

Lorenza Bottacin Cantoni, Alberto Giacomelli

## Introduzione

Fra le varie correnti che animano il dibattito sull'estetica contemporanea, la sezione monografica del presente numero di "Scenari" intende privilegiare la prospettiva che concepisce il senso dell'arte nei termini di una pratica espressiva in cui entrano in gioco l'esperienza del corpo e le modalità dell'incorporazione.

Non si tratta di un'operazione di mero riduzionismo anatomico-meccanicistico, ovvero biologistico-fisiologico: nella sua unità e totalità, vale a dire nell'inscindibilità dell'elemento sensibile-sensuale da quello razionale-intellettuale, il "corpo vissuto" dell'arte rappresenta piuttosto la manifestazione visibile, l'eloquenza materica in cui si condensano e si esprimono esperienze invisibili, concrezioni simboliche, desideri, ricordi, tensioni e inquietudini del contemporaneo. "Spirito è la vita che taglia nella propria carne", scriveva Nietzsche in *Così parlò Zarathustra*, a indicare come la filosofia non sia che il precipitato e l'esito cognitivo secondario di un'esperienza del mondo di carattere originariamente *pativo* e corporeo: il pensare è sempre legato alla fecondità e all'ebbrezza del potenziamento psico-fisico così come al patire del dolore e della sofferenza, in una tensione creativa fra la salute e la malattia.

Nietzsche, e ancor prima Schopenhauer – che riconosce nel corpo l'esperienza originaria della "miracolosa" manifestazione metafisica della Volontà – preconizzano pertanto le complesse articolazioni della riflessione sul corpo del XX secolo. A partire dalle *Meditazioni cartesiane* di Husserl (1931), la fenomenologia tedesca distingue notoriamente tra *Körper* come corpo materiale, oggetto fra gli oggetti, agglomerato di parti o somma di processi organici, e *Leib* come corpo vivo, come *mio* corpo in quanto soggetto e persona. Nel contesto francese la lezione fenomenologica husserliana viene rielaborata in modo originale da Sartre, Ricoeur, e soprattutto Merleau-Ponty, che nella *Fenomenologia della percezione* (1945) sviluppa produttivamente la caratterizzazione del *Leib*, designandolo non più mediante l'espressione "corpo vissuto" o "corpo proprio", bensì attraverso il termine *chair*, che indica la carne

viva. Saranno poi Deleuze, Nancy e Derrida a riflettere sul carattere esposto, in-appropriabile, irriducibile, dis-organico del corpo, che in ambito contemporaneo deve fare i conti con la propria virtualizzazione, dislocazione in avatar, riduzione a dispositivo, de-localizzazione nell'iper-realtà fantasmatica del digitale.

Il corpo dell'arte diviene arte del corpo nel momento in cui quest'ultimo viene inteso come veicolo di espressione, come linguaggio, come elemento di sovversione sociale, come luogo di plasmazione del sé, come matrice stilistica, ma anche come punto di contatto carnale con l'elemento del sacro e come strumento strategico e dissimulativo. Emerge allora il tema della gestualità teatrale, focus dell'antropologia di Plessner, ma anche del corpo modificato e lacerato della *body art* e della *performance art*, della maestria dell'artista sul corpo saggiamente governato e della perdita di potere decisionale sul corpo estatico, lirico, "dionisiaco". Sofferenza e passività, produttività e riappropriazione, fisicità ed emotività, tecniche di sensibilizzazione e di autogoverno, consentono così al piano della vita e al piano dell'opera di partecipare, senza alcuna gerarchia, alla ricerca e alla creazione di una forma come risultato di una tensione esistenziale.

Il corpo materiale dell'opera d'arte, il corpo dell'artista, il corpo come strumento di produzione gestuale o come soggettività performativa rappresenta il terreno di indagine dei contributi a seguire, che nella loro polifonica ricchezza interrogano la fisicità della scrittura, della pittura, dell'arte teatrale, nonché le potenzialità delle nuove interfacce digitali, da angolazioni prospettiche inedite che non intendono affatto costituire un banale compendio storico.

Occasione di manifestazione del contenuto di cui l'arte è portatrice, il corpo è anche luogo ermeneutico, opportunità di interpretazione delle forme e delle simbiosi tra parola e cosa, pensiero e opera, significato e senso, spirito e materia, contenuto e rappresentazione, piano interiore dell'immagine e realtà fisica dell'arte.

L'arte si offre come luogo privilegiato per un'indagine capace di prendere interamente in carico il corpo nella sua plasticità, come sottolinea Maggiore nel saggio *Il corpo come opera plastica: Catherine Malabou e le metamorfosi del corporeo*. Le trasformazioni fisiche non sono interpretate esclusivamente in termini di relazione tra sostanza e accidente, ma vengono lette nell'integrità del fluire del vissuto alla luce del visibile. La Performance Art, pur nelle sue differenti accezioni, (minimalista-concettuale, tecnologica, socio-politica, sciamanica ecc.), mette in scena il corpo come produzione artistica, ma anche come mezzo e fine della stessa. *Il corpo dell'artista nella Performance Art*, sottolinea Rosa, pone l'interrogativo sullo statuto dell'arte e del figurativo e offre una prospettiva inedita sul valore e sulla funzione dell'arte stessa in un'epoca di crisi. Alla soglia di quest'epoca visse anche Kafka che, nell'articolo *Kafka body artist*.

