

PER UNA CRITICA DELL'ANTROPOCENTRISMO.  
SULLA LEGGIBILITÀ DEL CORPO  
E SU ALCUNE PREMESSE DELL'ANALISI CULTURALE  
*Dietrich Harth*

*Cultura come incorporazione*

Nella corrente dell'esperienza vissuta i confini tra l'aver un corpo e l'essere un corpo sono fluttuanti. Tuttavia, nel rapporto con gli altri, con le cose e con le persone, «sono» — inteso in termini puramente fisicalistici — «corpo» (*Körper*); nel rapporto con me stesso «ho» — inteso in termini puramente fisiologici — «il mio corpo» (*Leib*). Questi concetti, con cui vengono marcati e definiti i confini, sono di natura scientifica, appartengono cioè a quel discorso la cui disciplina consiste nella dualistica separazione tra esperienza vissuta ed esperienza riflessa. Anche questo discorso ha bisogno però della «visione» (*Anschauung*), che non raramente esso trae da quelle immagini il cui contenuto simbolico non vieta le deduzioni analitiche. Nel linguaggio delle scienze umane soddisfa tale pretesa l'immagine del procedere eretto, sotto la cui superficie l'organizzazione anatomica del corpo umano aspira alla descrizione esatta.

Lo sguardo antropologico non si accontenta comunque di una tale descrizione; ad esso, il procedere eretto appare piuttosto come un simbolo-chiave della cultura, cosa questa che è ancora dettagliatamente da specificare. Com'è però da comprendere tutto questo? Il procedere eretto e l'organizzazione corporea da ciò dipendente sono una condizione necessaria della cultura dell'uomo? Se si accetta questa questione, la cultura materiale deve essere compresa come incorporazione, e dunque come oggettivazione di questa costituzione organica? E non coinvolgono queste questioni i presupposti metodici dell'analisi della cultura?

Una semplice riflessione raccomanda l'apprezzamento dell'ultima questione, se si accoglie la tesi della funzione d'incorporazione della cultura materiale, una volta provata a metà. Quand'anche non tutto ciò che è prodotto dalla mano umana dovesse cadere sotto questa tesi, vi è tuttavia un legame innegabile tra l'*habitus* corporeo del produttore e ciò che la sua mano produce in connessione con lo strumento da essa guidato. Anzi, lo stesso strumento è un prodotto della mano, conforme alla sua particolare organizzazione. Mi sembra ovvio riconoscere, sotto questo presupposto, l'adegua-

mento del materiale puro ad una forma — che soddisfa il criterio della manualità — come una caratteristica cardinale della cultura. Non soltanto l'ornamento, bensì già il conferire forma attesta un *progetto*, che presuppone la differenza cognitiva tra l'amorfo essere-qui e la fenomenicità organizzata. La relazione mezzo/scopo, che determina la forma e l'impiego dello strumento, è già al di là dell'energia pulsionale degli istinti. «Corrispondentemente, l'appropriazione materiale della natura, che noi chiamiamo 'produzione', è una conseguenza della sua appropriazione simbolica» (Sahlins 1981, p. 276).

Ciò non esclude tuttavia l'importante distinzione in primo luogo tra gli oggetti formati funzionalmente e rapportati ad uno scopo e quelli con prevalente determinazione espressiva e simbolica. E sono quest'ultime cose sopra nominate ad essere in particolare prossime all'idea dell'incorporazione. Questa distinzione è però soltanto di tipo graduale e non principale. La metaforica animistica delle macchine e il suo confronto con l'organismo vivente fanno capire che gli stessi prodotti più distanti dalla corporeità organica possono essere compresi ancora come «incorporazioni».

Questo fatto richiama l'attenzione su un elemento particolare nel rapporto dei soggetti della produzione con la loro cultura materiale, che il pensiero antropocentrico ha sintetizzato, già nei primi testi ancora cosmologicamente fondati, nell'immagine del procedere eretti. Questa preminente caratteristica — così sembra — dell'essere umano non è dappertutto *incorporata* — nonostante tutti i dubbi — nella cultura materiale? Se essa viene cercata in forme abbreviate simbolico-oggettuali, che partecipino del tutto di una cultura etnica o nazionale, allora esse hanno spesso una forma riprodotte la verticale: il palo (del totem), la colonna, la torre, la statua. Il paragone scherzoso con il membro maschile eretto non vede però che sono le coordinate corporee (nell'ordinamento binario della verticale e dell'orizzontale) a fissare e a localizzare specialmente il campo visivo e d'azione dell'uomo, e infine l'intero indicatore mobile della cultura materiale nell'incrocio delle coordinate della logica duale.

Non casualmente gli esempi sopra nominati concordano con le caratteristiche che una prima, sommaria, determinazione del «monumento» potrebbe calcolare: durata e posizionalità il più possibile centrata nello spazio sovrastante. Quindi si può provvisoriamente dire: la iconografia del procedere eretto, domiciliata nell'antropologia, è una testimonianza dello sguardo «monumentale». Il suo fondamento fisico è da cercare nell'anatomia della corporeità umana (cfr. Gehlen 1976, p. 11 sgg.), e le incorporazioni, che dipendono dalla sua organizzazione, sono da cercare in un antropocentrismo che inclina verso la periferia di ciò che sta al di fuori della mano umana e dei suoi ampliamenti tecnici, spingendosi sempre più in là.

Lasciamo per il momento indiscusso questo insieme d'affermazioni. Ciò deve servire ad approfondire la questione del rapporto tra l'immagine

intuitiva del procedere eretto, sorta al di fuori della disciplina scientifica, e il procedimento costitutivo dell'oggetto proprio dell'analisi della cultura.

*Iconografia del «procedere eretto»*

Chiedersi come l'uomo si rapporto alla natura — un motivo-guida dell'antropologia culturale — non è certo ovvio, bensì presuppone la questione epocale dell'umanità che ad un certo punto della sua storia non si è più riconosciuta come pari delle piante e degli animali. Gehlen osserva in *Der Mensch* che la cultura comprende in un primo significato ciò che per lavoro appartiene alla natura (Gehlen 1976, p. 39). Una determinazione insieme concisa e appropriata, poiché il lavoro culturale serve alla conservazione della specie, e non è però certamente delimitabile soltanto a tale utile scopo, nel senso di uno «sgravio» dalla pressione fisica. Altrimenti non sarebbe chiaro perché la produzione materiale — al suo livello più basso — viene dominata da scopi che sono afferrabili unicamente come risultati di un discorso simbolico, in quanto l'oggettivo desiderio animale viene sostituito da un rapportarsi agli oggetti non direttamente istintivo e poiché gli scopi pratici sono stati trasposti, nell'epoca delle culture superiori, nel sistema segnico di una lingua delle idee metafisica. Già troppo chiaramente oltrepassa la prima originaria molteplicità delle forme d'espressione culturali quella ferrea necessità di produrre la conservazione per volontà delle tecniche materiali di sopravvivenza e le compensazioni della mancanza.

Anche la comprensione gehleniana della cultura presuppone tacitamente un ricco dispiegamento di quest'ultima come condizione di possibilità per la propria condotta interrogativa. Essa si orienta significativamente verso il modello di una disciplina che seziona i corpi: verso la anatomia — paradigma dell'analisi (Gehlen 1976, p. 11). Così si modella questa antropologia culturale sul tratto della morfologia fisica del «procedere eretto» — che essa intende, in concordanza con una certa tradizione antropocentrica, come caratteristica primaria della posizione speciale (capacità culturale) dell'uomo nella natura. «La decisiva conservazione», si dice in un altro testo pertinente, «è una delle più importanti caratteristiche distintive dell'uomo. Già in essa è annunciata l'intera particolarità del suo essere. L'uomo guarda sopra di sé ed eleva il suo volto al sole e alle stelle. Tutti gli animali, anche i più razionali, guardano sotto di sé, verso terra. Così l'uomo non appartiene soltanto alla terra, ma anche al regno aereo dell'altezza, in cui volano gli uccelli» (Otto 1955, p. 37). La particolarità fisica e locomotoria della natura umana, che è da dimostrare soltanto antropologicamente, viene colta nell'organizzazione corporea come un elemento di stile morfologico della genesi naturale. Quindi è l'uomo il mediatore nato tra le opposizioni del sopra (stelle) e del sotto (terra), del permanente e del transitorio, e in virtù di questa posizione

nel punto d'incrocio della costruzione diatetica del mondo è capace di trasformare se stesso e gli elementi nel senso di una evoluzione culturale, che gli ha riservato come sua determinazione una relativamente tarda comprensione di sé. La costituzione circolare che sta alla base dell'interesse della domanda nella percezione di sé di colui che chiede, è significativa per la forma riflessiva di ogni movimento di pensiero alla ricerca di un'autochiarificazione. Soltanto che essa, in questo caso, si accerta di un qualcosa d'esterno, che rappresenta il canone manifesto di tutto ciò che l'uomo rende riconoscibile nel rapporto con l'altra «ragione» degli animali e perfino del proprio procedere «primitivo» come un qualcosa di particolare.

Molto di ciò che questa antropologia ha da dire sull'organizzazione corporea dell'uomo è già, prossimo al discorso metaforico: la dominanza dell'arcata cranica (come indice della sua intelligenza), il procedere eretto, la prensilità della mano, lo sguardo libero, la mobilità non specializzata delle singole componenti dell'organismo e così via. Sono predicati dello spirituale, dell'apertura al mondo, del prendere possesso che appaiono connessi, in questa prospettiva, con idee normative di valore. Mi sembra giustificato riscoprire in quest'ottica una imputazione simbolica, cioè un meccanismo interpretativo, che possiede tratti fisiognomici e iconografici, e quindi oltrepassa la semplice descrizione fattuale. Vista in questi termini, l'organizzazione del corpo umano è la sintesi espressiva e quindi il «monumento» potentemente impegnato di tutte le determinazioni relazionali dell'uomo verso chi sta al di fuori di lui, oppure, detto diversamente: essa è l'espressione della sua facoltà culturale, che comprende tanto la propria corporeità quanto il mondo da essa ordinato e dominato. Questa simbolica funzione della rappresentazione della sua configurazione corporea, che si deve essere presentata allo sguardo anatomico sulla via dell'autorispecchiamento metafisico, descritta da Foucault, è in sintonia con l'osservazione che l'uomo — una doppia ripresentazione — è insieme soggetto e oggetto del suo mondo-cultura.

