



SPAZIO ■

di Gioia Ottaviani

間

Alla tendenza occidentale di riempire ogni spazio vuoto si contrappone il pensiero giapponese della pausa e dell'intervallo, dell'agire senza agire, del muoversi nella staticità. Un esempio dalla tradizione teatrale nipponica.

- TEMPO e relazione



DIÀSTEMA / MA

In un saggio del 1980 Gillo Dorfles [1] rilevava il ruolo che, nell'arte occidentale del Novecento, ha avuto una particolare chiave percettiva e creativa: la pausa, l'intervallo spazio-temporale disposto fra le cose e le opere (oppure inerente ad una singola opera). Merito di Dorfles è di aver guardato alla pausa (il vuoto, l'intervallo) come ad un elemento, non solo sti-

listico, della cultura espressiva e di averle riconosciuto il valore di una cifra estetico-critica indipendente, racchiusa nel termine greco διαστημα. Dorfles inoltre aveva adottato un atteggiamento per molti versi nostalgico, considerando il diàstema un "intervallo perduto", una occasione di coscienza percettiva e creativa tutta da recuperare - sia nell'arte, sia nella vita quotidiana. Di fronte alla ipertrofia segnica, o iper-semantizzazione, così evidente nelle società post-industriali, prendeva forma in quel saggio un auspicio: la rivincita di un *horror pleni* capace di sostituirsi all'*horror vacui* che ha segnato e continua a segnare gran parte delle espressioni della cultura contemporanea. Dunque una inversione di tendenza sostenuta, come già accaduto in molti fenomeni artistici, dalla "accettazione di alcune costanti estetiche che furono dell'Estremo Oriente" (Dorfles, p.18).

Difficile non riconoscere la persistente attualità di quelle riflessioni. La contrazione imposta alla nostra percezione dai vecchi e dai nuovi media della comunicazione è soltanto una variante, sul piano temporale e cinetico, della ipertrofia segnica e dello *horror vacui* da cui muove il discorso di Dorfles.

La riflessione intorno al valore del diàstema è stata una delle possibili

* Nella pagina a sinistra l'ideogramma Ma

[1] G.DORFLES, *L'Intervallo Perduto*, Torino, Einaudi 1980.

[2] Espressione coniata da E.R.Slopek con riferimento a quanto evidenziato dagli studi di Hertha Sturm.

[3] La visione di un mondo di intervalli colmi di vita relazionale se da una parte sembra valorizzare il *Ma*, dall'altra sembra attestarsi sul versante della pienezza e dell'attività. Per molti aspetti, l'interpretazione di de Kerckhove si distanzia dalla concezione del *Ma* espressa nel pensiero tradizionale giapponese. Quest'ultima, infatti, non si limita a registrare la oggettività della relazione nei termini dell' "essere pieno di" e, mentre esalta la relazione, la proietta nella concezione del vuoto e del nulla.

risposte ai modelli di sviluppo e di vita sociale che si sono imposti nel corso del XX secolo, ed ha assunto declinazioni diverse secondo i contesti in cui si è manifestata. Finora, sul piano estetico, la modalità diastematica è stata intesa soprattutto come rarefazione, discontinuità, sorpresa, distanza e anche atemporalità. Oggi, in molte occasioni anche quotidiane, sentiamo forse in modo diverso questo problema, ad esempio per il fatto di essere più esposti alla cosiddetta "contrazione dell'intervallo" [2] che si verifica quando, dall'interno del prodotto televisivo o cinematografico, viene negata allo spettatore la possibilità, fisico-percettiva prima che razionale, di integrare le informazioni in una ricezione cosciente.

Nella seconda parte del secolo scorso la riflessione intorno al diastema si è avvalsa, in molti dei settori della cultura espressiva, del contributo linguistico e tematico proveniente dalle "costanti estetiche" del mondo orientale. Fra queste, in primo luogo, la nozione giapponese di *Ma* (pausa, vuoto, intervallo) che, dopo essere stata oggetto dell'interesse di quanti si sono avvicinati alla poesia, alla musica, alla architettura o alle arti visive del Giappone tradizionale, è entrata a far parte degli strumenti argomentativi di altri campi: fra questi anche la indagine sui media e sulle nuove tecnologie. In questo settore, Derrick de Kerckhove ne ha fatto una metafora applicabile agli aspetti macroscopici dell'interazione elettronica e virtuale. Il suo riferimento a questo proposito è al *Ma* elettronico, o meglio "psicotecnologico", vale a dire alle fitte reti di attività generate dalle interazioni uomo-macchina [3] che configurano: "un mondo di intervalli elettronici in costante attività e rifrazione".

