone di approfondire il rapporto tra umano e non umano a partire dalla prospettiva del danzatore. Tale questione sarà affrontata a partire dall'illustrazione del cortometraggio *Bakelite* (2023), il quale si prenderà come esempio della capacità della danza di mostrare la natura precaria, conflittuale della convivenza tra enti umani e non umani. Tale aspetto sarà approfondito a partire da un approccio fenomenologico e neofenomenologico, segnatamente attraverso la nozione strausiana di paticità, la concezione neofenomenologica della corporeità vissuta e le nozioni di incontro e transpassibilità introdotte da Henri Maldiney. Tale approccio, che ricorrerà altresì all'interpretazione butleriana del concetto di performatività, ci consentirà di mettere in luce la natura plurale, dinamica e metamorfica della nostra esistenza e la necessità, per una riconfigurazione della convivenza tra umano e non umano, di aprirci alle trasformazioni che l'altro esercita su di noi e che sono costitutive del nostro modo di sentire, di essere, e di agire.

* massimoserenak@gmail.com

Keywords: paticità; risonanza atmosferica; performatività; incontro; transpassibilità

Abstract: This paper aims to explore the relationship between human and non-human from the perspective of the dancer. This question will be addressed through the illustration of the short film *Bakelite* (2023), which will be taken as an example of dance's ability to show the precarious, even conflictual nature of the coexistence of human and non-human entities. This aspect will be explored through a phenomenological and neo-phenomenological approach, namely through the Straussian notion of pathicity, the neo-phenomenological concept of lived corporeality and Henri Maldiney's notions of encounter and transpassibility. This approach, which will also make use of Butler's interpretation of the concept of performativity, will allow us to highlight the plural, dynamic and metamorphic nature of our existence and the need, in order to reconfigure the coexistence between human and non-human, to open ourselves to the transformations that the other exerts on us and that are constitutive of our way of feeling, being and acting.

1. Un incontro “mancato”

Il 7 novembre 2023, per conferire visibilità alle azioni politiche internazionali contro l'inquinamento generato dalla plastica che avrebbero avuto luogo in quel mese, il movimento di mobilitazione ambientale “On est prêt” avvia una campagna di sensibilizzazione su tali temi pubblicando, sui suoi profili social, il cortometraggio *Bakelite*¹. Diretta dalla danzatrice e apneista Julie Gautier e da lei co-scritto insieme all'artista Hortense Le Calvez, *Bakelite* prende il nome da una delle prime materie plastiche a essere realizzate, una resina fenolica sintetizzata dal chimico Leo Baekeland nel 1907 e impiegata, a partire dagli anni Venti, per la costruzione degli apparecchi telefonici, delle prime radio, di giocattoli e armi. Il fulcro di *Bakelite* è una danza che si svolge tra una naiade – Gautier – e un “gigante” di bachelite – impersonificato da La Calvez, che è altresì la realizzatrice del “travestimento” da gigante. Quest'ultimo viene “risvegliato” dalla naiade che, muovendosi su di un fondale marino inquinato dalla plastica, trova una corda a cui scopre essere legato il gigante. La naiade, incuriosita, si avvicina a quest'ultimo e, dopo un tocco tra le sue dita “di carne” e quelle incorporee, fluttuanti, del gigante – un chiaro riferimento alla *Creazione di Adamo* di Michelangelo (1511) –, in corrispondenza di un crescendo del pezzo di musica elettronica *Brest* – composta dall'artista francese Rone – una danza basata sull'imitazione, da parte del gigante, delle movenze della naiade. Il “duetto” che segue è dunque permeato da uno spirito “di gioco” turbato, tuttavia, da accenti più oscuri, come quando il gigante, ruotando su se stesso – a imitazione di un volteggio della naiade – emette gorgoglii minacciosi, indice della sua potenziale pericolosità.

Ciò emerge quando, non appena i movimenti della naiade si fanno più complessi, il gigante, che, per imitarla, cerca di adeguare i movimenti alla propria conformazione, ne provoca un'inevitabile amplificazione che lo inducono a sovrastare la naiade. Quest'ultima, spaventata, si allontana

1 Cf. [BAKELITE by Julie Gautier | #SickOfPlastic campaign \(youtube.com\)](#).

di scatto e, dopo aver assunto una posa di attacco – con gesti in parte animaleschi e, in parte, simili a quelli di un monaco Shaolin –, spicca un salto e infierisce un colpo dritto al petto del gigante. La scena finale vede un gruppo di uomini e donne, ripresi di schiena, camminare verso il punto in cui è avvenuto lo scontro e che non ha avuto nessun vincitore: dai resti del gigante “privo di vita”, gli uomini e le donne scoprono il corpo della naiade la quale, nell’ultimo fotogramma, risale – con un movimento ascendente esaltato, “a contrario”, da quello discendente di un gruppo di pesci – verso la superficie, come “risucchiata” dal fascio di luce che si riflette sul fondale.