Questi non sono certamente dei modi di dire astratti, in quanto i corpi vengono sempre percepiti nel mondo dell'esperienza come dei portatori di segni. Anche la nudità ci appare come un attributo. Per questo è da distinguere da una parte il discorso antropologico del procedere eretto del corpo quale segno culturale *par excellence*, e dall'altra il corpo come portatore di segni.

#### *Versioni della «leggibilità» del corpo*

La «leggibilità» del corpo come portatore di segni il cui significato è da interpretare, in quanto esso indica qualcos'altro, qualcosa di celato, è già dai tempi antichi conosciuta nella sintomatologia medica, ma in quest'ultima è

subordinata ad una finalità terapeutica, comparativamente strumentale. Già dall'antica medicina greca questo nesso era noto sotto il nome di «semiotica» (Baer 1983). Nell'ottica del medico, appaiono tuttavia i cambiamenti visibilmente patologici del corpo come irregolarità della sana immagine complessiva, e rimangono delimitati ai sintomi delle singole parti e posizioni del corpo, in cui lo sguardo diagnostico ricerca le cause originarie dei disturbi fisici.

Questa «interpretazione» medica del corpo si attiene alle tracce ed evita d'interpretare la configurazione del tutto come l'allegoria di quel plasmatore simbolico di cui già era debitrice, nella religione ebraica, la doppia posizione dell'uomo come soggetto e oggetto della cultura. Secondo *Genesi* 1, 1 sgg., l'universo viene raccontato; secondo *Genesi* 2, 4 sgg., l'uomo viene però «formato» per coltivare la materia — rappresentazione di un'immagine originaria — di cui egli è fatto: «e uomo, Adamo, non c'era per servire la terra, Adama: dalla terra salì allora un vapore e inumidì tutto il volto della terra, ed Egli, Dio, formò l'uomo, polvere della terra [...]» (*Il Pentateuco*, tr. di Buber/Rosenzweig, 1981, 13).

L'oggetto da formare (Adamo) è concepito in queste frasi come soggetto, la cui attività, pneumaticamente richiamata in vita, si relaziona insieme a lui stesso — come materia da elaborare (Adama). Così questo mito rinvia chiaramente ad una forma di vita agrario-artigianale come suo terreno di coltura; esso trasmette già negli episodi successivi un'indicazione sul fatto che il divenire umano vero e proprio viene ottenuto con un atto di autoconoscenza, che permette di parlare di una posizione intermedia dell'uomo, che da una parte lo vincola alla natura, ma che dall'altra lo libera da essa. Una libertà fondamentale, determinante la capacità culturale, del cui ambiguo uso sono colmi i libri dell'Antico Testamento.

Soltanto l'illuminismo della *polis* dell'antichità greca sembra tuttavia aver scoperto la *leggibilità del corpo* come ipersegno culturale *par excellence*. L'uomo come «misura» di tutte le cose, «l'essente, che esse sono, il non-essente, che esse non sono» (Protagora): ciò presuppone un modo di riflettere che permette di concepire la contraddizione e insieme la relazione tra corpo (significante) e incorporato (significato) — con i concetti del pensiero metafisico: tra essere e niente.

Nel pensiero religioso in primo luogo dell'antica cultura indiana, il legame relazionale appariva essere ancora più forte della contraddizione. Poiché esso ha declinato da punti di vista variabili le corrispondenze tra l'organizzazione del corpo umano, del cosmo, dell'altare, della casa. Così lo sguardo religioso antropomorfizzava, da una parte, l'ordinamento naturale e i suoi principi, le divinità. Dall'altra, esso «universalizzava» il corpo umano, un adattamento agli ordinamenti che conduce al fatto che l'uomo può collocarsi, per amore della comunicazione con gli dèi, in quei centri in cui sono di casa i principi dell'ordinamento cosmico (cfr. Eliade 1957, p. 101).

La simbolica corporea sanzionata socialmente appare più fortemente orientata, nelle società moderne, alle aperture corporee, poiché esse rinviano all'economia dello scambio materiale e ai processi dell'informazione (Douglas 1986, pp. 99 sgg.). In primo piano è il pensiero antropologico.

La cultura-*polis* greca operante razionalmente, in confronto con quella indiana, formulava questa relazione nei concetti di una semiotica, che riconosceva nel corpo non più soltanto la natura religiosamente ben organizzata, bensì l'involucro esteriormente percepibile, dunque separabile, di una configurazione simbolica. Così istruisce Socrate, nel *Cratilo* platonico, il discepolo Ermogene sull'affinità di significato della parola *soma* con l'etimo *sema*: *sema* ha il significato di «segno» e «espressione» nel senso di una percepibile *stare per* il significato fisicamente assente. Il corpo è da percepire, con le parole di Socrate, come «segno» dell'anima, «poiché l'anima comunica [...] attraverso di esso, ciò che è da comunicare» (Platone 1988, p. 65). E poiché la parola greca *sema* significa in certi contesti anche «tomba», il filosofo cita — non senza ironia — l'opinione, già allora misticamente illustrata, che il corpo è da considerare la tomba dell'anima (cfr. su ciò Ferwerda 1987).

Da questa opinione all'immagine del corpo umano come «monumento» della cultura, il passo è breve. L'antropocentrismo non significa nient'altro in effetti, poiché esso vive dell'immagine di un corpo plasticamente collocato nel mezzo di uno spazio. Come prodotto di una cultura cittadina sviluppata (Protagora proviene da Abdera, Socrate da Atene), il cui sistema di coordinate unificava uno spazio architettonico simbolicamente articolato, mediante piazze, sculture ed edifici pubblici, e delimitata rispetto all'esterno; l'antropocentrismo dà espressione a ciò che la città doveva significare per i viaggiatori che le si avvicinavano da lontano: il centro di una cultura-mondo, che si espandeva in forma stellare in tutte le direzioni, oltre campi, confini, vie, strade e segnali, e che includeva l'«universo selvaggio» nel suo addomesticato sistema spazio-temporale (Leroi-Gourhan 1988, p. 428).

Se l'antichità aveva compreso l'uomo, con le parole di Protagora, come *misura* di tutte le cose — quelle cose che egli denominava e che creava con le sue mani, già in questa maniera stereotipata adeguate alle sue proporzioni —, allora l'illuminismo europeo del diciottesimo secolo compie un altro decisivo passo in direzione di una assoluta padronanza di sé. Esso eleva l'apprendista, il cui lavoro era limitato per così dire ancora all'uso del braccio che misura, alla condizione del *maestro* che domina su tutte le cose e su di sé. Come tale appariva allora l'uomo allo sguardo «monumentale» della descrizione storico-naturale come un simbolo di potere perfettamente formato. Attorno al 1780, George-Louis Leclerc, Conte di Buffon, scrive nella sua famosa *Histoire naturelle*: «[...] ogni cosa nell'uomo, anche all'esterno, indica la sua superiorità sopra tutti gli esseri viventi: si sostiene egli dritto ed

elevato, e la postura è quella del comando: guarda il suo capo il cielo, e presenta una faccia augusta su cui è impresso il carattere della sua dignità: l'immagine dell'anima vi è dipinta dalla sua fisionomia: l'eccellenza della sua natura traspare dagli organi materiali ed anima di un fuoco divino i tratti del suo volto: il suo portamento maestoso, e la sua andatura ferma ed altera annunziano la sua nobiltà ed il suo grado: ei non tocca la terra che per mezzo delle sue estremità più lontane; ei non la vede che in distanza, e sembra disprezzarla. Le braccia non gli sono date per servire di pilastri d'appoggio alla massa del suo corpo, e la sua mano non deve calpestare la terra, e perdere per iterati sfregamenti la finezza del tatto di cui essa è l'organo principale: il braccio e la mano sono fatti per usi più nobili, per eseguire gli ordini della volontà, per pigliare le cose distanti, per allontanarne gli ostacoli, per prevenire gli urti e scosse di ciò che potrebbe nuocere, per abbracciare e ritenere ciò che può piacere, e per approssimarlo.»

Non soltanto l'opera del *maître de la terre*, bensì lui stesso simboleggia in effigie — cioè nella sua organizzazione fisiognomicamente decifrabile — la potenza, nobilitata dall'entusiasmo per il progresso, del lavoro culturale. Il procedere eretto, il volto e le mani sono le caratteristiche rilevanti in cui lo sguardo interpretativo di Buffon decifra i segni di una posizione di forza cosciente di sé in e oltre la natura, che riconosce inoltre l'intera esteriorità soltanto come mezzo per lo scopo superiore dell'elevazione culturale. Il procedere eretto viene letto come una posizione di potere, la formazione del volto come espressione della riflessività spirituale e i movimenti volubili della mano libera dal suolo come pantomima del libero arbitrio. Nella raffigurazione di Buffon l'uomo appare non soltanto come padrone dell'esteriorità, bensì anche della propria natura interna. Una potenza interiore ha modellato il corpo: l'anima e la volontà che da essa dipende. La loro connessione rende leggibile la storia naturale dell'uomo come processo di emancipazione civilizzatrice.

