

Il gesto del pittore tra esperienza e figurazione del paesaggio. Henri Maldiney e l'arte di tal-coat

Rita Messori*

Lungo il corso della seconda metà del Novecento una delle voci più significative ma ancora poco ascoltate all'interno del dibattito interdisciplinare sul paesaggio è quella di Henri Maldiney. Eppure, nella sua opera, riconducibile alla tradizione fenomenologica, la questione del paesaggio è centrale. Il paesaggio diviene, per la filosofia tutta e per l'estetica in particolare, una sorta di snodo in cui natura e cultura, pur conservando la loro differenza, trovano un luogo originario di convergenza. È del resto comune ai più noti protagonisti dell'estetica fenomenologica francese – da Maurice Merleau-Ponty a Maldiney, passando per Paul Ricoeur e Mikel Dufrenne –, il proposito di tenere insieme quanto altre tradizioni e altri autori, anche recenti, hanno separato: sensibilità e figurazione artistica, col rischio di fare dell'estetica un ambito della riflessione filosofica o tutto concentrato sulla dimensione estetico-sensibile o su quella estetico-artistica.

Come avviene questa convergenza nel pensiero di Maldiney? Fondamentali in tal senso sono le ricerche condotte sulla differenza tra spazio geografico e spazio paesaggistico introdotta da Erwin Straus, psicopatologo di formazione fenomenologica in *Vom Sinn der Sinne*; mentre l'esperienza dello spazio geografico, essenzialmente cognitiva e centrata sull'oggetto, è dell'ordine del percepire (*wahrnehmen*), l'esperienza dello spazio di paesaggio, essenzialmente comunicativa e relazionale, è dell'ordine del sentire (*empfinden*), al di qua della differenziazione tra soggetto e oggetto.¹ Fondamentali sono soprattutto le ricerche condotte da Maldiney su pittori paesaggisti che conosceva e frequentava, primo fra tutti Tal-Coat.

Il gesto corporeo di questo artista – che Maldiney osserva da vicino accompagnandolo nelle sue lunghe passeggiate e nei suoi imprevisti momenti di stasi operativa – diviene il momento in cui *aisthesis* e *poesis* artistica non solo si incontrano ma si implicano

* rita.messori@unipr.it; Università degli Studi di Parma

¹ Straus 1956, p. 372.

reciprocamente. Come testimoniano i contributi scritti già a partire dalla fine degli anni Quaranta per riviste, cataloghi, libri d'arte il filosofo segue la produzione dell'artista descrivendone non tanto l'opera quanto l'atto dell'operare, soffermandosi sulle diverse fasi del processo creativo; processo che ha inizio nel momento in cui il pittore percorre e ripercorre i sentieri nel Midi della Francia, che già erano stati battuti da Cézanne.²

Quella del camminare è per il pittore paesaggista una esperienza imprescindibile, in cui il corpo si riappropria del suo movimento oltre che della sua sensibilità, immergendosi nel fluire della natura, in continua formazione e trasformazione. Già nell'atto del camminare avviene la messa in crisi della distanza tra soggetto e oggetto dell'esperienza, dell'essere uno di fronte all'altro di uomo e mondo; frontalità che costituisce la condizione di possibilità del paesaggio tradizionalmente inteso in quanto *theorein*, in quanto visione contemplativa e spettoriale di una natura resa spettacolo, fermo-immagine. Secondo Maldiney, perché il paesaggio avvenga, sia cioè esperito e figurato a un tempo, occorre che il pittore si senta sorpreso, vale a dire "preso" all'improvviso e in modo disorientante, dal flusso del mondo. Quando lo spazio non è più quello geometrico e le cose non sono più percepibili in quanto oggetti collocabili spazialmente – come mostra Straus –, l'uomo si sente perduto, spaesato.