La scelta di *Bakelite* come punto di partenza di una riflessione sull’arte come luogo d’incontro tra agentività umane e agentività non umane risiede nel fatto che essa sembra attribuire all’arte – segnatamente alla danza, oggetto della nostra indagine – un ruolo lontano dalla logica ingenua che identifica nell’arte la rappresentazione di modello di convivenza armonica tra enti umani e non umani. Al contrario, qui l’arte sembra una sorta di “dispositivo critico” che mostra il fulcro della difficoltà nel fronteggiare la crisi ambientale in cui siamo: la necessità di riconoscere che la nostra stessa esistenza dipende costitutivamente dall’altro e che è proprio ogni azione va orientata sulla base di ciò che può aiutare a far fronte alla dinamica sfidante e complessa della convivenza. Ciò significa uscire dalla logica della singolarità e assumere il “noi” come punto di partenza di ogni propria azione, vale a dire, sostituire l’atteggiamento di dominio di un oggetto “passivo” da parte di un soggetto “attivo” – l’atteggiamento richiesto dall’imperativo della produttività – con un atteggiamento di apertura e di accoglienza dell’altro e delle trasformazioni reciproche che l’esistenza stessa propria e altrui implica sui modi d’essere e di agire dell’altro.

La nostra tesi è che l’arte contribuisce a veicolare tale passaggio perché il fulcro del processo creativo sembra risiedere precisamente nello sviluppo della capacità di fare delle trasformazioni implicate dal confronto con l’altro lo spunto per la scoperta di risorse e di strategie operative inedite. La danza sembra esibire tale aspetto con peculiare efficacia poiché rende manifesto il coinvolgimento cruciale della corporeità nel passaggio dall’atteggiamento di dominazione a quello di apertura e accoglienza si compie anzitutto a livello del sentire, del modo,

cioè, in cui “ci si sente” in relazione a chi e a ciò che ci circonda. Si tratta di un’operazione complessa, che ha a che fare con lo sviluppo di una ricettività particolarmente spiccata, la quale non può essere acquisita una volta per tutte, ma richiede di essere esercitata quotidianamente. La nostra riflessione verterà precisamente sul ruolo svolto dal sentire nell’assunzione dell’atteggiamento di apertura e di accoglienza sopra menzionato. Ci si concentrerà, pertanto, sulla danza non come genere artistico, ma come esperienza affettivo-espressiva, incentrata sul sentire e sulla sua “messa in forma” operata attraverso la trasformazione reciproca tra il danzatore e l’ambiente circostante. *Bakelite* sarà, a tal proposito, presa in considerazione come emblema della capacità della danza di mostrare la natura precaria e complessa del rapporto tra l’umano e il “non umano”. In quanto incontro interspecie “mancato”, infatti, la coreografia di Gautier scalza la retorica *naïve* secondo cui la danza rappresenta un modello di armonia e sintonia tra gli enti umani e non umani; al contrario, essa esibisce la natura precaria e complessa della relazione tra l’uomo e il mondo, la quale non si acquisisce mai una volta per tutte ma richiede un processo continuo di messa in discussione di sé, di negoziazioni e aggiustamenti reciproci.

Non appena, infatti, questo processo viene meno, la danza viene meno e si tramuta in una lotta, come accade tra la naiade e il gigante. Se, infatti, in un primo momento, il “gioco mimetico” intrapreso dal gigante fungeva da tentativo di individuazione di un piano comunicativo comune, non appena le sequenze motorie divengono più complesse, venendo variate dall’adattamento alla conformazione del gigante, la naiade non sembra pronta a rispondere in maniera altrettanto “creativa” alla riproposizione del suo movimento sotto questa nuova, inattesa, forma. Spaventata, quest’ultima si rifugia nella fissità che caratterizza la mera specularità, la quale presuppone una distanza tra due poli opposti; lei e il “gigante” divengono nemici, la danza cede il passo allo scontro. *Bakelite* funge da strumento orientativo per la messa in luce dei presupposti indispensabili per evitare un tale irrigidimento e veicolare quel processo di mediazione funzionale alla reinvenzione continua del rapporto con se stessi e l’ambiente circostante. Uno di questi presupposti è la capacità di cogliere il modo in cui ciò che ci circonda incide sul modo in cui “ci si sente”, vale a dire la capacità di “sintonizzarsi”, per così dire, su quella

che il neuropsicologo e fenomenologo Erwin Straus (1891-1975) chiama “paticità”.