### *Mito del fenotipo*

L'interpretazione in termini di filosofia naturale del procedere eretto, connessa con le fantasie culturali del progresso, ha il suo contrario nell'interpretazione in termini di filosofia della religione. Walter F. Otto ha proposto di comprendere il fenotipo come «il primo tipo», «poiché il mito è l'apparizione formale dell'eterno, e questa apparizione accade non soltanto in parole [...], bensì nell'uomo stesso» (Otto 1955, p. 408). Questa canonizzazione dell'uomo, che decifra la sua immagine d'apparizione fenotipica come segnava verso il trascendente, può richiamarsi ad una lingua tradizione. Poiché nella prospettiva interna della storia della religione e dei miti, i racconti sulla «nascita» dell'uomo si collocano su una linea che evidenzia

chiaramente la verticalità, sebbene la nascita naturale renda necessaria un'altra condotta corporea.

Numerosi miti in diverse culture narrano come l'uomo — e soltanto questo — sia stato formato all'origine dei tempi dal semplice materiale naturale (argilla, legno). Il primo artigiano o artista — che viene rappresentato come divinità e che niente di diverso è però dal progenitore della corrispondente stirpe e della cultura di questa — modella e anima la materia data secondo la sua immagine di una figura eretta. Naturalmente è più che ovvio vedere in tali racconti il rinvio ad una primordiale azione culturale, nel cui prodotto il soggetto creatore affronta se stesso come un prodotto incarnato con progettualità e riflessione. Una prima concrezione dello speculativo, poiché gli uomini possono sottrarsi in un'immagine speculare, liberata dalla caducità temporale, dunque sacra, dall'arbitrarietà della loro origine. Ciò che può il modellatore divino, non è altro che la prestazione del lavoro culturale, che, visto dal mito, appare oggettivato in un principio che deve porsi al di fuori di quello che può la forza dell'uomo. E tuttavia il lavoro del modellatore somiglia esattamente al lavoro dell'artista o dello sciamano, che compone l'immagine da marionetta di un corpo umano scolpendo o impastando radici o altro materiale.

La *Teogonia* di Esiodo narra come la donna «dell'uomo» sia stata innanzitutto creata come un prodotto artistico e idolo. Come perfetta statua ornata dalle mani di Efesto, con l'aiuto di Atena, essa suscita persino l'entusiasmo estetico dell'Olimpo, che vi si rapporta non diversamente dalla cricca dominante, inattiva, gaudente e insieme spregiatrice dell'umanità, di una società aristocratica. L'ambiguità della cultura come soggetto e oggetto — l'arte plastica immediatamente animata possiede alla sua «nascita» già tutte le caratteristiche del «coltivato» — è in questo esempio ancora incorporata in un secondo particolare. Poiché l'idolo dell'uomo femminile è in questa storia non soltanto l'opera di una facoltà tecnico-artistica, attribuibile ad un dio antropomorfo. Essa riunisce piuttosto qualcosa di contrapposto e in ciò è un segno dell'ambivalenza contenuta nel lavoro culturale: l'esonero dalla pressione del lavoro necessario per l'autoconservazione e insieme la messa in questione dell'esonero mediante il male presunto scaturente dalla «donna». Essa apre, spinta da profondissima curiosità, il vaso di Pandora (= che tutto dà), da cui fuoriesce il male culturale, quegli oggetti di riscontro ai beni dell'amico dell'uomo Prometeo (= intenzionato).

Non è qui il luogo di analizzare più ampiamente questa ambiguità. Mi sembra importante indicare ora il punto, nel racconto dei miti di Esiodo, che è confrontabile con numerose storie simili, in cui l'auto-interpretazione dell'uomo viene mascherata con l'autorappresentazione concretamente mitopoietica. Entrambe — la mitopoietica idolizzazione del «primo» uomo così come l'interpretazione antropologica della perfettibilità e santità umana — rimangono legate al simbolo iconico del procedere eretto.

Soltanto l'ottica senza compromessi delle ricerche critico-razionali di Foucault sull'antropocentrismo del XVIII secolo scuote il fondamento di questa idolizzazione: «L'uomo [...] è già in se stesso il risultato di un assoggettamento, che è molto più profondo di lui. Un'«anima» lo abita e lo porta all'esistenza, che è essa stessa un elemento della signoria che il potere esercita sul corpo. L'anima, effetto e strumento di una anatomia politica; l'anima, prigioniera del corpo» (Foucault 1975, p. 42). Questa proposizione, che frantuma la tradizione, distrugge non soltanto la visione platonica del corpo come «involucro» dell'anima. Essa denuncia l'anima piuttosto come un'accecazione del potere, che non vuole nient'altro che spezzare la condotta eretta. In ciò vi è una paradossia di cui discuteremo ancora.

### *Il doppio senso della maschera*

Prima di pervenire a discutere dettagliatamente l'esempio del «monumentalismo» riconosciuto scientificamente antropocentrico, vorrei in primo luogo delineare due modi dell'incorporazione culturale, che consigliano un'altra interpretazione rispetto a quella «monumentale»: l'uso delle maschere e la colorazione della pelle. Sono esempi da me scelti per poter mettere in discussione, con il loro aiuto, l'indicata immagine antropocentrica.

Alla base della diffusa colorazione della pelle e dell'uso delle maschere, in primo luogo nelle culture di caccia ma documentato anche nelle culture superiori, c'è un interessante rapporto in quanto definito insieme dall'interno e dall'esterno, tra la cultura materiale e il corpo umano. In entrambi i casi, la superficie corporea è senz'altro un campo di dimostrazione per la doppia marcatura della cultura come forza soggettiva e oggettiva. La maschera è una rappresentazione (non raramente una riproduzione) del viso che impersonifica l'unità dei sensi e la superficie della pelle è ciò che delimita il corpo verso l'esterno e lo difende verso l'interno, senza interrompere la comunicazione tattile tra le due parti.

Le maschere erano in numerose società illetterate degli artefatti mitici e delle incorporazioni nel senso stretto dello sguardo fisiognomico, involucro e copia, e non da ultimo un luogo preminente della transizione, del passaggio, che fuoriesce dal circolo interiore della cultura e se necessario in esso ritorna. Le maschere si trovano in un certo modo *tra* il corpo e il testo mitico. Una posizione che come segno per lo spostamento tanto del corpo quanto delle forze costitutive dell'ordinamento, è da comprendere dal centro. Molteplici sono le funzioni dell'uso delle maschere annotate etnograficamente, innanzitutto per l'Africa e lo spazio subartico: presentificazione degli antenati, dei demoni e delle divinità — pratica di controllo sociale e articolazione della ripartizione dei campi mediante sentenze — sciamanesimo —, terapie mediche e psicologiche ecc. — da non dimenticare: la

maschera che permette al vivente di superare i confini del regno dei morti — e infine la spaventosa maschera apotropaica, la cui visione può paralizzare o uccidere (Schneider-Lengyel 1934; Klingbeil 1935; Lommel 1970; Kassim Hj.Ali 1983).

La posizione, vale a dire l'uso delle maschere, era eccentrica in un significato plurimo. Spesso essa ritornava dall'esterno all'interno del centro abitato e abbandonava il rituale, ciò che richiamava alla memoria, nella turbativa dell'ordine quotidiano (noi conosciamo tutto ciò nel martedì «grasso» di carnevale), le norme tradizionali indebolite attraverso l'assuefazione e le consolidava sul nuovo. L'incorporazione delle sue forze nella danza, nel canto e nel rituale dimostrava che la loro presenza nel «corpo» della comunità nei periodi di crisi — e quest'ultimi erano spesso identici, nelle culture agrarie, con i passaggi da una stagione all'altra — era connessa con effetti che sono da confrontare con quelli della catarsi prodotta drammaticamente. Nella forma e nell'ornamento di molte maschere — Lévi-Strauss ha ampiamente descritto questo tipo (Lévi-Strauss 1975) — si mostra la loro posizione ai limiti tra la fisionomia animale-vegetale (natura) e quella umana (cultura). La connessione di testa d'animale, ornamenti vegetali e volto umano nella maschera — in molte culture — non è da comprendere come sintesi posteriore, bensì come un segno per la latente identità di quei mondi dell'esperienza e della vita che il pensiero analitico separa. Del Kran, di un tipo africano, viene raccontato che nelle maschere culturali esso vede incorporati i confini tra il suo ordinamento vitale e quello selvaggio della natura. La profanazione delle maschere, si raccontava, richiama il caos, che inizia, nella foresta dietro il villaggio (Himmelheber 1960, p. 8).

Questa concezione documenta la liminale funzione culturale della maschera, senza che essa fosse portata in una posizione monumentale, slegata dal corpo del portatore. Soltanto là dove le maschere, separate dalle incorporazioni rituali, assumono la posizione del monumento, s'avvicinano a un luogo eminente e s'adattano alla rappresentazione di quel potere che privilegia socialmente il procedere eretto come atteggiamento di dominio. Nella società romana, la «universalità mitica» delle maschere, la loro sacralità e durata, stavano al servizio del potere politico (Kohlert 1982, p. 230). Maria Kohlert registra l'uso delle maschere all'interno della cultura cittadina e signorile sotto le seguenti funzioni: legittimazione del dominio, dimostrazione di forza nei territori conquistati, integrazione militare e conferimento di senso per i guerrieri. L'aspetto monumentale è qui in primo piano e viene rafforzato con materiali come pietra e bronzo, ma anche con l'aggiunta d'iscrizioni, di tratti emblematici e ornamenti allegorici. Questo tipo di maschera appartiene ad una cultura letteraria ed è quindi fondata — anche la tendenza al ritratto sottolinea ciò — sulla identificabilità nel senso letterale e storico. Il nesso con il rituale e la dimostrazione sensibile della sua posizione liminale nelle azioni dei danzatori vengono ora e per gradi separati attra-

verso delle qualità statiche, che meglio evidenziano i confini tra il centro possessore di potere e la periferia assoggettata.