Il paesaggio nasce dunque da una esperienza di sorpresa e spaesamento che porta il pittore a individuare nel movimento ritmico della natura il principio di un orientamento possibile; ciò comporta la rinuncia alla costruzione prospettica dello spazio e la ricerca di un rapporto con la superficie pittorica completamente diverso. Secondo Maldiney è nella pittura di paesaggio che avviene il salto da una concezione figurativa, fondata sulla imitazione rappresentativa della cosa resa forma chiusa e fissa (*Gestalt*), a una concezione astratta, fondata sull'imitazione creativa dell'atto produttivo e formativo della cosa resa *rythmos*, ritmo, nell'accezione di forma in movimento, introdotta dal linguista Emile Benveniste e ripresa da Maldiney, che associa il concetto di ritmo a quello di *Gestaltung*.³ Il paesaggio in quanto incontro dinamico tra uomo e mondo, in quanto comunicazione estetica, si dà temporalmente e spazialmente; esso è essenzialmente movimento ritmico-formativo.

² Il primo dei testi su Tal Coat è stato pubblicato in "Les Temps modernes" nel 1949. La maggior parte di essi è uscita dal 1954 al 1965 come contributo nei libri d'arte della collezione "Derrière le Miroir" delle edizioni Maeght dei coniugi Maeght, collezionisti, coi quali Henri Maldiney ha collaborato per anni. Cf. Maldiney 1996.

³ Benveniste 1971, pp. 390-391.

È in definitiva nel camminare come atto che ha il proprio fine in sé e non in altro (un luogo da raggiungere) che è possibile il passaggio dall'esperienza del movimento inteso come spostamento di una cosa definita e circoscritta da un punto spaziale a un altro, all'esperienza del movimento inteso come trasformazione, come ritmo formativo che connette le cose e le anima al loro interno, facendo emergere, passo dopo passo, una tensione direzionale e orientante comune. Il camminare diviene così una esperienza originariamente estetica, per la precisione "patica", vale a dire di esposizione al fluire fenomenico della natura, a un movimento manifestativo non contenibile, sempre eccedente. Quando Tal-Coat cammina la sua recettività non attenziona degli oggetti ma si fa disposizione attenta a quanto di inatteso gli viene incontro, alle molteplici variazioni formative, aperte dalle cose-fenomeni, variazioni che potevano prima sembrargli impossibili. Soltanto in tal modo può avvenire l'esperienza fondativa della sorpresa-spaesamento, da cui nasce il gesto pittorico.

Nella pittura astratta di Tal-Coat il gesto costituisce quella necessaria forma di mediazione che ci consente di prendere parte alla verità fenomenica, al movimento manifestativo di quanto Merleau-Ponty chiama "mondo estetico" e Maldiney "spazio di paesaggio". Per entrambi si tratta di abbozzare una ontologia fenomenologica del sensibile che non si allontani dall'esperienza particolare e contingente verso una visione di sorvolo. Il paesaggio, nella sua felice ambiguità di esperienza e figurazione non è per Maldiney un tema di riflessione tra gli altri, da affrontare da un punto di vista estetico. Esso diviene il tema fondamentale di una estetica onto-fenomenologica che sappia interrogarsi sull'essere dell'uomo e del mondo nella loro connaturalità, e sulle modalità estetiche ed etiche di una loro coabitazione.

Ici le sens pictural ne fait qu'un avec le sens cosmique. Et la peinture est une avec la nature. Le tableau naît comme le monde à partir d'un geste de l'homme qui en est le centre organique. Qu'est-ce que l'homme au milieu du rythme vital? Un lieu, un passage. Pourtant l'homme est autre chose encore que ce frisson passager du Monde. Il est un centre actif, une initiative, une volonté. Comment concilier cette passivité et cette activité? Comment l'homme peut-il être à la fois le reflet du monde et le regard du monde? Il faudrait pour cela que le rythme universel ne fasse qu'un avec l'acte par lequel l'homme saisit la vie du monde. Logiquement c'est impossible. Mais l'expérience vivante se charge de résoudre cette contradiction. Il y a des instants où le fleuve cosmique et la source humaine coïncident, où la volonté d'un homme et les vagues du monde roulent les mêmes eaux.⁴

Il gesto è il momento in cui il ritmo del mondo naturale e quello dell'uomo non solo co-esistono ma anche e soprattutto co-nascono:

⁴ Maldiney 1996, p. 140.