2. Paticità: l’emergere di uno spazio di comunicazione

Straus caratterizza la paticità come la «comunicazione diretta che abbiamo con le cose sulla base del modo mutevole con cui esse si danno sensibilmente»²; essa designa, infatti, un preciso momento della percezione, vale a dire il modo in cui percepiamo, il quale precede e permea il momento relativo all’oggetto della nostra percezione (il momento “gnosico”). Prendere in considerazione tale dimensione qualitativa della nostra esperienza, che sfugge alle nostre capacità predittive e di controllo, significa scoprirci non come soggetti d’azione in grado di pianificare e prevedere il nostro agire e i suoi effetti, ma come soggetti all’azione di ciò che ci circonda. Ciò non significa, tuttavia, che subiamo passivamente tale azione; al contrario, l’esperienza di sentirsi “presi”, “afferrati” da ciò che percepiamo, è, piuttosto, un coinvolgimento nel prendere forma di un movimento che si attualizza grazie con e attraverso di noi. Straus illustra tale esperienza ricorrendo all’esempio dell’ascolto di un suono, più precisamente del “tono” di un suono, la componente sonora considerata come disgiunta dalla sua fonte. Il tono «una sua attività autonoma, preme per entrare dentro di noi, ci circonda, ci coglie e ci afferra» e, in tal modo, ci rende parte del suo diffondersi nello spazio, che non potrebbe accadere senza la nostra mediazione³. Come sottolinea Anne Boissière, in Straus, «l’energia del movimento, nell’“essere presi”, non è dell’ordine di una spinta, ma piuttosto un “tirare”»⁴. Lungi dall’essere un movimento lineare, diretto, un allontanamento da un punto a un altro dello spazio fisico, il movimento implicito nell’afferramento è come un “tirare”, un invito a partecipare a

2 E. Straus, *Die Formen des Räumlichen*, in «Nervenarzt» 11/3 (1930), pp. 142-178, tr. it. *Le forme della spazialità. Il loro significato per la motricità e per la percezione*, in E. Straus, H. Maldiney, *L’estetico e l’estetica. Un dialogo nello spazio della fenomenologia*, a cura di A. Pinotti, Mimesis, Milano 2005, pp. 35-68, p. 45.

3 *Ivi*, p. 42.

4 A. Boissière, *Filosofia del sentire, spazio, ritmo*, a cura di S. Massimo, Mimesis, Sesto San Giovanni 2023, pp. 42-43.

un movimento più ampio, quello dello spazio stesso. Si tratta, infatti, di uno spazio che non si può misurare, ma soltanto “sentire”; non si può scindere, infatti, la sua percezione dalla sensazione di sentirsi “vivi”, “presenti”, come quando ci si sente trasportati da una musica. È proprio alla musica che si riferisce Straus quando parla di questo spazio, che egli definisce come “acustico”, pari allo spazio con cui una musica fa la sua comparsa la musica. Quest’ultima è «il nome con cui Straus designa le modalità attraverso cui una presenza si dà o appare, dando inizio a un movimento che certo non appartiene al linguaggio, ma appartiene già a un modo di comunicazione, quello che Straus attribuisce al sentire»⁵. La paticità schiude a questa comunicazione pre-verbale, dove il sentire non è scindibile dal movimento; quel “sentirsi vivi” che contraddistingue il suo sorgere, infatti, si manifesta sottoforma di “impulso a muoversi”, come “scossa dinamizzante” che induce a intraprendere un movimento senza, tuttavia, determinarne a priori la natura.