Al fondo di questa particolare rilettura contemporanea, resta comunque il richiamo alla concezione dello spazio neutro elaborata dalla cultura giapponese: "Nella cultura giapponese tradizionale, lo spazio non è neutro, e non lo è mai stato. Per loro lo spazio è un flusso continuo, brulicante di interazioni e regolato da un preciso senso del tempo e dei percorsi. Il nome per questo è *Ma*. *Ma* è la parola giapponese per spazio, o spazio-tempo, ma non corrisponde alla nostra idea dello spazio. La differenza principale è che quando diciamo spazio, noi impliciamo delle aree vuote. Per i giapponesi *Ma* connota la complessa rete di relazioni fra persone e oggetti" (de Kerckhove, pp.176-177).

Ma indica, in primo luogo, la distanza (nello spazio o nel tempo) tra due o più elementi (parole, gesti, segni, suoni). Nell'uso comune, infatti, prevale il valore generico di intervallo che interpreta, in senso letterale, la immagine creata dalla originale ideografia cinese: la luce della luna (più tardi sostituita dal sole) che filtra attraverso una apertura.

La scrittura rende evidente il senso figurato della "fessura" tra due elementi che, insieme ad essi, concorre a istituire uno spazio-tempo diversificato. La particolarità di questa nozione sta nel fatto che essa non assopisce,

ma esalta il dinamismo delle relazioni in atto tra gli elementi in cui è inserita la pausa e, nello stesso tempo, accentua la coscienza del presente nella sua qualità fenomenologica. Come ha scritto Vera Myosen Rovesti, se immaginiamo due correnti che vanno in direzione opposta: "là dove le due correnti scelgono il tempo presente, fra l'una e l'altra corrente nasce la coscienza del *Ma* [4]".

Richard Pilgrim ha definito il *Ma* un paradigma fondamentale della cultura estetica e religiosa del Giappone, la cui importanza si estende dalle singole arti figurative ad ogni contesto di relazione: "La parola *Ma* porta con sé un senso oggettivo e soggettivo; può essere scoperta nel mondo oggettivo e descrittivo ma può anche essere riferita ai modi particolari dell'esperienza umana" (Pilgrim, 1984, p.34). [5]

IL MA DELLA NON-AZIONE

Non è possibile affrontare questa nozione in tutta la sua portata pragmatica e metaforica. È necessario però ricordare che essa:

1. Si riferisce ad una condizione di relazione dinamica.
2. E' inscindibile dal campo della esperienza soggettiva.
3. Modifica la coscienza ordinaria del presente.

Sono questi aspetti, sempre concomitanti, a fare del *Ma* un principio creativo e percettivo fondamentale al quale non possono sottrarsi le arti che, come la danza, si fondano sull'azione condotta nello spazio, nel tempo e nell'esclusivo presente delle relazioni che la stessa esecuzione mette in atto.

Nel Giappone del XV secolo, la piena consapevolezza estetica e pratica della importanza di questo principio per le arti della rappresentazione scenica è stata espressa da Zeami Motokiyo (1363-1443), l'attore che, con la sua pratica e i suoi insegnamenti, ha reso possibile la formazione e la tradizione del teatro Nô.

Ancora oggi l'attenzione dello spettatore del teatro Nô è attratta dalla coerenza formale e dalla ricchezza visiva e sonora della scena (i costumi, le maschere, il flauto, i tamburi, la danza, le voci degli attori del coro e

[4] Zen Notiziario 8, n. 4, 2001.

[5] Quale vissuto soggettivo, *Ma* coincide dunque con una facoltà percettiva e creativa che ci rende coscienti del vuoto posto tra le cose e le persone. Sul piano della esperienza umana soggettiva, sempre essenziale nelle arti, il *Ma* può essere ricondotto a quello "stare tra" che, come scrive Pilgrim, continuamente apre uno squarcio nella percezione del mondo letterale e descrittivo e invita alla "esperienza immediata del processo dinamico di forma e vuoto" (1984, p. 47).