“le sentir est l’acte de notre première reconnaissance, très exactement pour parler comme Claudel, de notre “co-nissance” avec le monde”.⁵ Il ritmo è per Maldiney ciò che per Merleau-Ponty è il *logos* tacito del mondo: una struttura dinamica, sempre in fieri, originariamente estetica, che chiede di essere realizzata nel suo movimento co-formativo e ordinatore. Inoltre, il ritmo ha una sua dualità strutturale, in cui gli opposti (in questo caso passività e attività) si co-determinano e si implicano l’uno l’altro in una originaria tensione verso l’unità, che non annulla la differenza tra i due; tensione a cui co-apparteniamo senza volerlo, ma di cui siamo chiamati a scegliere le possibilità e le modalità di realizzazione.

Conseguentemente, il gesto manifesta, attivandola, una struttura ritmica di apertura-passività e di “raccoglimento”-attività in un unico movimento, che porta in sé direzioni anche diverse se non opposte tra loro. Il gesto ritmico come incontro è un evento-avvento, non nasce da un proposito, da un voler fare: accade in un momento imprevedibile (evento) e si fa spazio emergendo (avvento) senza corrispondere a delle coordinate preordinate che assegnano alle cose e a noi stessi il loro giusto posto nel mondo, bensì apprendo a un movimento, in sé orientativo.

Occorre dunque disporsi all’evento-avvento a un tempo spesante e riorientante, mettersi in attesa dell’imprevedibile, di ciò che non può essere visto anticipatamente poiché va al di là di ogni nostra visione progettuale. L’esperienza sarà quella dell’abbandono, della *Gelassenheit*, nel senso heideggeriano del “lasciar-essere”; a differenza di Heidegger però l’abbandono è per Maldiney intrinsecamente sentire, esperienza estetico-corporea, incarnata; inoltre, l’abbandono ha una connotazione operativa, nella misura in cui è sia lasciar-essere sia lasciar-fare il “farsi” della forma. L’esperienza primaria del sentire è dunque a un tempo passiva e attiva, patica e creativa, di apertura e di operatività. L’abbandono va dunque di pari passo con la creazione artistica, con l’atto formativo e creativo, e viceversa: sentire è per il pittore lasciare agire e risuonare nel suo corpo possibili variazioni formative del ritmo della natura. Il lasciar essere diviene a tal punto un fare essere e allo stesso tempo un lasciare fare, poiché l’essere è movimento formativo, ritmo.

Parler ici d’un jeu de l’abandon au monde ne doit pas nous induire en erreur au sujet de la passivité du moi. Car il s’agit d’un moi qui s’ouvre à la révélation du monde en le laissant être – ce qui n’est pas relâchement.⁶

⁵ Maldiney 1996, p. 141.

⁶ *Ibid.*

Come avviene questo abbandono, se non è rilassatezza corporea? Già nella sorpresa l'uomo assume una postura dinamica: il suo corpo è attraversato da una tensione motoria che può portarlo ad alzare le braccia, ad aprire le mani, a tendere le dita. Quando Tal-Coat, animato dalla *Grundstimmung* della sorpresa si abbandona al manifestarsi del ritmo del mondo, al suo processo formativo, “schizza” dei movimenti circolari con le braccia, sempre più ampi; allo stesso modo il respiro diviene profondo e dilata il corpo fino a trasformarlo in un *foyer*, in un centro organico dove il ritmo del mondo avviene, si fa in lui. L'abbandono al ritmo formativo del mondo vivifica ed energizza, muove e forma il corpo del pittore che diviene a sua volta ritmo e solo in tal modo gesto pittorico. La vitalità del ritmo richiede, sulla superficie pittorica, linee interrotte, curve o ondulate, cerchi incompiuti e punti accennati, tracciati con un “tratto corsivo” animato da velocità variabili. Il tratto di Tal-Coat è “movenza” (*mouvance*) soggetta all'esitazione; per questo discontinuità, interruzione ed eranze gli sono propri, nella misura in cui il tratto-movenza si espone all'altro da sé e non si chiude in un disegno lineare e continuo, frutto questo di una volontà decisionale centrata sul soggetto pittore.

Il gesto pittorico di Tal-Coat è una lacerazione della trama dell'abituale, se per abituale intendiamo ciò che si ripete meccanicamente senza alcuno sforzo che vada al di là della mera ripetizione, in un'ottica di risparmio delle energie; ciò che non implica alcuna ricerca di costruzione del senso che vada al di là del già noto, del familiare, del domestico e soprattutto del prevedibile. Per Maldiney l'abituale è una sorta di addomesticamento percettivo e motorio del mondo e di sé, di cui vengono riproposti sempre gli stessi aspetti e le stesse possibilità; il gesto dell'artista è una rottura di questo addomesticamento.