3. I movimenti di danza. “Corpo proprio” e affordances atmosferiche

La coincidenza tra sentire e movimento trova nella “nuova fenomenologia” di Hermann Schmitz una declinazione significativa, che consente di approfondire il rapporto tra i movimenti di danza e l’ambiente in cui si trova il danzatore. Elaborata da Schmitz a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta del Novecento con l’intento di riabilitare la dimensione involontaria dell’esperienza, la nuova fenomenologia valorizza la dimensione corporea connessa al sentire, vale a dire a tutto ciò che è “proprio-corporeo”). È proprio-corporeo tutto «ciò che qualcuno può sentire di sé, e come appartenente a sé, nello spazio pericorporeo che lo circonda (non sempre entro i confini del corpo fisico»⁶. Diversamente dal corpo fisico, il corpo proprio non può essere percepito con i sensi; ne facciamo esperienza esclusivamente in prima persona, quando poniamo l’attenzione sul modo in cui ci sentiamo

5 *Ibidem.*

6 H. Schmitz, *Nuova fenomenologia. Un’introduzione*, Marinotti, Milano 2011, tr. it. di T. Griffero, *Kurze Einführung in die Neue Phänomenologie*, Karl Alber, Freiburg im Breisgau 2009, p. 55.

in quella determinata circostanza. Quando siamo affetti da qualcosa facciamo dunque ingresso nello spazio “sentito”; un “qui e ora” assoluto posto alla base del “sistema di luoghi relativi” che costituisce lo spazio fisico. Diversamente dallo spazio “acustico” strausiano, lo spazio proprio-corporeo non è omogeneo, ma è percorso da una serie di direzioni “proprio-corporee”. Si tratta di direzioni irreversibili che si dipartono dal corpo proprio – lo sguardo e i gesti, per esempio – o che si dirigono al corpo proprio. Tali direzioni sono definite da Schmitz “suggestioni motorie”, prefigurazioni di movimento che percepiamo nelle forme di ciò che incontriamo; la musica, per esempio, è il “regno” delle suggestioni motorie, «gesti sonori che salgono e scendono, si spingono in avanti, girano, si sottraggono, si dispiegano e si contraggono. Essi guidano gli arti della persona che danza e marcia, ad esempio le curve morbide e ampie con slancio laterale del valzer, che sono chiaramente segnalate dal suono ma possono essere eseguite solo dal corpo danzante»⁷.

Come per Straus, per Schmitz le suggestioni motorie non prescrivono movimenti, ma invitano a muoversi. In Schmitz tale invito si fa più specifico; ciò che si esperisce ascoltando un valzer è un andamento, un modo di articolare le membra che restituisce la configurazione assunta dai “movimenti” che informano il valzer stesso. Soltanto i danzatori sono in grado di renderne conto appieno non semplicemente perché hanno appreso i passi e le pose del valzer, ma perché hanno acquisito una peculiare sensibilità per gli stati affettivi di cui essi sono espressione. I danzatori hanno, pertanto, fatto proprio il “modo di muoversi”, di eseguire tali passi e tali pose che esibisce, attualizzandole, le nuances affettive dei “movimenti” che connotano la musica da valzer.

Secondo questa prospettiva, i movimenti di Gautier sarebbero ispirati proprio dalle prefigurazioni di movimento esperite dalla danzatrice a contatto, anzitutto, con l’acqua, la quale – anche a causa delle leggi fisiche – condiziona la sua maniera di reagire alle suggestioni motorie provenienti dagli altri enti presenti – le alche, di cui replica i movimenti sinuosi, ma anche la sabbia, i pesci, persino i rifiuti di plastica e il “gigante” di bakelite.

7 Id., *Der Leib*, De Gruyter, Berlin 2011b, pp. 35-36.

La scelta dei movimenti di Gautier per questa coreografia è orientata dalle variazioni della “dinamica proprio-corporea” attraverso cui tali suggestioni motorie si manifestano. La dinamica proprio-corporea è l’alternanza tra la tendenza alla contrazione e la tendenza all’espansione che costituisce il fulcro del corpo proprio. I nostri stati affettivi sorgono proprio a seconda del prevalere di una delle due tendenze sull’altra. Assistiamo al formarsi di questa dinamica quando veniamo colpiti da qualcosa con peculiare intensità, come quando si è colti da un dolore improvviso. In questi momenti proviamo una sensazione improvvisa di contrazione, la quale suscita immediatamente una risposta espansiva (un grido di dolore). Questa risposta espansiva provoca, a sua volta, una reazione contrattiva; in questo modo contrazione e si legano l’una all’altra in maniera alternata dando luogo alla dinamica proprio-corporea. Secondo Schmitz, i movimenti di danza esibiscono il generarsi dei movimenti corporea come risposta espansiva alla sensazione di contrazione provata quando si viene affetti da qualcosa. Ogni danza, infatti, prevede l’alternarsi di momenti di pausa con momenti di “slancio motorio”; i primi rappresentano la subitanità dell’irruzione del “nuovo”, i secondi lo “sviluppo” di tale irruzione sul piano spaziale: la realizzazione di movimenti che si espandono nell’ampiezza fungendo, a loro volta, da suggestioni motorie per chi li circonda.