### *Il doppio senso della colorazione della pelle*

Se la maschera sta come un secondo viso sulla pelle del portatore, che incorpora il suo significato, essa è — fino agli occhi — rigida: per la nostra comprensione, ciò è un inquietante requisito della morte. Tuttavia, l'opposizione così richiamata, vista in termini di comparazione culturale, non è universalmente vincolante.

La rigidità distingue naturalmente la maschera da quell'altra «seconda pelle» che viene direttamente applicata, come colorazione, al corpo nudo, e che in molte società di cacciatori e di raccoglitori ha rappresentato un essenziale medium comunicativo. Se la lingua segnica della maschera è connessa con la sua materia, con i rapporti plastici concavi e convessi, con ornamenti colorati, con attributi interpretativi e lineamenti fisiognomici, allora la colorazione del corpo agisce in modo comparativamente semplice e naturale come terza dimensione ridotta (è da notare restrittivamente che molte semplici culture non applicano nella lavorazione delle maschere e dei corpi la prospettiva tridimensionale per noi comune). A questa manifesta semplicità si contrappongono la sensibilità tattile e la funzione involupante della pelle corporea come limite e membrana osmotica tra mondo interiore ed esteriore.

Innanzitutto è evidente che (nell'ambito delle illustrazioni che mi capitano sotto gli occhi) la colorazione del corpo in verticale sottolinea e rafforza il procedere eretto. Sia gli Andamani del golfo del Bengala (Schomburg-Scherff 1986, p. 61 sgg.), sia gli indigeni centrobrasiliiani Boglár 1988; Monod-Becquelin 1988) applicavano in maniera formalizzata motivi sulla pelle, che venivano ripresi dal mondo di quegli animali che cacciavano e veneravano: pesce, serpente, tartaruga, cinghiale e così via. Nell'inclinazione a ripartire simmetricamente questi motivi sull'intero corpo, è da riconoscere il desiderio di localizzare e quindi di ordinare le forze naturali presenti nel mondo animale. Questo ordinare rinvia a due lati: all'ordinamento della natura e insieme all'ordinamento sociale della razza. Tuttavia la colorazione incorpora in un senso immediatamente percettibile e visibile: l'appartenenza dei colorati ad un determinato gruppo d'età (limiti d'iniziazione), al centro o alla periferia del villaggio, i legami amicali e matrimoniali, la posizione all'interno della gerarchia sociale e anche all'interno dell'ordinamento in generale, le transizioni da uno status all'altro, le collocazioni nel sistema parentale, la difesa dai pericoli naturali o soprannaturali, ma anche però la fuoriuscita dal mondo quotidiano nei giorni festivi e durante i rituali magici periodicamente ricorrenti, uno sconfinamento

mento che deve perciò reagire fortemente sull'ordinamento interiore.

Mi sembra che si intenda in termini troppo sintetici quando si riassumono queste diverse funzioni con la formula che si tratterebbe a questo proposito di una «socializzazione» del corpo umano (Vidal 1988, p. 338). Forse questa funzione la svolge anche la colorazione corporea, poiché quest'ultima veniva effettuata collettivamente e i suoi segni erano leggibili per ogni membro della comunità del villaggio come un alfabeto dell'ordinamento del mondo, che con il corpo del singolo comprendeva la vita della natura e della comunità. In questo senso, la colorazione adempie di fatto ai compiti di un sistema simbolico, le cui regole si possono confrontare con la grammatica di una lingua scritta di forme fenomeniche pittografiche. D'altra parte, la colorazione corporea esprime però una logica di partecipazione intrinseca al «pensiero selvaggio». Già l'applicare colori e modelli venne interpretato come un tipo di metamorfosi, che l'indiano aveva osservato anche nelle metamorfosi del mondo naturale (Münzel 1988, p. 40). La ripetizione stilizzata dell'identico, il modello sulla pelle percepito nel mondo animale (anche sugli utensili e involucri fabbricati), unisce simbolicamente tutto nei nostri concetti d'opposizione: natura e cultura. Non importa l'immagine o la riproduzione mimetica del percepito bensì l'integrazione vissuta nel continuo di un plasma vitale che pervade uomo, animale e mondo vegetale. La colorazione stilizzata degli ornamenti vitali sulla pelle umana realizza l'adattamento della natura — insieme con l'integrazione in un ordinamento ascrivibile al tutto del proprio mondo della vita — ad un'ottica culturale, la cui espressione evidente era la stessa tecnica del disegnare. Da una parte, questa tecnica, collegata alla abilità della mano, era la proprietà generale della tradizione culturale: essa doveva essere insegnata e appresa. Dall'altra, essa serviva allo stesso corpo (la cui condotta ne era debitrice) a partecipare coscientemente sul piano figurativo — per tutti visibile — a quell'ordinamento da cui non si era ancora emancipato.

L'incorporazione direttamente riportata sulla pelle della natura selvaggia, nella sua forma geometricamente addomesticata, è eccentrica in maniera simile alla delineazione di un secondo volto in forma di maschera — presupposta una forma di pensiero mitica. In entrambi i casi l'uomo s'incorpora al confine tra l'ordine culturale e quello naturale. Al procedere eretto, alle culture determinate semplicemente, si dovevano applicare come un elemento figurativo della loro lingua per immagini, e le interpretavano tuttavia non ancora come simbolica del potere culturale da esercitare asimmetricamente sulla natura e sull'uomo. Maurice Leenhardt ha caratterizzato con il concetto della «partecipazione» — nelle sue ricerche sulla cultura della Melanesia — la forma di vita e di pensiero mitica che ne sta alla base (Leenhardt 1947, 1984). Egli ha indicato con ciò una differenza assolutamente fondamentale da quel pensiero per analogie che presuppone comunque la dualità per noi familiare dei concetti. Partecipazione vuole però dire

identità vissuta, così come il melanesiano non distingue tra fibre umane e vegetali e si può perciò riconoscere nell'impulso vitale delle radici nutritive. Una tale immagine del mondo non è antropomorfica, bensì «cosmomorfica», e non ammette l'opposizione tra essere (vita) e niente (morte), tra natura e cultura. A ciò corrisponde la percezione del corpo umano, che il suo oggetto può vedere come superficie e afferrare nei lineamenti. Ma fra questa capacità di distinguere e descrivere esteriormente il proprio corpo e la coscienza «che il suo [del melanesiano] corpo ed egli stesso sono una cosa sola, si apre una voragine, e quest'ultima separa i primitivi dai moderni» (Leenhardt 1984, p. 41).

*Il concetto di «leggibilità» e il procedere dell'analisi culturale*

Il punto critico così delineato, la differenza tra un'analisi culturale orientata antropocentricamente e una indirizzata eccentricamente, richiede una spiegazione dettagliata secondo questi esempi.

Iniziamo innanzitutto con un esame dei concetti costitutivi dell'oggetto e della loro relazione con l'immagine del procedere eretto. Distinguo in questa connessione due modi di procedere idealtipici di semplificazione dell'analisi culturale: 1) la versione «monumentale» — orientata sull'immagine del procedere eretto (antropocentrismo); 2) la versione qui detta «pragmatica», che interpreta la cultura come esecuzione d'azioni determinate contestualmente e quindi non originata primariamente dal comportamento rigido del corpo *in situ*, bensì in ogni modo dal corpo *in actu*.

Il discorso che seguirà sarà sulle «versioni», ma non in un senso strettamente filologico. Piuttosto seguo le sollecitazioni di quella semiotica culturale che si è sviluppata come la «scuola di Praga» (van der Eng-Grygar 1973, p. 6 sgg.). Dove lo sguardo scientifico-culturale s'indirizza, con intenzione sintetica, sui tratti disparati di una determinata cultura, il criterio della «leggibilità» designa diverse possibilità di connettere ciò che è disparato in modo fondante e sotto l'anticipazione di un ipotetico tutto. È questo ciò che tentiamo di comprendere come la cultura di una società nella sua totalità, complessa abbastanza per non negare la giustificazione all'uso della metafora del «connesso», del «tessuto» (= lat. *textum*).

Il mondo della vita è soltanto un unico, anche se essenziale, elemento formato della cultura, da considerare sotto un aspetto pragmatico come una «rete» elastica e mossa di forze interagenti. Fa però differenza se queste forze e i loro effetti sono letti ai punti nodali dell'agire, del dire e del formare (Plessner), oppure nei modi d'incorporazione della società, della cultura e della struttura della personalità (Habermas). Qui stanno dei rapporti condizionali generali, bisognosi di spiegazione, che in questa sede è soltanto da abbozzare.

Il rapporto della cultura con la società si può chiarire con il rapporto del parlare con l'agire. Il concetto di cultura designa in questa costellazione quel discorso sempre riferito alla *praxis*, i cui progetti di senso orientano e legittimano l'agire sociale. Il soggetto svolge nel ruolo della persona il mediatore creativo, che certamente esperisce in se stesso le forze di una cultura socialmente generalizzata e quindi pubblica. Se il mondo della vita deve essere «letto» nella sua unità come un testo, allora s'impone la questione di una traduzione adeguata della sopra menzionata schematizzazione tripartita in concetti semantici. Se le costruzioni di senso culturali contengono tratti analoghi al linguaggio, poiché esse sono da comprendersi come modalità di simbolizzazione, allora è ovvio considerarle come «insiemi di testi» (Geertz), che sono collocati nei con-testi dell'agire sociale. Un'analisi, che vuole considerare la cultura come parte del mondo della vita, mi appare poi sensata quando i testi culturali e sociali vengono considerati nella loro mediazione: l'interpretazione della cultura diventa in questo caso pragmatica. Già Husserl aveva concepito i «mondi culturali» come «mondi della vita *costanti*», consolidati, per così dire cristallizzati, che evidenziano il carattere oggettivo della cultura materiale nel senso del modo dell'incorporazione sopra indicato (Husserl 1950, p. 163).