Gioia Ottaviani

Gioia Ottaviani (Università di Roma, La Sapienza) si dedica da anni allo studio delle tradizioni teatrali in Cina e Giappone. Ha pubblicato *L'attore e lo sciamano esempi di identità nelle tradizioni dell'Estremo Oriente*, Roma, Bulzoni, *Introduzione allo studio del teatro giapponese*, Milano Ponte alle Grazie, *Lo spettatore, l'antropologo, il performer*, Roma, Bulzoni.



[6] Cfr., a questo proposito G. Ottaviani, *Pedagogia e processi della coscienza nel teatro Nô*, Dharma, 3, 2000.

[7] *senu tokoro ga omoshiroki*. Cfr., Komparu, p. 73

[8] Successivamente, anche il monaco Zen, Takuan (1573-1645), affrontando la condizione della mente spontanea, libera dall'attaccamento al sé o all'azione da eseguire, la definiva come la mente "che non è fermata" e la spiegava proprio in riferimento alla danza: "Il danzatore prende il ventaglio e comincia a battere il piede. Se ha una qualche intenzione di mostrare la sua arte, egli cessa di essere un buon danzatore, perché la sua mente si ferma ad ogni movimento che compie. In tutte le cose, è importante dimenticare la mente e diventare una sola cosa con ciò che si fa" cit. in Pilgrim, 1969, p. 398 (da D.T. Suzuki *Zen and Japanese culture* New York, 1959, p. 114). Il teatro moderno occidentale ha preso in considerazione questo livello di esperienza in termini di organicità e processo riconoscendo, come scrive Franco Ruffini, quanto sia necessaria "la assenza



degli stessi suonatori); ma è attratta soprattutto da un uso del tempo decisamente non contiguo a quello del quotidiano. Uno dei motivi della differenziazione percettiva che il teatro Nô insinua nello spettatore è proprio l'importanza che in esso viene attribuito al *Ma*, quale principio inerente alle azioni sceniche, da quelle più dinamiche a quelle fondate sulla apparente "immobilità".

Zeami ha raccolto la sua riflessione sull'arte del Nô in numerosi testi di carattere pedagogico e, a beneficio dei suoi eredi, ha esposto i principi più sottili che guidano l'azione dell'attore-danzatore [6]. Nell'affrontare un tema così elusivo come il *Ma* dell'azione scenica, Zeami ha preso le mosse da un esempio concreto.

In un passaggio del *Kakyô* (*Lo specchio del Fiore*, 1408) egli parla di quei particolari momenti in cui, apparentemente, sulla scena non accade nulla. Proprio quei momenti, egli osserva, sono capaci di suscitare, più di altri, l'interesse dello spettatore. La sua conclusione può apparire paradossale: "Ciò che è interessante (*omoshiroki*) è quello che l'attore non fa". [7]

"Spesso da parte del pubblico si sente questo commento: "Molte volte uno spettacolo raggiunge la sua efficacia quando l'attore non agisce". Questo raggiungimento deriva dalla più grande e più segreta abilità dell'attore. A partire dalle tecniche di base del canto e della danza, fino a tutti i movimenti e ai diversi tipi di impersonazione, tutte le tecniche si basano sulle capacità che si trovano nel corpo dell'attore. Dunque, parlare di un attore che "non agisce", significa in realtà riferirsi all'intervallo [*hima*] che esiste tra due azioni fisiche. Se si considera attentamente per quale motivo questo intervallo, "nel quale non accade nulla", appare così affascinante, è sicuramente perché, fondamentalmente, l'attore non abbandona mai la propria tensione interna. Nel momento in cui la danza si è fermata o il canto è cessato oppure in ognuna di quelle pause che possono verificarsi durante la interpretazione di un ruolo oppure durante qualunque pausa o intervallo, l'attore non deve mai abbandonare la sua concentrazione, ma deve mantenere la coscienza di quella tensione interna. È questo senso di concentrazione interiore che si manifesta al pubblico e rende quel momento piacevole. Tuttavia è sbagliato lasciare che il pubblico osservi direttamente lo stato interiore di controllo dell'attore. Se lo spettatore riesce ad osservarlo, tale stato di concentrazione diventerà semplicemente un'altra normale tecnica o azione e, nel pubblico, il sentimento che "nulla sta accadendo", scomparirà. L'attore deve raggiungere un livello di arte che è al di là del suo stesso io, impregnato di una concentrazione che trascende la propria coscienza, cosicché possa tenere uniti il momento che precede e il momento che segue quell'istante nel quale "nulla accade". Questo proces-

so costituisce quella forza interna che può essere definita: "connettere tutte le arti attraverso un'unica intensità della mente" (Rimer Yamazaki, p. 96).