Il ruolo decisivo svolto dal sentire nella percezione di tali suggestioni viene restituito con peculiare efficacia dalla caratterizzazione a esse data da Tonino Griffero, autore di un approccio “atmosferologico” di stampo neofenomenologico. Griffero denomina le suggestioni motorie “*affordances atmosferiche*”⁸. Sulla scorta di Schmitz, egli identifica i nostri stati affettivi non come stati “interni” che proiettiamo fuori di noi, ma con atmosfere, entità “quasi-cosali” diffuse nello spazio alla cui azione affettiva siamo continuamente affetti⁹. Pertanto, le suggestioni

8 Cf. T. Griffero, *They are There to be Perceived*, in Z. Djebbara (ed.), *Affordances in Everyday Life. A Multidisciplinary Collection of Essays*, Springer, Cham 2022, pp. 85-95.

9 La posizione di Griffero differisce da quella di Schmitz a proposito della tipologia di atmosfere esistenti. Laddove per Schmitz esiste soltanto quella che per, Griffero, sono le atmosfere “protopatiche”, oggettivi, non intenzionali ed esterne (quelle che percepiamo non appena entriamo in una stanza, per esempio), Griffero introduce altre due tipologie di atmosfere: le derivate (esterne, generate dall’interazione tra individui e tra individui e oggetti) e “spurie”,

motorie sono “*affordances* atmosferiche”, inviti a sentirci in determinati modi, inviti, cioè, a risuonare con l’atmosfera formata dall’insieme di *affordances* atmosferiche provenienti dagli enti presenti in quel luogo¹⁰.

4. Danzare con il “non umano”. Comunicazione affettiva come risonanza atmosferica

A veicolare tale “risonanza atmosferica” sono le isole proprio-corporee, aree “sentite” – il petto, la pianta dei piedi, l’addome, la cavità orale... – irriducibili a quelle del corpo anatomico a esse corrispondenti. Esse sorgono in corrispondenza del prevalere della contrazione sull’espansione per poi dissolversi quando quest’ultima prende il sopravvento sulla prima¹¹. I movimenti di Gautier sembrano dipendere precisamente dall’azione simultanea delle *affordances* atmosferiche che caratterizzano l’ambiente marino in cui si svolge la sua coreografia, e che la inducono a reagire ora in maniera espansiva, ora in maniera contrattiva. Ciò su cui vorremmo soffermarci è la caratterizzazione della “comunicazione affettiva” che viene a crearsi tra la danzatrice e l’ambiente circostante come risonanza. Quest’ultima, infatti, mostra l’irriducibilità della risonanza atmosferica all’interazione intesa come scambio di informazioni tra due “sistemi” già formati prodotta dalla somma delle azioni che gli enti esercitano gli uni sugli altri¹². L’operatività

atmosfere soggettive e proiettive. Cf. T. Griffero, *Places, Affordances, and Atmospheres. A Pathic Aesthetics*, Routledge, London-New York 2020.

10 L’espressione “*affordance*” (da “to afford”, invitare), è stata coniata dallo psicologo americano James Gibson. Secondo la teoria “ecologica” della percezione elaborata da quest’ultimo, la nostra percezione è mediata dalla percezione di “inviti ad agire”. Si tratta proprietà qualitative che non appartengono né al soggetto percipiente né all’ambiente, ma che emergono dall’incontro delle caratteristiche di entrambi, donde il carattere relativo di tali proprietà (un insetto, per esempio, una sedia non viene percepita come invito a sedersi, laddove per un uomo si).

11 Griffero individua due forme di risonanza atmosferica: la risonanza “sintonica”, caratterizzata da un senso diffuso di benessere che impedisce momentaneamente l’emergere di alcune isole promuovendo, invece, il loro allineamento armonioso con la realtà esterna, e la risonanza “discrepante”, dove l’inibizione di un comportamento motorio fluido può indurre il sorgere di isole proprio-corporee fino a quel momento inedite. Cf. T. Griffero, *Better to Be in Tune. Between Resonance and Responsivity*, in «Studi di estetica», 2 (2020b), pp. 9-18.