Ritorniamo però ancora una volta alla «leggibilità» come criterio oggettivo dell'analisi metodica. La forma dell'analisi culturale, che è essa stessa un prodotto di situazioni problematiche condizionate culturalmente, viene compresa in alcune concezioni per analogia a quel tipo di lettura che si relaziona, per amore di conoscenza, a documenti determinati, il cui senso esige l'interpretazione. «Praticare etnografia», annota esemplificativamente Geertz (1983, p. 15), «equivale al tentativo di leggere un manoscritto (nel senso di sviluppare una interpretazione), che [è] problematico, sfocato, incompleto [...]». L'analisi presuppone quindi un rapporto culturalmente esercitato con la lingua simbolica scritta, il cui strumentario è stato reso oggettivato e leggibile nelle «scuole» scientifiche. In questo contesto, «leggibilità» significa allora soprattutto: l'oggetto da «interpretare», cioè posto nella distanza per l'utilizzazione potenziale, viene concepito come una struttura significativa anche sempre riducibile a qualche intenzionalità, che si può decifrare metodicamente e ricostruire nella sua genesi. «Leggere» in questo oggetto significa poi anche l'oggettivare graduale delle sfere di significato materiali e formali, in esso stesso visibili, con la partecipazione del soggetto costituente. Il fine è la comprensione di una unità condizionata, ma in se stessa interessante, poiché in sé distinta e dunque bisognosa d'interpretazione, che rinvia ad un autore che può essere anche un soggetto collettivo. Questa unità non consiste tuttavia soltanto, per l'analisi culturale, in segni linguistici o figurativi, bensì anche in «esempi caduchi di condotta formata» (Geertz 1983, p. 15). E ciò distingue precisamente l'interpretazione d'analisi culturale da quella interpretazione della scrittura che attribuisce all'ordina-

mento del mondo una grammatica e una struttura linguisticamente costituita. Come il raccoglitore testuale comprende il senso grammaticalmente non verificabile, celato nei contesti, così l'autore dell'analisi culturale costituisce anche l'unità e il significato di tali oggetti, che già sono costituiti culturalmente. E tuttavia il suo materiale non è soltanto linguisticamente preformato.

Cosa significa però, tra queste circostanze, il criterio allora della «leggibilità»? La risposta deve essere: tanto la condotta corporea, quanto l'agire sociale, così come anche le produzioni materiali, implicano una logica simbolica, la cui struttura esplicita è fissata nei linguaggi corrispondenti del mondo della vita, più precisamente: nella sua documentazione scritta. Non l'analogo linguistico e la quasi monumentale interpretazione degli oggetti culturali conducono a interpretazioni relativamente certe, bensì l'analisi delle relazioni tra oggetto e contesto linguistico. Gli sforzi della paleontologia per la ricostruzione dei mondi della vita preistorici mostrano quali insuperabili ostacoli si diano sulla via verso tale meta, quando nessuna testimonianza linguistica, scritta, è tramandata.

Con questa osservazione deve essere invece fatta attenzione soltanto alle possibili variazioni del significato dell'«interpretazione». L'ampiezza semantica del concetto di «leggibilità» è stata recentemente illustrata da Hans Blumenberg (Blumenberg 1981). La lettura/interpretazione fondata metodicamente nell'ambito di un'ermeneutica pragmatica non sempre si rapporta soltanto — come ho già detto — ad asserti linguistici o scritti. Ciò che non può essere detto, «si mostra», non deve perciò ancor cadere — come dice il primo Wittgenstein — nella rubrica del «mistico» (Wittgenstein 1963, p. 115). Anche per l'inesprimibile vi sono a disposizione delle «modalità di lettura».

Qui si pone, ad esempio, l'interessante proposta di Helmut Plessner di rendere accessibile alla comprensione l'«espressione» corporea, non linguistica, nell'ambito di una «ermeneutica dei sensi» (Plessner 1970, p. 215 sgg.). Plessner confronta questa ermeneutica orientata alla vita con i progressi in quelle scienze dell'arte che hanno innanzitutto a che fare non con «documenti» concepiti linguisticamente o per scrittura, bensì con «monumenti» non linguistici. Non gli venne ancora in testa di utilizzare la metafora del «testo» per questa ermeneutica dei sensi. Tuttavia, egli riconobbe molto bene l'interpretabilità del gesto e dell'espressione corporea. Poiché l'*espressione corporea* — ad esempio ridere e piangere — rinvia ad un senso che non si consuma nel dire, e che piuttosto resta riferito, come un contro-«discorso» non linguistico, all'espressione simbolica nella modalità dell'incorporazione. Nell'ambito di tali considerazioni, Plessner sviluppava quella tesi del doppio senso del corpo come essere e avere, che si adatta perciò in maniera ragguardevole a relativizzare l'antropocentrismo di determinate direzioni di analisi culturale. Ritornerò su tutto questo.

In non pochi studi antropologici il percorso dalla natura alla cultura viene rappresentato come genesi della lingua dai presupposti organici del corpo. La stessa storia della scrittura segue questo modello di progressiva astrazione, poiché essa subordina uno sviluppo lineare dell'immagine sensibile (pittografia) all'arbitrario segno sonoro (alfabeto). Certo, l'astratto resta sempre riferito a quel concetto da cui non ci si separa realmente, poiché vi si rimane rapportati. I concetti senza intuizioni sono vuoti, diceva Kant. Anche al di qua di questa mediazione si pone però la questione se il rapporto natura/cultura in generale sia da collocare sotto la differenza logico-concettuale di concretezza da una parte e di astrazione dall'altra.

Nell'assai influente antropologia di Lévi-Strauss questo rapporto cade sotto il già esaminato schematismo della «leggibilità», ma esperisce però una trasformazione nelle categorie dell'analisi strutturale del testo. Dunque, intuizione sensibile e cognizione concettuale sono mediate nella concezione di una percezione testuale di forme naturali: «Le operazioni della sensibilità hanno già un aspetto intellettuale, e i dati esteriori [...] vengono compresi nella forma di un *testo*» (Lévi-Strauss 1976, p. 797). Il programma per questa «modalità di lettura» strutturale dei fenomeni non è però il risultato storicamente contingente di uno sviluppo culturale, detto scientificamente. Esso è piuttosto preposto organicamente e abbisogna unicamente dell'oggettivazione: «L'analisi strutturale», afferma Lévi-Strauss, può «emergere soltanto nello spirito, poiché il suo modello si trova già nel corpo» (1976, p. 814).

In questa maniera l'antropologo cerca di collegare il senso delle formazioni culturali, che l'interpretazione strutturale in verità tuttavia costituisce, con premesse oggettive, indipendenti dall'intenzionalità presunta soggettiva. Il passaggio dalla natura alla cultura, che soprattutto gli interessa, è afferrabile unicamente in tali «testi», in cui il substrato naturale non scompare completamente, bensì ha co-fondato, nel precario equilibrio di forze contrastanti, un terzo ordinamento, simbolico — attraverso il nesso strutturato di metonimia e metafora. L'ultimo fondamento della leggibilità di questo «testo» — una funzione della sua strutturazione — è e rimane in questa concezione la composizione organica del corpo umano.

Chiaramente Lévi-Strauss ammette che la corrispondenza tra corpo e sguardo strutturale è debitrice delle coordinate del procedere eretto (cfr. Lévi-Strauss 1976, p. 814 sgg.). Poiché questo procedere condiziona questa articolazione orizzontale e verticale del campo visivo, che ha il suo analogo nella costitutiva intersezione — per l'analisi strutturale — degli assi metonimici e metaforici. Questa relazione è per più motivi d'interesse per lo *status* dell'analisi strutturale della cultura. Quando Lévi-Strauss fonda l'analisi scientifica su un rapporto analogo, organicamente basato, tra interprete e

interpretato, egli avvicina il suo procedimento in prossimità di quelle immagini religiose del mondo che accolgono una relazione omologa tra l'organizzazione del corporeo e l'universo: la colonna vertebrale come *axis mundi* e così via. Con particolare estensione e con ampia adesione culturale, il confucianesimo ha formato tali «omologie antropocosmiche» (Mircea Eliade). «Chi conosce delle risposte sull'uomo», annota riassuntivamente Granet su questa caratteristica della cultura cinese, «conosce delle risposte sul mondo così come sulla struttura e sulla storia del cosmo» (Granet 1985, p. 290).

Il vincolo corporeo della conoscenza, che appare anche nella somiglianza semantica dei termini greci per «vedere», «conoscere», «idea», è sorprendente. E sembra che tutte le forme di pensiero, concepite con processi simbolici (dall'ermeneutica religiosa fino a quella filosofica, psicoanalitica e scientifica), avessero tenuto ciò in conto. Il discorso della parola fatta carne (simbolo) invita a capovolgere nuovamente la trasformazione, per poter leggere il corpo come incarnato, come senso incorporato.

Dato che il criterio del corpo sembra valere allo stesso modo sia per il procedimento ermeneutico sia per quello strutturale dell'analisi culturale, è ora da accennare al coordinamento delle interpretazioni «monumentalistiche» ed «ermeneutiche», cioè «pragmatiche», alle loro rispettive teorie. Se è corretto che i procedimenti dell'analisi strutturale considerino i loro oggetti come formazioni generali dell'accadere, che esistono senza legami con l'intendere soggettivo, allora il modo di dire metaforico di una «interpretazione monumentalistica» è a ciò veramente adeguato. Lo strutturalista legge però — detto semplicemente — sullo sfondo di un modello grammaticale i cui concetti essenziali e categorie costruiscono l'oggetto dell'interpretazione all'interno di un sistema, le cui regole sono così misteriose come quelle d'edificazione delle piramidi egizie. Poiché esse non rinviano ad un autore come loro *raison d'être*.