Dunque, in termini scenici, il principio dell'intervallo può coincidere con il momento della non-azione (*senju tokoro*), una eventualità questa alla quale Zeami sembra attribuire una particolare efficacia comunicativa. Per indicare all'attore in cosa consista questo tipo di esperienza egli chiama in causa due modalità di azione distinte in base al grado di completezza raggiunto dallo stato di attenzione che le fonda. Anche se può sembrare paradossale, Zeami sostiene che se lo stato di concentrazione può essere osservato dallo spettatore come uno dei tanti elementi e segni della apparenza scenica, esso non avrà una reale efficacia comunicativa. Il valore e l'efficacia dell'intervallo richiedono un più completo stato di attenzione nel quale ogni intenzionalità viene trascesa e con essa la stessa coscienza delle proprie intenzioni.

L'azione scenica può essere condotta in vari modi ma *l'intervallo di non-azione* raggiunge il suo scopo se è fondato, nello stesso tempo, sia sulla attenzione cosciente sia sul trascendimento di essa [8]. L'azione efficace non è guidata dalla mente diretta alle cose, ma si genera nella coincidenza di movimento conscio e movimento al di là della coscienza, soprattutto al di là della coscienza di sé [9].

Nascondere anche a se stessi la propria intenzione non è una tecnica e non deve nemmeno apparire tale; è invece un sapere "in atto" nella performance, che può trasformare un intervallo e un vuoto apparente in un potenziale espressivo che contribuisce a rafforzare la relazione comunicativa tra attore-spettatore. Nella concezione teatrale di Zeami il *Ma* comporta uno stato dell'attenzione che di per sé realizza e comunica "presenza" e possiede, come dice Pilgrim, un "potere estetico":

"Questa non azione o momento "tra", questo vuoto-*Ma* nello spazio tempo, è tuttavia un centro immobile e vuoto dal quale sorgono il più profondo significato, il piacere, l'interesse. Questo spazio negativo, come lo chiama Komparu Kunio, ha un potere estetico perché trattiene l'attenzione del pubblico pur non avendo un contenuto specifico né descrittivo.

È un *gap*, un intervallo nel tempo che non può essere inteso come atto intenzionale e autoconsapevole, né una pausa senza senso fra le immagini e i suoni che riempiono la scena. Piuttosto, esso è reso significante ed efficace, in senso religioso e estetico, dal suo stesso rivelare la forza interna dell'attore, una forza interna che a sua volta è fondata nel concetto buddhista di non-mente, la base ultima della creatività artistica" (Pilgrim, 1984, p.36). Bisogna infatti ricordare che, la nozione di *Ma* si configura - anche sul piano estetico - in stretta correlazione con la concezione del vuoto o vacuità che ha ispirato gran parte del pensiero religioso e filosofico giapponese. Per questo motivo risulterà sempre riduttiva qualunque lettura

dell'intervento disorganico dell'intelletto". Grotowski ha invece parlato di *awareness*: "coscienza che non è legata al linguaggio, la macchina per pensare, ma alla Presenza" (cfr. Richards, p. 132).

[9] Zeami si riferisce, in quello che abbiamo estrapolato come la terza e più completa modalità dell'attenzione, allo stato di *mushin* (una espressione tradotta più spesso con "non-mente"; altre volte con "cuore del nulla"). La disposizione del complesso mente-cuore (*kokoro, shin* in composizione), quale condizione psicofisica e affettivo-cognitiva, è una parte essenziale del sapere dell'attore, necessaria se si vuole che l'azione scenica raggiunga la efficacia di un vero e proprio atto creativo. Secondo Michiko Yusa nella riflessione di Zeami *mushin* ha due significati principali e interrelati: "Lo stato pre-riflessivo della mente che spontaneamente risponde allo stimolo artistico, e la mente illuminata che è cosciente della realtà della non-mente" (p. 342). Seguendo Pilgrim possiamo dire che si tratta di un tipo di condizione nella quale la mente (mente-cuore) sebbene immersa nell'atto artistico

MA: SPAZIO-TEMPO e relazione

non ne è catturata, vale a dire non è legata al versante fenomenico dell'arte; uno stato in cui "l'io, la mente, il corpo, la tecnica e la forma sono trascesi".