12 Cf. A. Boissière, *L’Art et le vivant du jeu*, Presses Universitaires de Liège, Liège 2023, pp.

affettiva degli enti non umani non si traduce, infatti, in un'azione causale, di dominio e di controllo su chi le percepisce. Come afferma Giovanni Matteucci, «lo stato peculiare della risonanza è dovuto al fatto che al suo interno non vi è fenomeno senza effetto, né qualcosa come una causa [...] È precisamente perché diveniamo vettori del campo in cui siamo immersi che entriamo in risonanza con esso. Il suo effetto, l'agentività, non è da ascrivere a un input presupposto come esterno, ma al campo come tale nel suo stesso venire realizzato, nel suo operare, e nel suo effetto»¹³. I movimenti di danza, sorti sulla scorta della risonanza atmosferica con l'ambiente, non sono una risposta causale provocata da determinati stimoli, ma la modulazione di un campo di risonanza che opera soltanto con e attraverso di essi, i quali ne sono, pertanto, sia l'effetto che la causa. Tale fenomeno è esemplificato dalla risonanza di una corda musicale con un diapason; la vibrazione della corda «non è semplicemente provocata dal diapason che le si avvicina, ma è in realtà corrispondente al diapason all'interno di un campo condiviso le cui vibrazioni coinvolgono entrambi [...] Questo perché l'azione del diapason non è sufficiente a produrre il fenomeno. Il corpo risonante deve corrispondergli con una caratteristica propria, che peraltro si manifesta solo in relazione al campo condiviso»¹⁴. I movimenti corporei sono dunque strumenti di manifestazione e, simultaneamente, di modulazione, frutto di una co-azione tra enti umani e non umani. La danza rivela che tale co-azione è sempre anche una co-formazione nella misura in cui gli enti con cui si è in risonanza incidono sullo strutturarsi stesso della propria azione, sul proprio "modo di fare" il quale è intimamente connesso con il proprio "modo di essere".

5. Co-divenire. Performatività, incontro e transpassibilità

Tale aspetto si rende particolarmente evidente se identifichiamo

64-69.

13 G. Matteucci, *Improvisation as Resonance*, in A. Bertinetto, M. Ruta (eds.), *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts*, Routledge, London-New York 2021, p. 41, (T.d.A).

14 *Ibidem*.

nell'operatività degli enti sia umani sia non umani un carattere "performativo"¹⁵. Introdotta John L. Austin per riferirsi agli enunciati il cui proferimento è indicativo della comparsa di un nuovo ordine di realtà – "Dichiaro guerra" – la nozione di performatività non si riferisce ad azioni che causano un mutamento nella realtà. Al contrario, tali azioni sono parte del mutamento che si è attualizzato attraverso di esse, e di cui esse sono, simultaneamente, la causa e l'effetto. È tuttavia l'accezione di performatività data da Judith Butler nella sua teoria performativa dell'identità di genere che sembra attagliarsi in particolar modo alle nostre riflessioni. Secondo Butler, infatti, l'identità di genere è costituita dalla reiterazione di "*performances*", atti e pratiche discorsive connesse dalla società a un determinato genere e la cui ripetizione iscrive il soggetto nel genere a cui esse son associate. Il genere non è dunque un "modo d'essere" già dato, ma un "modo di fare"; esso non può dunque né precedere né seguire il suo processo costitutivo, ma emerge dai «diversi atti che ne costituiscono la realtà»¹⁶.

Nel riconoscere all'operatività atmosferica degli enti umani e non umani una dimensione performativa si pone in rilievo il fatto che la risonanza atmosferica segna una trasformazione, segnatamente una "messa in forma" del sentire che presuppone e implica una "messa in forma" della propria esistenza stessa, del proprio modo d'essere e di agire. Gli enti che interagiscono tra di loro non sono, infatti, sistemi "già formati", ma sempre "in formazioni"; l'influenza affettiva che essi si suscitano l'un l'altro incidono sui loro processi formativi. La danza di Gautier ci induce a cogliere il risvolto negativo della risonanza atmosferica – espressione da considerarsi espunta da qualsiasi riferimento a una presunta armonia: l'inquinamento ambientale è il risultato della cessazione, da parte dell'uomo, della percezione della dipendenza strutturale della nostra esistenza da quella altrui, segnatamente, del fatto che noi stessi siamo processi in formazione e che qualsiasi azione contro ciò che contribuisce a essa nuoce in maniera irreversibile i processi formativi propri e altrui.