In *L'archeologia del sapere* di Michel Foucault, quest'interpretazione venne sviluppata nel programma di un'analisi metastrutturalista, ispirata dall'etnologia, il cui fine è, insieme alla ricostruzione dei discorsi, la decostruzione delle conseguenze inumane delle scienze umane. Quest'analisi, critica in un doppio senso, non si relaziona però a determinati oggetti o opere materiali, bensì a discorsi (su testi?) come strutture comprensive. Tuttavia le unità più piccole come «enunciati» non sono da distinguere da tali frasi, la cui espressione rinvia ad un sistema di regole che — come il sistema del «mito» lévi-straussiano — è privo di soggetto e quindi non rappresenta scopi retti da ragione.

Questi discorsi sono «monumenti», nell'uso oggettivistico del linguaggio da parte di Foucault, e non sono da confondere con quei «documenti» che lo scienziato delle scienze umane interpreta, procedendo storicamente, «come segno per qualcos'altro» — ad esempio per le intenzioni e gli scopi degli

attori nominati nel documento (Foucault 1973, p. 198). Se è corretto confrontare il concetto di «discorso» foucaultiano con quello husserliano di «mondo della vita» (Frank 1988, p. 33), allora questa connessione con il monumentale diventa certamente poco comprensibile. Il «mondo della vita» è comunque determinato attraverso il flusso delle esperienze che lo costituiscono, la «corrente del vissuto» husserliana, mentre la statistica del monumento interrompe e blocca questo flusso. I «discorsi» di Foucault non appartengono però ad alcun movimento; essi sono — come i reperti muti dell'archeologo — scaturiti dal tempo. In ogni caso, i «discorsi» costituiscono quei prodotti casuali del concreto «mondo culturale» che Husserl ha ritenuto meritevoli — in modo completamente diverso da Foucault — di una appropriazione interpretativa, vale a dire ermeneutica (Husserl 1950, p. 160).

Vedere senza essere visto: questa è la potente prospettiva delle moderne scienze umane, che l'«archeologia» foucaultiana ha cercato di contrastare. Essa è potente perché individua la ragione oggettivante e chiarificatrice unicamente dalla parte degli scienziati, innanzitutto sociologi e psicologi, a cui cresce perciò tra le mani un controllo sulle norme sociali che non è inferiore a quello del domatore sugli impulsi naturali dell'animale feroce. Lo scienziato illuminato è colui — così lo vede Foucault — che dispone di concetti con il cui ausilio interpreta le anomalie nel mondo del malato psichico o nelle culture «primitive» come delle «controragioni», come una degenerazione, consegnandole al potere disciplinare di una tecnologia comportamentale conforme ad asserti scientifici e alla colonizzazione.

Nel «monumento» — ad esempio dell'architettura delle prigioni e delle cliniche (Foucault 1963 e 1977) — è incorporato potere. In quanto che esse non sono certamente libere — com'è da obiettare a Foucault — e possono essere considerate, nei termini appropriati di un critico, «i monumenti della vittoria di una ragione prescrittiva» (Habermas 1985, p. 288). Il potere come una sorta di supersoggetto genera in tale teoria, quale fonte anonima, i principi di formazione, cioè le regole di organizzazione dei discorsi «monumentali». L'analitico del discorso indirizza il suo sguardo particolare su questi aspetti dell'autodominio, senza cercare un nesso con altri atti esteriormente condizionati o in qualche maniera generalmente significativi, dunque teleologicamente orientati.

In questa prospettiva, l'organizzazione di una cultura non appare come un *continuum* articolato temporalmente, che viene interpretato attraverso i concetti guida di «traccia», «autore» e «tradizione»; essa è costituita piuttosto come un ambito spaziale di «monumenti» coesistenti, i cui sottosistemi sono da determinare in base ai «tagli» e ai «limiti» (Foucault 1973, p. 12). I «monumenti» di quest'ambito sono comunque — sulla base delle norme rivali in essi incorporate — in un rapporto conflittuale tra loro e formano, così visti, anche un sistema di forze, afferrabili in analogia con la

fisica, che si attraggono e si respingono. Il ricercatore sul «campo» assume, nel suo lavoro, l'atteggiamento dell'osservatore, che descrive dall'esterno tale costellazione. Egli stesso non è impigliato praticamente nel gioco delle forze, bensì esperisce i suoi oggetti — nel ruolo salvaguardato ad ogni costo dell'archeologo — come «gli incomprensibili reperti scritti di un mondo culturale tramontato» (Honneth 1985, p. 144).

Sebbene sorta dalla critica all'antropocentrismo moderno, e alla sua antropologia, questa concezione è adeguata anche per l'illustrazione di tali interpretazioni «monumentalistiche», che sono orientate meno strutturalisticamente che funzionalisticamente. Un caposaldo di tutte queste interpretazioni «monumentalistiche» mi sembra risiedere in quel richiamare pretese di validità a cui già rinvia l'uso del vocabolo latino *monere* (= ammonire, richiamare).

Anche per questa concezione infine antropologica, poiché criticamente rivolta all'antropologia, ha significato quale spazio sistematico occupi il corpo. Nella *Nascita della clinica* (1963), Foucault ha per la prima volta intrapreso, per quanto veda, il tentativo di sviluppare il concetto di una individualità negativa, sull'esempio delle trasformazioni del discorso medico a partire dalla terza parte del XVIII secolo. Lo sguardo clinico, esercitato dagli studi anatomici, abbandona il modello tradizionale della «lettura» del sintomo. Esso studia il corpo malato già dalla prospettiva monumentale, comprendente la tridimensionalità dell'articolazione spaziale. In questo il corpo si mostra quasi come un artefatto statuario e ciò presuppone un'ottica che percepisca il corpo del vivente sotto l'immagine della morte. Così «domina segretamente quell'occhio assoluto, che fa irrigidire la vita nel cadavere e in questo riscopre lo spezzato sistema nervoso della vita» (Foucault 1973, p. 180).

Da questa storica rottura, la malattia significa incorporazione della morte nel «corpo vivente dell'individuo». Detto diversamente: la negazione dell'individualità (della indivisibilità), attraverso la legge della separazione, la morte, rende soltanto ora possibile descrivere completamente l'organismo umano. La morte rende visibile «in uno spazio articolato dal linguaggio la ricchezza prodigiosa del corpo e il suo semplice ordinamento» (Foucault 1973, p. 208). Questo spazio è la clinica.

Con questa trasformazione, che ha stravolto l'immagine filosofica dell'uomo in modo gravido di conseguenze (come sottolinea più volte Foucault), cade anche l'immagine del procedere eretto come condizione della cultura. Nei suoi ultimi lavori, Foucault si è dedicato allo studio di quelle istituzioni che hanno reso il corpo oggetto della punizione, dell'internamento e della tortura: luoghi in cui il potere ha collocato con violenza il procedere eretto, per rivelare una cultura di violenza.

Non è facile accordare a questa valutazione un carattere di modello. Tuttavia è indiscutibile l'intenzione di Foucault di separare l'*archeologia del*

*sapere* dalle «interpretazioni» di atti intenzionali e dalle sue funzioni espressive, per poter analizzare il testo della cultura — qui nel senso dei discorsi del sapere — nella sua anonimità e nella sua generale regolarità (comprese le ideologie e le pretese di validità), in un atteggiamento d'estraneità (Foucault 1973, p. 200). Ciò non si conclude in una unità centrata sul soggetto, che come un apriori sta dietro la molteplicità dei testi e delle regole, bensì deve condurre alla spiegazione molteplice del non-unitario, del frammentario, del discontinuo. Quindi si può associare il concetto di «monumento», come lo applica la dottrina foucaultiana del metodo, con l'immagine del procedere eretto. Considerati come monumenti, i discorsi (testi) sono autonomi. Essi negano la funzione rappresentativa del segno o del simbolo. Il loro oggetto è il corpo frammentato come dato e vittima dell'analisi medica e persecutoria. Ciò a cui rinvia la critica analitico-discorsiva dell'antropocentrismo delle scienze della cultura, si ripresenta — come il rimosso — nella forma della negazione. Poiché anche l'inanimato e frammentato corpo umano occupa ancora il luogo in cui l'analisi ermeneutica individua il senso della vita — l'unità dei sensi come analogo di un senso unitario della vita.

#### *Analisi pragmatica*

L'interpretazione «pragmatica», di cui si è parlato sopra, contraddice tanto lo sguardo monumentale dello strutturalista quanto la mortificante monumentalizzazione dell'analisi del discorso. Il suo ambito è — così è possibile affermare anticipatamente — l'intreccio complesso della cultura con gli altri elementi che costituiscono il mondo della vita. Poiché esso relaziona l'oggetto della ricerca, come già dice la scelta della parola, a quelle attività che fondano il senso, a cui deve il suo manifestarsi, le sue funzioni e trasformazioni nei processi temporalmente articolati. Esso presuppone che la stessa forma del «monumento» disadorno (nel senso del reperto archeologico) — ad esempio della mazzuola — rinvii ad una facoltà che può riflettere il funzionale del rapporto scopo/mezzo e quindi può spingere la funzione strumentale nell'universo delle forme simbolicamente espressive. In questa prospettiva, la cultura materiale appare non soltanto come un assemblaggio di monumenti che coesistono bensì come un'opera della soggettività, che appartiene — intessuta con pratiche economiche, sociali, estetiche — al *mondo della vita* di una società, nella totalità delle sue funzioni e relazioni oggettivabili.

L'ambito di referenza non fornisce per questa interpretazione un modello grammaticale, bensì comunicativo, in cui i contesti della cultura materiale e dell'agire sociale si compenetrano tra loro e rimangono connessi con le intenzioni interpretabili dei soggetti agenti con consapevolezza. Soltanto qui è possibile distinguere con fondamento quelle forme particolarmente cen-

trali — per ogni analisi culturale comparativa — dello stile della *poiesis* e della *praxis*, che devono essere escluse, come fenomeni marginali privi di significato, da una analisi riferita a sistemi anonimamente funzionali.