La lacerazione della trama dell'abituale è allo stesso tempo emergenza della relazione con l'altro, dell'evento-avvento, fondamentale, dell'incontro, che si dà secondo la modalità del sentire, inteso come comunicazione originaria, come, potremmo dire, comunanza.

Il y a, dans le sentir, moi et le monde, moi avec le monde. Ce et et cet avec experiment une rencontre. Ce qui en elle exceed toute attente, c'est l'apparition, en-deça de toute condition de possibilité, d'un phénomène qui, dans son pur être-ainsi, injustifiable autant qu'irréécusable, ne peut être rejoint par le coinvoi des effets et des causes.⁷

Se il percepire è l'esperienza della presa cognitiva sulla cosa-oggetto, il sentire è l'esperienza sorprendente, che ci prende alla sprovvista, della manifestazione del mondo e della “comunanza”

⁷ Maldiney 1996, p. 130.

con esso. Quanto va sottolineato è che l'esperienza estetica del paesaggio diviene dunque per Straus e per Maldiney dell'ordine del sentire; l'*aisthesis* originaria è paesaggistica: non è un percepire qualcosa ma un co-sentire, in cui a essere sollecitata non è soltanto la nostra esposizione patica ma anche la nostra attività operativa. Nel momento in cui la sentiamo, la “comunanza” ci attiva e ci spinge ad attivarci, a compiere dei movimenti corporei, dei gesti.

Ma cosa appare al pittore nell'incontro con l'altro? Cosa si fa sentire in modo così urgente da spingerlo al gesto pittorico? Ad apparire e a farsi sentire è l'atto manifestativo, l'emergenza del movimento formativo comune; ad apparirci sono i fenomeni nella loro fenomenicità, e la loro fenomenicità è comunanza. Per Tal-Coat un albero isolato in mezzo al prato può diventare, improvvisamente, il *foyer*, il punto di accumulazione a partire dal quale possiamo indicare ciò che è vicino e ciò che è lontano. È a partire dall'albero e non da noi che lo spazio si organizza, prende forma, assume un ordine. Questo farsi-spazio dello spazio di paesaggio implica la presenza sensibile e la partecipazione attiva del pittore ma anche, a ben vedere, la nostra, in quanto fruitori. Lo stesso vale per la manifestazione di una montagna che diventa il *foyer* dello spazio di paesaggio, come i tanti dipinti di Paul Cézanne dedicati alla montagna Sainte Victoire mostrano; dipinti che vanno poi a orientare la nostra esperienza del paesaggio.

Se proviamo a inserire queste riflessioni sul paesaggio all'interno del dibattito della seconda metà del Novecento, ci rendiamo conto che siamo ben lontani da uno dei suoi maggiori protagonisti, anche oggi punto di riferimento obbligato per chi si occupa di estetica del paesaggio: Joachim Ritter⁸. Il paesaggio, in quanto visione contemplativa, per Ritter nasce in età moderna con la funzione di compensare, esteticamente, la reificazione della natura provocata dall'uomo. Dal punto di vista di Maldiney, invece, l'esteticità fondamentale e ineludibile del paesaggio non risiede nella contemplazione compensativa ma nell'esperienza estetica del sentire che è fondamentalmente incontro, partecipazione patica e operativa al ritmo della natura. Una esperienza che non avviene dopo la negazione del rapporto reificante uomo-natura, ma che si situa alla base di ogni rapporto uomo-natura. Con questo non si vuole certo mettere in dubbio che il paesaggio sia cultura, i cui prodotti si inseriscono all'interno della storia. Si tratta, con Maldiney, di porsi da un punto di vista non storico bensì genetico, interrogandosi su ciò che è al di qua della separazione e della netta distinzione tra soggetto e oggetto.

⁸ *Ibid.*

Per spiegare questo posizionamento dell'uomo nell'aperto del paesaggio, Maldiney utilizza un verbo introdotto da Heidegger a proposito dell'esistenza, *durchstehen*: essere eretti, essere in piedi attraverso il mondo, il che significa esistere, “tenersi fuori” essere esposti all'altro da sé. La verticalità umana diviene così il modo proprio all'uomo di posizionarsi, al di qua di ogni progetto e di ogni disegno spaziale. L'essere esposti viene prima di ogni autoposizionamento derivante dalla definizione preordinata di un sistema di orientamento.