15 Cf. A.C. Dalmasso, *Things that Matter. Agency and Performativity*, in «Aisthesis» 13/1 (2020), pp. 155-168.

16 J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York 1990, p. 173.

L'arte mostra tale aspetto con singolare efficacia perché, come sottolinea il fenomenologo Henri Maldiney, il processo creativo trae il suo slancio proprio dal confronto con l'alterità, segnata dalle tensioni e dalle resistenze tra la componente formale e quella materiale di un'opera d'arte: «una forma artistica [...] è il luogo dell'incontro, semovente, di tensioni antagoniste, aprenti e chiudenti, che costituiscono l'energetico dello spazio [...] essa non ha una struttura già fatta, una *Gestalt*; essa è *Gestaltung*: forma in formazione [...] Una forma che va formandosi [...] non si dirige verso un modello virtuale [...] che attualizzerà»¹⁷.

Le tensioni e le resistenze tra materia e forma sono lo strumento che veicola la scoperta di modalità inedite di articolare l'intreccio tra tali componenti, modalità che conferiscono all'opera d'arte in questione la sua impronta di unicità. Quest'ultima esiste, infatti, non come attualizzazione di un modello predefinito, ma come forma sempre "a venire", che scopre, cioè, il suo darsi nel suo formarsi stesso. L'atto formativo dell'opera d'arte è già insito nell'"attrito" tra materia e forma, poiché tale movimento crea, per così dire, spazio, a una riconfigurazione dei loro rapporti. Maldiney definisce ritmo l'elemento che "integra" tensioni e resistenze che il ritmo, anziché annientare, converte in "potenze", in risorse per la scoperta della configurazione tra materia e forma che contraddistingue l'opera d'arte in questione. La danza, il ritmo sembra operare in relazione ai vincoli posti dalla tecnica e/o dal contesto, nei confronti dei quali il danzatore deve porsi in un atteggiamento di "ascolto", al fine di trascogliere quale "atteggiamento" fare operare sottotraccia alle figure di danza. Il ritmo sembra predisporre la forma artistica alla sua trasformazione proprio perché consente di "tenere aperta" la ricettività dell'artista. Si tratta di una «ricettività del non agire» poiché il processo creativo può sorgere soltanto non appena l'artista priva il suo agire di un carattere strumentale, di dominazione o di controllo. È soltanto così che egli può aprirsi all'"incontro", grazie al quale egli scopre quale configurazione sta assumendo la forma artistica. Evento che si compie sotto il segno della sorpresa, l'incontro pone di fronte all'innegabilità dell'altro: «Eccomi in presenza di un altro, un altro che si presenta in quanto altro, vale a dire,

17 H. Maldiney, *L'Art, l'éclair de l'être*, Cerf, Paris 2012, pp. 18-19, (T.d.A.).

tale che non posso inventare [...] Finché l'altro resta aperto, il suo viso irraggia lo spazio dove si apre il mio sguardo. In questo sguardo che conduco sull'altro e che si tiene in questa apertura, io non incontro l'altro se non per trovare me stesso»¹⁸.

L'arte presuppone e implica l'evento dell'incontro. Al cospetto di un'opera d'arte si è come al cospetto dell'"altro" quando questi è in un atteggiamento di apertura; in entrambi i casi, si coglie che la propria esistenza si dà esclusivamente nella forma della "co-esistenza". L'incontro consente di capire che la nostra esistenza, tuttavia, non è qualcosa di fisso, che viene semplicemente attestata da quella dell'altro. L'incontro "mancato" inscenato in Bakelite è tale perché né la naiade né il gigante sono pronti a lasciarsi trasformare dall'altro; l'incontro, infatti, «espone al rischio di divenire altro, è imprevedibile. Si tratta di un incontro con l'alterità [che] apre un mondo all'esser-ci che lo accoglie trasformandosi e la cui accoglienza consiste in questa trasformazione stessa, in un divenire altro»¹⁹.

Maldiney caratterizza tale fenomeno attraverso la nozione di transpassibilità. Espressione che rinvia alla necessità di andare al di là della propria singolarità e, soprattutto, a quella di accogliere il mutamento operato su di sé dall'altro. Diversamente dalla "possibilità", che presuppone realtà presente a priori, pronta a essere attualizzata, la "passibilità" rinvia alla capacità «di patire, di subire; e questa capacità implica un'attività, immanente al tentativo di aprire il proprio campo di ricettività»²⁰. La danza, che implica una "ricettività del non agire", presuppone l'acquisizione della «capacità infinita di apertura»²¹ in cui consiste la transpassibilità, la quale è apertura all'imprevedibile: «La potenza dell'evento è [...] brutale. Si tratta di una metamorfosi dell'esistenza e di ciò che essa può fare per aprire una metamorfosi della realtà»²².