[10] In merito alla nozione di vuoto: "Non si ripeterà mai abbastanza che con Vacuità non si vuole in questo contesto indicare il "nulla", ma la "mancanza di esistenza intrinseca" dei fenomeni, sottolineandone così la natura relazionale e interdipendente" (Venturini, 2000, p.73).

che non tenga conto del richiamo al non essere (*mu*) o al vuoto (*ku*) che nel pensiero buddhista è considerato il fondamento creativo e dinamico di ogni cosa. [10]

Non intendiamo addentrarci nel portato religioso e filosofico del concetto di vuoto. Ci interessa soprattutto rilevare che, attraverso l'intervallo di non-azione, esso è stato assunto quale elemento essenziale dell'arte scenica e condizione dei suoi migliori risultati comunicativi.

IL SAPERE DELLA "DANZA"

In senso letterale potremmo anche considerare il *Ma* soltanto come un momento di immobilità del danzatore, oppure come il "tempo-spazio" (vuoto) che nella danza separa, ad esempio, una posa dall'altra. In realtà, per Zeami esso corrisponde a:

1. Una modalità dell'esperienza, soggettiva e immediata, sia dello spazio-tempo sia della coscienza.
2. Uno stadio della coscienza, nel quale la non-mente (*mushin*) interviene ad unire gli elementi visibili dell'azione scenica e produce un forte richiamo nei confronti dello spettatore.

Per Toyo Izutsu l'intervallo di non-azione (*senu hima*) "può essere visualizzato come uno spazio vuoto (la regione del non-essere) tra due atti (la regione dell'essere). Lo spazio vuoto è, in questa concezione, un continuo interiore che connette due momenti che all'esterno appaiono intermittenti" (1981, p.42).

Questo valore soggettivo e interiore è essenziale anche quando, nello stesso testo (*Lo Specchio del Fiore*), Zeami prende in considerazione due ele-



BIBLIOGRAFIA

- De Kerckhove Derrick, *La pelle della cultura*, Milano, Editori Associati, 2000.
- Hisamatsu Sen'ichi, *The characteristics of Beauty in the Japanese Middle Ages*, Acta Asiatica, 1965, pp. 40-53.
- Izutsu Toyo, Toshihiko, *The theory of beauty in the classical aesthetics of Japan*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1981.
- Komparu Kunio, *The Noh Theatre, principles and perspectives*, Tokyo Tankosha, New York, J. Weatherhill 1983.
- Nearnann Mark J., *Kakyo*, Monumenta Nipponica, voll. 37 (3, 4) e 38, 1982, 1983.
- Pilgrim Richard B. 1969 *Some aspects of kokoro in Zeami*, Monumenta Nipponica, XXIV, 1969, pp. 393-401.
- 1972 *Zeami and the way of No*, History of Religions XII 1972, 12, pp. 163-148.
- 1983 *Six circles, one drop. The religious aesthetic of Komparu Zenchiku*, Chanoyu Quaterly, 33, 1983, pp. 7-23.
- 1986 *Interval (ma) in space and time. Foundation for a religious aesthetic paradigm in Japan*, History of Religions, 25, 3, pp. 255-277.
- 1984 *Ma: a cultural paradigm*, Chanoyu Quaterly, 46, 1984, pp. 32 - 53.
- Random Michel,

menti basilari dell'azione scenica del teatro Nô: il gesto e la danza. Questi due elementi sono intesi, nel suo discorso, sia nel loro valore letterale e oggettivo (questa o quella danza appresa ed eseguita, questo o quel gesto appreso ed eseguito), sia nell'essere ciascuno portatore di una propria qualità del movimento e dell'azione.