L'esistenza diviene qui il “come” io abito il mondo, il mio modo peculiare di viverlo: esposto, eretto, mobile, con lo sguardo rapito ed errante, obliquo e non frontale. Posso cogliere il mio essere uomo e a un tempo l'essere del mondo solo nell'esposizione, nell'affezione, e nella contemporanea operatività dell'esistenza. In definitiva il paesaggio in quanto figurazione artistica ci fa vedere ciò che già da sempre abbiamo sotto gli occhi, e che non di rado rimane invisibile a uno sguardo abituale. Prendendo le distanze da Heidegger, Maldiney mostra come l'esistenza abbia un evidente aspetto estetico: il senso dell'esistenza è estetico poiché esistere è “essere fuori di sé”, esposti all'incontro con l'altro, dunque sentire l'altro e sentire il mondo con l'altro. A ben vedere, in gioco nel paesaggio vi è l'esistenza stessa intesa come co-sentire e come co-esistere.

Nel sentire, ricorda Straus, avviene una comunicazione spontanea che non è passaggio di informazioni, che non è dunque da intendere in senso semiotico. Nell'*aisthesis* originaria a emergere è l'essere in comune delle cose-fenomeni, l'essere una con l'altra delle forme in formazione. Vi è dunque una “comunanza” estetica di uomo e mondo che si dà nell'incontro e, per quel che ci riguarda, in quella particolare forma dell'incontro che è il gesto pittorico, fondamentalmente corporeo.

Già ergendosi il corpo umano può diventare un *foyer*, un punto di “accumulazione” spaziale a partire dal quale si dà ciò che è vicino e ciò che è lontano; ciò a patto che la spazialità intrinseca all'esistere sia dell'ordine del sentire paesaggistico e non del percepire cognitivo. In definitiva, l'uomo può esprimere la propria specificità soltanto esponendosi mediante il proprio corpo e prendendo parte attiva allo spazio di paesaggio. È quando sente e partecipa al farsi del paesaggio che l'uomo da semplice vivente diventa esistente⁹; ed è paradossalmente in quanto esistente che l'uomo sente e forma, grazie alla mediazione del gesto pittorico, il ritmo vitale ed energico della natura.

⁹ Maldiney 1996, p. 140.

Non si tratta dunque di colmare il vuoto della perdita, né di compensare un errore colpevole; si tratta di andare oltre alla concezione ritteriana del paesaggio, a rischio di antropocentrismo, che si fonda sulla negazione di una negazione, tutta umana. La pittura legata a tale idea di paesaggio è quella romantica, che trova nel *Viandante su un mare di nebbia* di Caspar David Friedrich una vera e propria icona, l'immagine dipinta di un certo modo di vedere, quello della contemplazione distaccata e disinteressata. L'esteticità del rapporto uomo-natura risiede qui nella concezione dell'uomo come soggetto-spettatore e nella concezione della natura come oggetto-spettacolo. Ed è per spiegare l'*aisthesis* originaria del rapporto uomo-natura così come emerge e prende forma nella pittura astratta di paesaggio, che Maldiney concentra l'attenzione sulla *poiesis* artistica, sulla prassi operativa, sull'operare che nasce dalla prima forma di mediazione uomo-natura: il corpo. Da un punto di vista fenomenologico il corpo è senziente in modo sinestesico, oltre a essere semovente; pur avendo un ruolo fondamentale in pittura, la visione necessita di tutti i sensi e del corpo tutto, in particolare della mano.

Ed è nel rapporto, dinamico e di reciproca implicazione, tra sguardo e mano che può essere spiegato il gesto. Il gesto che nasce dalla paticità del sentire, si colloca al di fuori di ogni codice: esso è fondamentalmente una “presa” delle dita della mano, della mano tutta, e del braccio, che può assumere modalità diverse. Si tratta in generale di spiegare il gesto a partire dalla dualità di apertura e “raccolimento” che lo caratterizza senza isolarlo dall’unità corporea che deve essere intesa come gestuale non perché espressivo, cioè capace di esprimere un moto interiore, ma perché capace di una articolazione del senso attraverso paticità e operatività, passività e attività.