Se si considera, come Jürgen Habermas, le società come «mondi della vita strutturati simbolicamente», che vengono costituite, conservate e variate nel *medium* dell'agire comunicativo (Habermas 1988, p. 97), allora l'interprete di un oggetto o evento culturale è di fronte ad una serie di compiti che corrisponde alla collocazione concentrica dell'oggetto determinato in orizzonti del sapere sempre più ampi. Egli ha a che fare esemplificativamente con un monumento nel senso di un oggetto materiale riconosciuto dalla società della ricerca come ammonimento o ricordo: in tal modo questa interpretazione non è unicamente delimitata alla simbolica che nel monumento si oggettiva, bensì alle funzioni di quest'ultimo nel rito e nella festa, alla sua prestazione d'integrazione sociale, per pervenire fino alla genesi e alla fondazione della validità della sua semantica.

Dettagliatamente questi sono momenti da distinguere come analisi strutturale, semantica, pragmatica e storica. Sotto il titolo di una «interpretazione dinamica», esse servono all'oggettivazione di quelle tradizioni del sapere, così come di quei contesti pratici e simbolici, nel cui mezzo i soggetti sociali esplicano comunicativamente valore e significato dei «monumenti» da essi santificati, dei «documenti» canonizzati, cioè nell'esecuzione dell'agire rituale e sociale. Il ruolo dell'interprete, che così procede, assomiglia a quello del critico in ambito teatrale: egli deve essere in grado di vedere, se vuole comprendere, gli elementi materiali costitutivi del dramma — requisito, attore, ruolo, azione (in primo piano), gestualità, mimica, dialogo e scena (sfondo) — come unità e di poter però giudicare sulle singole parti. Perciò è necessario non soltanto lo studio delle condizioni di fatto, che rendono possibile la rappresentazione, bensì anche la disposizione ad effettuare comprensibilmente le azioni comunicative degli altri nel ruolo fittizio dell'attore e a riconoscere le sue particolarità stilistiche.

Ciò che separa gli interpreti dagli attori reali è lo sforzo di rendere esplicite e di fissare le premesse non tematizzate da coloro che comunicano, ma che sono implicite nell'agire della comunicazione — premesse distinte da Habermas come «sapere dell'orizzonte riferito alla situazione», «sapere contestuale dipendente da temi», «sapere di sfondo del mondo della vita» (Habermas 1988, p. 89 sgg.). Soltanto una tale analisi intensiva del contesto soddisfa le pretese di una interpretazione «pragmatica». I confini tra i campi, raccolti per il mondo della vita, della simbolica culturale, dell'ordine sociale e di quella soggettività, che viene percepita socialmente nella «struttura della personalità», devono essere assunti come scorrevoli, se si vuole realizzare quella fusione che Habermas descrive come agire comunicativo.

Non sempre questa *praxis* viene realizzata in una routine quasi naturale; spesso essa segue dei rituali particolari che possono possedere un carattere

paradossale, poiché quest'ultimi da una parte mettono in questione l'ordinamento quotidiano del mondo della vita, e dall'altra lo rafforzano, cioè lo conformano alle nuove rappresentazioni di valore, attraverso compromessi interpretativi, compensazioni o arricchimenti creativi della simbolica. Parlo qui di quelle azioni simboliche che hanno prodotto in ogni società particolari modelli culturali e regole e che non concordano con quelli della comunicazione quotidiana: forme della rappresentazione artistica e magico-religiosa, che in una certa misura possiedono carattere impegnativo per la prassi autointerpretativa del mondo della vita vigente. Mi rapporto però anche ai procedimenti scientifici che sono stati sviluppati per interpretare e chiarire queste funzioni. Poiché anche l'immagine scientifica del mondo delle società moderne non può rinunciare, come sembra, alla logica delle relazioni operante con somiglianze, che collega il corpo umano con forme d'alienazione tecniche e simboliche, in cui esso incorpora i suoi ordinamenti di vita.

*L'incorporazione della cultura nella prospettiva funzionalistica ed evoluzionistica*

Nel lavoro di comparazione culturale della prima etnologia accademica, che ha ereditato il pensiero dell'illuminismo, la relazione tra il corpo e l'ordinamento simbolico, detto diversamente: il carattere delle differenze culturali nell'ambito della terminologia riferita all'organizzazione del corpo umano, è stata considerata piuttosto occasionale. Marcel Mauss ha contribuito, per citare uno dei più significativi rinvii metodici, in una conferenza del 1934, su alcuni interessanti aspetti di questa questione e del suo sviluppo di ricerca strategico. Mauss si appoggia — diversamente che l'antropologia generale che ricerca secondo la determinazione enfatica dell'uomo — alle forme d'agire riferite al corpo, formate e normate nei gruppi sociali, che egli descrive come «tecniche» del corpo (Mauss 1978, II, p. 199 sgg.).

Il concetto di tecnica serve in quest'ambito come contrassegno del condizionamento di un sistema biologico, che però, visto fisiologicamente, è comparabile ancora con l'organismo animale, ma che ha lasciato dietro di sé il suo collegamento con l'ambiente. Ci sono, così si potrebbe obiettare, delle tecniche anche nello stesso mondo animale, applicate senza coscienza e metodo. Mauss impiega però il concetto in un senso che è chiaramente connesso con le tecniche della produzione materiale di cultura. Le tecniche del corpo sono acquisite in un processo d'apprendimento che presuppone modi comportamentali (*habitus*), che serve a controllare le risorse fisiologicamente e neurologicamente determinate del corpo, per dirigerle e attivamente impiegarle. Esse hanno dunque le loro peculiari forme di *training* e di trasmissione, comunque siano interpretabili dai loro portatori, ritualmente o

razionalmente. Collegate con le tecniche, tutte le forme dell'agire umano — fisiche, simboliche, psichiche — sono già sempre espressione della doppia rappresentazione del corpo, che Mauss riassume nella proposizione: «Il primo e più naturale oggetto, e insieme mezzo tecnico dell'uomo, è il suo corpo» (Mauss 1978, II, p. 206).

Il concetto della tecnica del corpo apre all'analisi funzionalistica — in quanto comprende, come Mauss suggerisce, l'espressione simbolica — l'accesso alle forme sia del comportamento nella società sia dell'organizzazione del lavoro ai livelli culturalmente determinati della storia del genere. Se Mauss ha riportato l'«uomo totale» — inteso come unità meccanica, fisiologica, psicologica e sociale (Mauss 1978, II, p. 203 sgg.) — al centro della prassi culturale, definendolo a partire dalla capacità d'apprendimento in lui innata, Mary Douglas, che si confronta con Mauss, s'appoggia alla differenza tra la costituzione materiale e quella sociale del corpo. «Il corpo umano è», così suona la tesi principale, «la copia microscopica della società, rivolto al suo centro di potere e in diretta proporzione con la pressione sociale crescente o decrescente 'concentrato' o 'rilassato'» (Douglas 1986, p. 109). Come «copia» del sociale, il corpo è unicamente pensabile in quanto in esso s'incorpora una natura che si oppone all'addomesticamento. In essa si riproduce — per così dire come suo materiale — la pressione che viene esercitata nei suoi confronti dall'ordinamento sociale. Dal grado del controllo sociale deve quindi dipendere quanto siano vicini o lontani i componenti di una cultura rispetto all'espressione comportamentale «naturale». Questa distanza è però sempre mediata socialmente, poiché il «Sé», nella terminologia della Douglas, anche quando insorge contro la pressione o si allontana da essa, è comunque in un rapporto teso con la «società». È proprio questa differenza (tra «Sé» e «società») che condiziona quella ricchezza di significati degli ordinamenti simbolici che distingue un sistema culturale dagli altri.

L'analisi funzionalistica risponde all'antropocentrismo con un sociocentrismo. Essa rimane tuttavia all'interno dell'opposizione cultura/natura, in quanto spiega la nascita della cultura come ordinamento simbolico dalle rinunce e dalle distorsioni che il sistema sociale impone al corpo come organismo naturale. Con ciò Douglas individua il corpo come punto di partenza delle forme espressive culturali, ma essa amplia lo spettro dell'interpretabilità con l'aggiunta del polo sociale. Non come imponente monumento della capacità culturale, bensì considerato come riproduzione del sociale, il corpo resta in ogni caso in una situazione di subalternità.

Sia Mauss sia Douglas favoriscono un'interpretazione sociologica del corpo e rinviano largamente la tecnica, nel senso della produzione, ad una cultura materiale. Poiché la tecnica ha tuttavia come presupposto, nel senso della produzione e nell'uso di strumenti, il fondamentale asserto antropologico del procedere eretto, allora si pone ancora una volta, su un altro piano,

la questione del modo d'incorporazione della cultura materiale e simbolica.

Nella prospettiva evolucionistica, la relazione tecnica del principio culturale appare in altre differenziazioni. Poiché non è il corpo in sé e per sé, bensì lo sviluppo del portamento corporeo ciò con cui vanno insieme la liberazione dei gesti e infine la separazione degli strumenti prodotti dalla mano libera. Come sia rappresentabile la transizione dagli australopitechi al bipede costantemente eretto, con fronte alta e procedere strumentale, è da collocare nell'ambito dell'archeologia che sviluppa ipotesi.