La loro principale differenza sta nel fatto che il "gesto" si riferisce alla capacità di produrre quello che Zeami ha definito "l'arte del disegno visibile", mentre "la danza" si riferisce alla capacità di produrre un'arte che si colloca al di là della sua forma visibile. Anche questa volta però, come sempre accade nella scrittura di Zeami, ogni distinzione analitica o apparente opposizione, non giunge mai al punto di negare la complementarità o la reciproca inclusione degli elementi individuati. Non vengono introdotte né priorità né gerarchie critiche; al contrario, a ciascuno dei due modi dell'azione viene attribuito un "sapere" proprio e diverso che, nella pratica dell'arte, non può mai escludere l'altro:

1. Il "sapere del gesto" si riferisce al movimento cosciente, quello condotto nel controllo della esecuzione, della forma e della tecnica. È un sapere che può essere "appreso" e coincide ad esempio con il "muovere le mani nei gesti appropriati, controllare l'esecuzione cosicché segua la giusta struttura" (Rimer, p.79).

2. Il "sapere della danza" concerne invece il movimento che è oltre la coscienza; non si riferisce al portamento dell'attore o al modo in cui usa le mani o i piedi, ma è tale da produrre "un'arte al di là del disegno esteriore". È la creazione di un'atmosfera, che è centrale in quel modo di eseguire la danza, nel quale l'apparenza visibile dell'attore può andare oltre la semplice tecnica e le forme concrete. Un tale modo di eseguire la danza è



Giappone, la strategia dell'invisibile, Genova 1988.

■ Richards Thomas, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri 1993.

■ Rimer Thomas, Yamazaki Masakazu (tr.), *On the art of no drama. The major treatises of Zeami*, Princeton,

Princeton University press 1984.

■ Rovesti Myosen Vera, *Un incontro al di là dell'aldilà*, Zen Notiziario, vol. 8, n. 4, inverno 2001.

■ Ruffini Franco *I teatri di Artaud* Bologna, Il Mulino 1996.

■ Zeami, *Il segreto del teatro No*, Sieffert René tr., Milano, Adelphi

1966.

■ Thornhill Arthur H., *Six Circles, one Dewdrop. The religious-aesthetic world of Komparu Zenchiku*, Princeton, Princeton University Press 1993.

■ Venturini Riccardo, *Cultura europea e religiosità giapponese*, Paradigmi, X, 30, 1992, pp.629-641.

Il vuoto mentale nelle psicologie tradizionali e nella psicologia sperimentale, Dharma, II, n.2, 2000, pp. 62-79.

■ Yusa Michiko, *Riken no ken, Zeami's theory of acting and theatrical appreciation*, Monumenta Nipponica, 42, 3, 1987, pp. 332-345.

[11] "La via dell'arte, non diversamente dalle altre vie, implica un percorso spirituale che ha una particolare struttura e una particolare progressione. Questa struttura e progressione, non diversamente da altre discipline spirituali, comprendono a) il controllo e la disciplina del corpo, b) il controllo e la disciplina della mente e c) l'ingresso o la trasformazione in un nuovo e più reale modo di essere, con la creazione, da questa disciplina, di un'arte nuova e, in senso proprio, religiosa ... In termini buddhisti questo corrisponde a tre stadi: a) disciplina e preparazione nel concreto e nel particolare della tecnica (ji il fenomeno la cosa); b) disciplina e preparazione nello spirito (ri, essenziale universale assoluto); e c) ingresso in uno stato durevole dell'essere e della mente detto *mu* nulla. Dunque, con la creazione di ciò che possiamo chiamare un'arte basata sul nulla" (cfr. Pilgrim, 1972, pp. 137-138).

paragonabile all'uccello che apre le sue ali e si affida al movimento dei venti" (Rimer, p.79).

L'apparente immobilità (non-azione) del volo planato è l'emblema figurale di una condizione nella quale la coscienza è libera dai legami con ciò che si è appreso e si vuole eseguire, libera dall'intenzione stessa di eseguire il movimento, ma partecipa pienamente del presente e delle relazioni in cui è inserita.

Un altro attore, Komparu Zenchiku (1405-1468?), che fu l'erede diretto dei trattati di Zeami e per alcuni aspetti fu più orientato alla indagine speculativa, ci ha lasciato una delle più precise definizioni di questa condizione della coscienza del danzatore:

"Nella via della professione artistica seguita dalla nostra famiglia il corpo realizza un'estrema bellezza e la voce produce moduli melodici. Nel realizzare questo livello di espressione l'attore non pone la sua attenzione ai singoli movimenti delle braccia, né a dove appoggia i suoi piedi. Non è dunque questa una meravigliosa attività che è fondamentale oltre il controllo soggettivo e l'attenzione oggettiva?" (Thornhill, p. 24).