Maldiney individua tre modalità del gesto-presa. Alla prima corrisponde un prendere in mano la cosa che non ha però nulla a che fare con la trasformazione della cosa in oggetto a portata di mano, in oggetto-strumento.

Le sentir humain est simultanément ouverture et recueil. Ouverture et recueil sont les moments conjugués de notre être au monde. Leur intériorité réciproque consistue la structure profonde de tous nos comportements. La voix de l'homme diffère du cri animal en ce qu'elle s'articule en diastole et systole. Et pareillement le geste de la main. Par exemple dans la prise. Prendre c'est aller à la chose et la ramener à soi. Or le mouvement d'extension de la main du bras s'accompagne toujours d'une demi-flexion des doigts, préfigurant le mouvement de se refermer sur la chose à prendre, première esquisse du gest de recueil. Dans l'aller nous anticipons le retour. Dans le retour nous gardons souvenir du là-bas où nous sommes allés. Ouverture et repli communiquent intérieurement entre eux dans l'unité “proleptique” d'une seule opération.¹⁰

¹⁰ Maldiney 1996, p. 141.

D'autre fois au lieu de de ramener la chose *ici*, à nous, nous refermons nos doigts *là-bas* sur elle; par des mouvements alternés d'extension et de flexion nous éprouvons à son contact les variations et la répartition des résistances et des puissances qu'elle nous opposent le jeu de leur articulation – ce qui s'appelle “analyser”.

Il gesto, in quanto comportamento, presenta la struttura duale tipica del sentire, in cui due movimenti, quello dell'aprire (*ouverture*, “apertura”) e quello del raccogliere (*recueil*, “raccoglimento”) si implicano vicendevolmente. Il movimento è altresì caratterizzato dalla compresenza di anticipazione (l'andare verso cui) e conservazione (il venire da cui). Il gesto della presa è dunque una unità duale, un movimento complesso di andata e ritorno; in quanto comportamento, ci dice come concretamente l'esistenza si dà: nell'essere esposti ci dirigiamo verso le cose fenomeni, le quali si aprono a possibilità di presa e allo stesso tempo presentano delle possibilità di resistenza. Rientrando all'interno del sentire, il gesto-presa comporta – anche a questo primo livello in cui la cosa presa è portata verso il chi della presa – la conservazione della sua posizione iniziale; ciò significa che anche quando noi afferriamo una cosa non la separiamo dal suo essere-là.

Il movimento che si delinea non è dunque quello della delocalizzazione; il gesto-presa anche in quanto afferramento non comporta la riduzione della cosa a mero oggetto, circoscritto e isolato, o a mero strumento, senza vita propria e alla mercé dell'utilizzatore. La struttura ritmica permane, come pure il movimento formativo che Maldiney individua nell'aprirsi, nel tendersi, nel chiudersi delle dita della mano che si misurano con l'offrirsi e il resistere delle cose. Nel prendere e nel lasciarsi prendere avviene già una forma di mediazione tra uomo e natura e con esso l'aprirsi dello spazio di paesaggio.

Alla seconda forma del gesto-presa corrisponde la gestualità corporea (non solo della mano) dell'alpinista.

Que de fois j'ai, avec lui, rencontré ce frémissement du passage quand nous regardions ensemble une ombre, une coulée, une fissure. Suspendus à elle, nous étions, dans ce suspens même, présents à tout l'espace. Cette vision peut se comparer à celle de l'alpiniste. Pour lui, une fissure, cette fissure à laquelle déjà d'en-bas son regard est accordé, n'est pas un objet, c'est une voie. Et même un *motif* d'escalade, au sens propre de “motivus”: qui meut. C'est à partir d'elle que s'ouvre à son regard interrogateur l'espace de la paroi, qu'il embrasse de tout son corps. La voie ne s'inscrit pas dans l'espace géographique. Elle est son propre système de référence, et celui de tout l'entourage. Le rocher, autour d'elle, est son espace marginal, dont la zone proche est constituée par des prises ou des surfaces glissantes qui sont à portée de la voie et que le grimpeur “apprécie” en elle dans l'imminence, à chaque fois, d'un acte qui engage toute sa présence. Dès l'instant où il aborde la fissure du regard, il se mesure en elle en la mesurant à soi. Son regard est une esquisse provisoire des mouvements du corps propre interpellé par la voie et dont le style d'engagement donne tournure

à chaque passage. Cet espace don't la voie constitue pour ainsi dire la ligne de vie est un espace opérationnel. Chaque opération, malgré tous les renseignements du topoguide, est une improvisation anticipative. [...]