*Psicosomatica di un artista del digiuno* di Bottacin Cantoni, interpreta il gesto della scrittura come esercizio *semantico* e *somatico*, prassi spirituale e carnale fisiologicamente necessaria allo scrittore come il respiro. La letteratura innerva interamente il vissuto dello scrittore, il cui corpo, attraverso lo scrivere e l'operazione di messa in parola, si modifica e si sviluppa in maniera radicale, facendo della prassi un esercizio totalizzante che conduce, infine, alla morte "di scrittura". La con-fusione tra vissuto, narrazione e organico è interpretata da Büchner come modo per valicare la distinzione tra *Leib* e *Körper*: Furlani sviluppa questo tema in *Il corpo di Woyzeck: linguaggio e realtà dopo Hegel*, evidenziando come l'opera *büchneriana*, attraverso le vessazioni psico-fisiche di Woyzeck e la graduale riduzione della sua identità a mero bersaglio per l'esercizio violento del potere, esiga dallo spettatore e dal lettore una ridiscussione del sistema del sapere e dell'arte in chiave anti-romantica e in direzione di una integrale, anti-idealistica, "disartizzazione". Mirkovic, in *Lachen und Weinen als leiblicher Ausdruck von Krisensituationen und ihre literarische Gestaltung. Anton Čechovs Dramen im Lichte von Helmuth Plessners philosophischer Anthropologie* esamina la relazione fra arte e corpo sotto la lente antropologico-filosofica di Plessner, che descrive la recitazione come una forma d'arte in cui l'essere umano rappresenta il mezzo e il messaggio allo stesso tempo. La vita sociale, poi, rappresenta un'altra occasione per impersonare ruoli e vestire maschere, che finiscono per sgretolarsi a fronte di momenti di profonda crisi personale. Čechov riflette magistralmente sul significato delle immagini infrante tramite la rappresentazione tragicomica, che viene letta alla luce degli studi sul riso e il pianto di Plessner per evidenziare il ruolo del corpo nella comprensione della natura umana e dell'arte. Ancor più radicale appare l'impianto morfologico di Goethe esaminato da Giacomelli in *Forma e metamorfosi. Corpo, arte e natura fra Goethe, Nietzsche e Klee*. L'articolo tratta il dinamismo polare della metamorfosi goetheiana alla luce della feconda distinzione tra simbolo, in cui il significato coincide con il "corpo" dell'immagine, e allegoria "cadaverica" che tiene insieme significati indiretti. Il plesso arte-corpo nell'ottica della ricerca dell'originario si intreccia alla nozione di "forma di vita" di derivazione nietzscheana fino a confluire nell'esperienza pittorica di Kandinskij e di Klee. Quest'ultimo in particolare intende l'arte come evento di metamorfosi del corpo e atto generativo-fantastico che condensa il dinamismo della natura. Le trasformazioni fisiologiche offrono, poi, a Malaguti, l'occasione di interrogarsi su *Qualità e singularitas*. *Per una metafisica del corpo*: nascita e morte non rappresentano solo due fatti storici, ma fanno storia in quanto eventi fondativi del corpo. In questa prospettiva, seguendo Merleau-Ponty, come l'opera d'arte, anche il corpo rappresenta un evento e un'unità espressiva per la quale la nascita si pone in connessione con il gesto artistico e getta

nuova luce sul concetto cardinale di *incarnazione*. Henry interpreta poi il corpo incarnato come principio d'esperienza e di verità che si rivela nella materialità di un messaggio che non è semplice sapere, ma che infonde consistenza al sapere stesso. Il corpo è quindi evento della singolarità, ha un suo modo d'essere, esprime una *qualità*, esso è *arca* che custodisce e testimonia l'invisibile, rendendolo visibile quasi per sottrazione. L'evento singolare del corpo è letto da Merleau-Ponty in relazione alla pittura di Cézanne, in cui la corporeità dell'artista si fa soglia per il passaggio dalla percezione all'emergere delle figure. Apparentemente distante da questa prospettiva appare quella di Deleuze che nell'arte di Bacon osserva un eccesso del visibile e della forma, la quale tuttavia non viene superata, ma si pone, essa stessa, come soglia. Nell'articolo *Restare nella soglia. Corpi e arte nel pensiero di Merleau-Ponty e Deleuze*, Bandi delinea un confronto tra i due pensatori francesi sulla base di un comune intento, quello di mostrare come l'inesauribile compito dell'artista sia quello di fare del suo corpo un momento di passaggio e della sua opera una testimonianza della destituzione dell'io soggettivo in favore di una concezione del corpo che sia insieme estetica e ontologica. Resta infine da domandarsi "che ne è" del corpo in un mondo in cui il virtuale sembra consentire di trasformare l'immagine del mondo e l'arte senza che vi sia più bisogno del supporto materiale e fisiologico della nostra carne. Nel saggio *Sabotaggi gestuali. Pratiche hacking museali come appropriazione di spazi pubblici*, Pavoni mostra come, invece, proprio l'interazione del corpo dello spettatore con l'oggetto d'arte attraverso il mezzo virtuale offra l'occasione di ripensare il presente in chiave critica sia dal punto di vista artistico sia da quello politico e sociale. Attraverso gesti mediati da strumenti digitali e da interferenze di *hacking* sapientemente costruite, negli ultimi anni si stanno affermando pratiche artistiche inedite capaci di esautorare la fruizione semplicemente museale dell'arte, ampliando la percezione (e la realtà) e costruendo nuovi orizzonti di significato e spazi di libertà artistica grazie alla mediazione gestuale del corpo insieme al medium virtuale.