18 Id., *Rencontre et psychose*, in «Cahiers de psychologie clinique» 2/21 (2003), pp. 9-21, pp. 16-17, (T.d.A.).

19 Id., *Penser l'homme et la folie*, Jérôme Million, Grenoble 2021, p. 304, (T.d.A.).

20 *Ivi*, p. 265, (T.d.A.).

21 *Ibidem*, (T.d.A.).

22 *Ivi*, p. 307, (T.d.A.).

L'evento dell'incontro, che permea l'esperienza del danzare, schiude alla possibilità di una riconfigurazione del reale proprio perché, favorendo l'esperienza dell'incontro, ci pone di fronte alla natura dinamica e metamorfica della co-esistenza, ovvero al suo configurarsi soltanto grazie a momenti di "crisi" impliciti nel confronto con l'altro. Tali momenti, infatti, costringono a dismettere qualsiasi atteggiamento di predizione, dominio e controllo dell'altro e inducono a farci assumere un atteggiamento di apertura verso la forma "a venire" della "co-esistenza". Nuovi scenari di convivenza possono avere luogo soltanto se si trae dalla "crisi" implicata dal confronto con l'altro lo slancio formativo, ritmico e performativo verso una versione inedita di se stessi, un "divenire" il quale è sempre un "co-divenire".

Bibliografia

- Boissière, A., *Filosofia del sentire, spazio, ritmo*, a cura di S. Massimo, Mimesis, Sesto San Giovanni 2023.
- Boissière, A., *L'Art et le vivant du jeu*, Presses Universitaires de Liège, Liège, 2023
- Butler, J., *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York 1990.
- Dalmaso, A.C., *Things that Matter. Agency and Performativity*, in «Aisthesis» 13(1) 2020, pp. 155-168.
- Gibson, J.J., *The Ecological Approach to Visual Perception* (1974), Routledge, London-New York 1986.
- Griffero, T., *Places, Affordances, and Atmospheres. A Pathic Aesthetics*, Routledge, London-New York 2020.
- Griffero, T., *Better to Be in Tune. Between Resonance and Responsivity*, in «Studi di estetica», 2 (2020b), pp. 9-18.
- Griffero, T., *They are There to be Perceived*, in Z. Djebbara (ed.), *Affordances in Everyday Life. A Multidisciplinary Collection of Essays*, Springer, Cham 2022, pp. 85-95.
- Griffero, T., *Being a Lived Body. From a Neo-Phenomenological Point of View*, Routledge, London-New York 2024.
- Matteucci, G., *Improvisation as Resonance*, in A. Bertinetto, M. Ruta (eds.), *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts*, Routledge, London-New York 2021, pp. 33-46.
- Maldiney, H., *Rencontre et psychose*, in «Cahiers de psychologie clinique» 2/21 (2003), pp. 9-21.
- Maldiney, H., *Regard, Parole, Espace*, Cerf, Paris 2012.
- Maldiney, H., *Notes sur le rythme*, in *Henri Maldiney: penser plus avant...*, a cura di C. Pierre, Les Éditions de la Transparence, Chatou 2012, pp. 17-22.
- Pierre, C., *L'Art, l'éclair de l'être*, Cerf, Paris 2012.
- Pierre, C., *Espace, Rythme, Forme*, Cerf, Paris 2022.
- Pierre, C., *Penser l'homme et la folie*, Jérôme Million, Grenoble 2021.
- Schmitz, H., *Nuova fenomenologia. Un'introduzione*, Marinotti, Milano 2011, tr. it. di T. Griffero, *Kurze Einführung in die Neue Phänomenologie*, Karl Alber, Freiburg im Breisgau 2009.
- Schmitz, H., *Der Leib*, De Gruyter, Berlin 2011.
- Schmitz, H., *Der unerschöpfliche Gegenstand. Grundzüge der Philosophie*,

Bouvier, Bonn 2018.

Straus, E., *Die Formen des Räumlichen*, in «Nervenarzt» 11/3 (1930), pp. 142-178, tr. it. *Le forme della spazialità. Il loro significato per la motricità e per la percezione*, in E. Straus, H. Maldiney, *L'estetico e l'estetica. Un dialogo nello spazio della fenomenologia*, a cura di A. Pinotti, Mimesis, Milano 2005, pp. 35-68

[BAKELITE by Julie Gautier | #SickOfPlastic campaign \(youtube.com\)](#)