Autrement dit, chaque opération est déterminée dans sa forme par la suivante et la forme de celle-ci par une troisième. Toutes sont intégrées dans une même structure génétique qui se développe à partir et autour d'un ici, dans l'istant.

[...]

Avant d'être objet, le monde est ce sur quoi nous sommes en prise: et pourtant ce n'est pas là le plus originel. Encore faut-il pour nous comporter au monde que nous ayons d'abord ouverture à lui. Or le regard de l'artiste – et c'est en quoi il diffère de celui du grimpeur – perpétue le moment de l'ouverture, le moment appariionnel de cette ombre, de cette faille, de ce trait de lumière, comme phénomène pur.¹¹

L'esempio della scalata dell'alpinista ci suggerisce una immagine dell'aprirsi della via passo dopo passo, del farsi forma di quel rapporto di comunicazione tra io e mondo che si dà nell'incontro tra l'alpinista e la parete impervia e scoscesa della montagna. Incontro "apparizionale" che non si esaurisce in una frazione temporale, nel *vis à vis* tra l'uomo e la montagna ma si costruisce faticosamente, implicando una "operosità" allenata e attenta da parte dell'alpinista; egli si mette alla prova della parete, con le sue molteplici e impreviste possibilità di essere presa, attraverso tutto il suo corpo, che racchiude a sua volta delle molteplici e impreviste possibilità di prendere. La legge del co-formarsi di uomo e montagna è l'aggiustamento reciproco, di due movimenti formativi, che appaiono simultaneamente e che trovano un modo di nascere insieme, una comune via nella successione delle "prese". Successione che, si potrebbe aggiungere, implica sia una memoria sia una immaginazione di tipo "incarnato": il corpo attua una sorta di memoria involontaria che tiene insieme le diverse fasi del movimento stesso; allo stesso tempo proiettando in avanti il movimento, anticipando in una presa quella successiva, il corpo mette in atto una sorta di immaginazione involontaria che contribuisce alla continuità dello slancio, alla prosecuzione del movimento che, ricordiamolo, non è mero spostamento ma formazione in atto. È ciò che accade nello schizzo dello sguardo; lo slancio energico dello schizzo implica l'attività immaginativa.

Conseguentemente, l'incontro diviene una modalità di rapporto con l'altro che non segue un tracciato prestabilito, che non ubbidisce a schemi percettivi e motori abitudinari, poiché costituisce l'originarsi di ogni tracciato e di ogni abitudine. Quando il prendere forma del nostro abitare il mondo perde di vista l'originaria relazionalità co-formativa dell'incontro in una meccanica coazione a ripetere, è la pluralità e la ricchezza delle possibilità abitative aperte

¹¹ Maldiney 1996, p. 144.

dallo spazio del paesaggio che rischiamo di non vedere più, annullando la dimensione simbolica del mondo e di noi stessi. Dimensione simbolica che emerge, rendendosi presente, nell'esperienza patica dell'esistenza intesa come esposizione a inaudite possibilità di concrezioni formative.

A tal punto potremmo chiederci: che ne è dell'ultima modalità del gesto-presa, quella del pittore?

J'ai vu Tal-Coat au milieu des champs dessiner sur son carnet. Son regard allait du motif au papier, du papier au motif, mais le partage était très inégal. Il restait bien plus longtemps à suivre, là-bas, le motif en dessinant, qu'à contrôler, ici, son dessin. C'était à-bas, au loin, que son regard s'entretenait dans un état d'origine perpétuel. Par là, le motif méritait son nom de motif: ce qui meut. Et sans gesticulation. Car, à travers son corps immobile, en état de stabilité motrice, don't toutes les synergies aboutissaient à la main, le rythme du motif, auquel le regard participait, induisait cette main libre à le mettre en oeuvre en se livrant à la formation d'une forme, le même regard se reconnaissait.

[...]