Il sapere proprio della "danza" concerne dunque il valore di una esperienza soggettiva nella quale, come nel *Ma*, cadono le distinzioni ordinarie tra tempo, spazio e autocoscienza, senza per questo contraddire l'azione in corso e la sua forma, anzi rafforzandola. Qualcosa di molto diverso dunque, da uno stato di latenza dell'attenzione, del movimento o della forma, quale saremmo portati ad immaginare seguendo la logica occidentale che considera il vuoto come assenza e negazione.

Introducendo la differenza fra il "sapere del gesto" e il "sapere della danza" Zeami ha istituito una discriminante che, trasposta in termini occidentali, può integrare la nostra possibilità di distinguere, ad esempio, tra una azione eseguita in una modalità a-diaستمatica e un'altra eseguita invece in una modalità diastematica.

Una volta differenziato dal "modo del gesto", il "modo della danza" (contiguo alla non-azione e al *Ma*), assume in sé le complesse connotazioni legate al "vuoto" e alla "non-mente" elaborate all'interno del buddhismo e si trasforma in un principio inerente al movimento e all'azione scenica, in tutte le loro possibili forme e occasioni. In questa diversa accezione "danza" sta per: azione fondata sul *Ma*, sul trascendimento dell'attenzione oggettiva ed empirica e della intenzionalità dell'io ma anche sulla coscienza del vissuto spazio-temporale e relazionale; come tale, essa assume un valore che oltrepassa lo stesso contesto esecutivo del teatro. Questo passaggio ha permesso a Zeami di aprire la strada ad una forma di concentrazione dinamica, una pratica di realizzazione (via, *michi*, *do* [11]) condotta attraverso le arti e le tecniche connesse alla rappresentazione.

Non possiamo però trascurare che, in Zeami, il richiamo all'intervallo

non è riferito ad una pratica rivolta esclusivamente verso il sé dell'attore-danzatore; al contrario la nozione di *Ma* (con i suoi correlati) è proiettata direttamente nella molteplicità e nel dinamismo delle relazioni attivate dall'esecuzione scenica in fieri.

A ben guardare, infatti - e questo interessa da vicino la nostra contemporaneità e i problemi posti da Dorfles - Zeami ha stabilito un nesso triadico tra:

1. L'esperienza soggettiva fondata sulla non-mente.
2. Il compiersi di una azione nella sua forma.
3. La riuscita o il rafforzamento di una relazione comunicativa (l'interesse dello spettatore).

La modalità diastematica è stata portata fuori dalla pagina, dalla tela o dagli elementi architettonici nei quali può essere racchiusa, ed è stata proiettata nella condizione comunicativa che si realizza ogni qualvolta una azione soggettiva si esplica nel tempo-spazio di una relazione attiva.

Nelle connotazioni che le ha attribuito Zeami la nozione di *Ma* è diventata un principio che sostiene l'azione individuale nel suo esplicarsi in una situazione di relazione. Non si tratta di creare una suggestione estetica differita in un oggetto d'arte, né di una occasione di ripiegamento del sé su di sé. È piuttosto un autotrascendimento del sé, che oltrepassa il sistema simbolico o fattuale che sta organizzando il corpo e la mente (danza, gesto premeditato, o, in generale, stile di comportamento acquisito) senza escluderlo e senza, per questo, isolarsi dal contesto relazionale. Non si tratta di una tecnica quanto di un sapere inerente all'esperienza che interviene a reimpostare il sé oltre l'identità e i suoi costrutti di orientamento. Sul piano più alto della esperienza della coscienza può essere intesa come l'attenzione che include se stessa in un campo di selezione tanto ampio da consentire la simultanea focalizzazione su uno spazio "illimitato", un tempo "illimitato" e su ogni eventualità dell'accadere, nel presente, delle relazioni in atto.

Lo spostamento dalle arti visive e letterarie a quelle della scena, così come è stato delineato nel XV secolo, non indica necessariamente, per noi oggi, la strada di una meditazione dinamica; costituisce però uno stimolo alla riflessione sul valore che la nozione di *Ma* assume nei contesti relazionali e sociali in cui si esplica l'esperienza personale. Esso ci induce ad estendere il campo dei significati che comunemente attribuiamo alla modalità diastematica, per andare oltre il suo valore critico-percettivo e proiettarla nel vivo degli atti di relazione comunicativa, anche quelli che non inseguono uno statuto estetico.