Toute la tension du corps s'annulant, la main n'est plus conductrice mais conduite, et conduite en résonance avec le mouvement du monde. L'artiste n'est plus que réceptivité. [...] Il est ouvert au monde sans projet ni souci. Ce n'est pas seulement, ni d'abord le regard qui est en jeu dans cette présence au monde, mais le corps tout entier. Débout à travers tout. Le regard induit par le motif est une esquisse mortice de ce corps exposé à l'espace qui est omniprésent au phénomène apparaissant. Cette esquisse est transmise à la main, de telle sorte que s'établit un cycle, non seulement du regard à la main, mais de monde à monde. Et quand je dis de monde à monde, entendez que l'artiste est ici le relais entre le deux, l'organe ou le cœur dans lequel ils s'articulent mutuellement de l'intérieur de chacun.¹²

Il gesto-presa di Tal-Coat ha inizio quando lo sguardo è sorpreso e mosso da un "motivo"; il corpo, in uno stato di "stabilità motrice", di stasi e a un tempo di risonanza, di vibrazione ritmica, è il *medium* attraverso cui il ritmo emergente del motivo passa dallo sguardo alla mano. Lo sguardo partecipa al movimento formativo della forma, e la mano lo mette in opera, cioè ne segue lo slancio energico nel momento in cui si fa condurre da esso. È proprio qui che il gesto-presa dell'artista si differenzia dal gesto-presa dell'alpinista. Mentre l'alpinista mette in atto, presa dopo presa, la via della co-formazione, l'artista rimane in uno stato di sospensione e di esitazione al cospetto del "fenomeno puro", vale a dire del manifestarsi stesso del fenomeno, della sua genesi continua che è apertura simultanea di diverse possibilità di vie, di percorsi, di variazioni della forma.

Per questo l'atto formativo passa dallo schizzo dello sguardo allo schizzo della mano e da uno schizzo all'altro, senza mai trovare compimento. Lo schizzo, dunque, come disegno iniziale e incom-

¹² *Ibid.*

piuto, che conserva slancio e movimento energico, prima di venire tracciato sulla superficie pittorica è tracciato nel corpo dell'artista all'incontro col "motivo", che colpisce e muove lo sguardo, inteso come sguardo incarnato. Tra sguardo e mano vi è dunque un andare e tornare che è continuo e discontinuo a un tempo. La continuità è data dalla tensione, dallo slancio della forma, la discontinuità è data dall'impossibilità di prevederne e compierne il movimento nella sua emergenza, nel suo essere un vero e proprio coacervo di risonanze e vibrazioni ritmiche possibili. Da qui gli avvii e le interruzioni dei tratti, i tentennamenti, le cancellazioni e i rifacimenti, che vanno a costituire la figurazione in quanto processo artistico. La mano del pittore, nelle sue indecisioni e nelle sue esitazioni, mostra tutta la difficoltà del gesto-presa in quanto apertura e "raccoglimento"; gesto-presa che va a costituire il fondamento del processo figurativo.

La figurazione artistica diviene per Tal-Coat lo sforzo di tracciare una via di realizzazione della forma mantenendosi nell'emergenza e nella sospensione del primo passo; come se in questo primo passo si avvertisse la latenza, destabilizzante, dei molteplici successivi passi in direzioni imprevedibili, poiché ciascuno di essi si traccia in relazione agli incontri che avverranno.

È nello spazio-tempo del gesto-presa dell'artista a essere riprese, accompagnate e realizzate quelle "direzioni di senso", di cui parla Ludwig Binswanger, insite nelle cose sensibilmente esperite; cose da intendersi come fenomeni in via di manifestazione, come forme in formazione sempre a rischio di esaurire quello slancio formativo che è movimento emergenziale di senso, vale a dire genesi continua, autopoiesi. Ed è tale *poiesis* naturale che il paesaggio mostra e forma sospendendo e a un tempo riattivando, lacerando e a un tempo ritessendo, la trama ritmica del mondo.

Bibliografia

- Benveniste, É. *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano 1971.
- Maldiney, H. *Aux déserts que l'histoire accable. L'art de Tal-Coat*, Deyrolle Éditeur, Cognac 1996.
- Straus, E. *Vom Sinn der Sinne*, II ed., Springer Verlag, Berlin, Göttingen, Heidelberg 1956.