Il punto di partenza è indiscutibile: la costituzione specifica anatomica dell'*homo erectus*, che permette di delineare un modello evolutivo secondo cui si può considerare il processo della cultura materiale come la concretizzazione progressiva delle funzioni connesse con il corpo, un processo in cui il ruolo della mano liberamente attiva è di decisivo significato. Con le parole di Leroi-Gourhan: «Nel corso dell'evoluzione umana, la mano arricchisce i modi delle sue azioni nel processo operativo. L'*azione manipolatrice* dei Primati, in cui gesto e utensile si fondano, è seguita presso i primi Antropiani da quella della *mano in motilità diretta* in cui l'utensile manuale è diventato separabile dal gesto motore. Nella tappa successiva, superata forse prima del Neolitico, le macchine manuali si annettono al gesto e la *mano in motilità indiretta* apporta solo il proprio impulso motore. In epoca storica la forza motrice abbandona a sua volta il braccio umano, *la mano dà l'avvio al processo motore* nelle macchine animali o in macchine semoventi come i mulini. Infine, durante l'ultimo stadio, *la mano dà l'avvio a un processo programmato* con le macchine automatiche che non solo esteriorizzano l'utensile, il gesto e la motilità, ma fanno presa anche sulla memoria e sul comportamento meccanico» (Leroi-Gourhan 1988, p. 302).

Già Kant aveva interpretato la competenza tecnica e la sensibilità della mano umana come un segno della ragione (1983, p. 280). Ciò che però descrive Leroi-Gourhan, nel passo citato, come una separazione graduale della tecnica dal suo substrato corporeo, lo si legge come una variazione della storia dell'apprendista stregone. Lo spostamento verso l'esterno, nel corso dell'evoluzione culturale, l'«esteriorizzazione», minaccia con il suo potere, anche se «usurato», di reagire da là sull'autore e di compromettere la sua posizione al centro della *praxis* culturale.

Se non si trascura dunque l'inclinazione critico-culturale di questa descrizione, allora si pone la questione se il processo di una graduale esteriorizzazione delle forze manipolative e motorie riguardi soltanto il comportamento strumentale tecnico, e con ciò unicamente un ambito limitato della cultura complessiva, oppure se concerna tale processo anche lo svolgimento delle forme simboliche. Tuttavia già con il procedere eretto del corpo si ha, secondo la paleoantropologia, un cambiamento della struttura del cervello e della zona laringea, che consente di collegare l'uso dello strumento con la

metafora della «mano pensante». Poiché la mano, che afferra la mazzuola da lavorare e impiegare, è già potenzialmente capace di guidare la matita da disegno, con il cui aiuto essa apre al mondo delle idee articolato linguisticamente la porta della rappresentazione oggettiva, simbolicamente relativamente duratura, e con ciò traduce la gestualità del comunicare nello spazio memorativo della scrittura.

La mano «pensa», ciò vuol dire: «Tale trionfo progressivo dell'utensile è inscindibile da quello del linguaggio, in realtà si tratta di un solo fenomeno, così come tecnica e società sono un solo oggetto» (Leroi-Gourhan 1988, p. 264). La forma tecnica, il linguaggio, l'agire sociale compaiono in questa frase in un'unica connessione, il che suscita il sospetto che il comportamento strumentale tecnico fornisca la chiave per l'intera civilizzazione e cultura. In effetti, Leroi-Gourhan descrive la storia della civilizzazione come un processo di alienazione, che inizia con la trasformazione tecnica delle operazioni organiche e deve finire, in un prossimo futuro, con la produzione di una gigantesca cultura dell'illusione, che vela con successo il substrato naturale dell'*homo sapiens*.

Il processo di alienazione viene salutato in primo luogo come liberazione dalla coercizione dell'organico e come traduzione negli artefatti culturali. «L'uomo» — così suona la tesi — si libera dal suo strumento, dai suoi muscoli e dai suoi gesti, dalla pianificazione dell'agire, dalla sua memoria e alla fine persino dalla sua fantasia. Egli scarica le sue particolari capacità psichiche e organiche e le traduce, con l'aiuto della tecnica, in quella seconda natura che lentamente prende il posto della prima, giungendo a rimuoverla. Sulla base dell'esempio dell'evoluzione della tecnica di scrittura, Leroi-Gourhan spiega i lati negativi di questo processo. Se si rapporta il mitogramma (della pittura delle caverne), quale equivalente figurativo della mitologia, a un'immagine del mondo pluridimensionale, diffusa, allora la linearità della scrittura alfabetica come trasformatore tecnico della lingua parlata consente ancora soltanto una direzione razionale di pensiero, che nell'immagine speculativa e scientifica del mondo, propria della modernità, produce libri.

Ma non è qui in discussione l'aspetto critico-culturale di questa posizione, sviluppata del resto con grande maestria, bensì la posizione del genere umano al centro del mondo, che lo ha evidenziato in sé come un demiurgo divino. Questa capacità non conduce comunque al completo addomesticamento e l'uomo soffre di questa sua doppia natura. La condotta eretta è certamente la condizione decisiva per lo sviluppo di un apparato cerebrale che consenta di connettere la fondamentale dotazione organica, condivisa anche dai primati, con altre mete, per poter introdurre un processo di distacco dalla coazione delle reazioni biologiche. Ma anche se l'uomo socializzato sembra al di sopra delle exteriorizzazioni riuscite, la sua aggressività rimane comunque legata — come afferma Leroi-Gourhan — ad un

substrato che lo colloca al livello dell'animale feroce (1988, p. 494). L'uomo cavalca come in sogno — così si potrebbe circoscrivere quest'ambivalenza con un'immagine di Nietzsche — sul dorso di una tigre (Nietzsche 1962, p. 271). Con ciò è segnalata una rottura che sbalza l'uomo dal centro e lo colloca tra due mondi: il mondo della natura selvaggia e quello della cultura autoriproduttrici. In quest'ultimo, egli si pone apparentemente al centro: un'illusione che aumenta nella misura in cui riesce a dominare le proprie risorse naturali e a tradurle in forme oggettive. «Fame, equilibrio e movimento sono» come nota Leroi-Gourhan (1988, p. 395) «il principio dei sensi superiori, del senso del tatto, dell'olfatto, dell'udito, della vista. Nulla è cambiato per l'uomo, c'è unicamente l'enorme apparato simbolico che vi è stato sopra costituito e che occupa tutto lo sfondo della prospettiva cartesiana».

Il processo d'esteriorizzazione, che il paleoantropologo ricostruisce su queste premesse, deve tuttavia necessariamente pervenire ad un esito, poiché le forze d'alienazione dell'uomo sono ormai esaurite. Leroi-Gourhan si trova quindi, al termine della sua storia, di fronte alla difficoltà di dover congetturare sull'evoluzione futura. Un mondo assimilato alla misura dell'organizzazione umana lascia per tutto questo poco spazio. E le sue prognosi rimangono poi ferme anche nell'ambito delle migliori intenzioni.

#### *Posizionalità eccentrica*

Se il processo di civilizzazione viene considerato come una serie di trasformazioni dell'organico nell'oggettivo, allora la prospettiva monumentalistica ottiene ancora un grande peso. La paleontologia antropologica coincide comunque in buona parte con quell'archeologia preistorica, i cui oggetti non scritti, quindi privi di lingua, assomigliano piuttosto agli oggetti ritrovati come dati connessi con il contesto. Per il funzionalismo delle spiegazioni di Leroi-Gourhan è però più importante la riduzione delle qualità simboliche all'apparato istintuale organico.

Se il paleoantropologo riconosce la connessione situazionale del fare esperienze, egli rinvia espressamente alla percezione dello spazio e del tempo legata al corpo. Tuttavia il paleoantropologo non considera che la percezione della situazione spazio-temporale del soggetto porta quest'ultimo in un rapporto particolare con il proprio corpo.

Helmuth Plessner condivide la convinzione di Leroi-Gourhan che ogni livello dell'evoluzione antropologica ha accolto in sé le conquiste della fase precedente e le ha qualitativamente mutate. La sua teoria si distingue però in maniera essenziale dallo schema d'esteriorizzazione della paleontologia. Plessner aspira, come già detto, ad una «ermeneutica dei sensi», mentre Leroi-Gourhan considera il «comportamento estetico» unicamente come

una *via d'uscita* dalla coazione naturale della ritmica fisiologica nel mondo socializzato dei simboli collettivi.

Una «ermeneutica dei sensi» può ad un primo sguardo apparire come una disciplina specialistica di carattere psicologico, da cui l'analisi culturale non ha niente da imparare. Invece, per la chiarificazione del rapporto essenziale tra natura e cultura, essa fornisce alcune indicazioni decisive. L'antropologia filosofica di Plessner non ricostruisce il processo della civilizzazione da una struttura organica monumentalisticamente e simbolicamente leggibile. Essa volge piuttosto lo sguardo alla posizione marginale della *physis* umana.

Il corpo non forma la cellula originaria di un mondo culturale che si differenzia progressivamente, bensì lo fa la situazione del comunicare. Il corpo sensibile non è immediatamente esperibile, si rispecchia piuttosto nelle esperienze con e nel mondo esterno e nel mondo degli altri, ed è già sempre posizionato. La sua presunta base naturale è già cultura. Altrimenti, il discorso non potrebbe essere dell'esperienza. Per questo anche la motricità sensoriale dell'organismo umano non diviene soltanto sulla via di un'esteriorizzazione della forza culturale. Con l'attributo dell'umano, essa è già separata dalla sfera degli istinti animali e rinvia ad un autoriferimento che non ha nessuna analogia nella natura extraumana.

Plessner non procede unicamente alla traduzione esteriorizzante della biosfera in un mondo simbolico oggettivo, bensì alla spiegazione della realtà culturale dalla tendenza umana all'«incorporazione». La natura umana non si esaurisce nell'essere-corpo, ma è insieme anche dipendente dalla coscienza di avere un corpo. Per l'uomo, la sua natura — a differenza di quella animale — è spezzata. Detto altrimenti: l'«incrocio di *Körper* e *Leib*», di corpo materiale e corpo vissuto, gli è già dato al primo livello d'esistenza e lo costringe ad una condotta «culturale», poiché senza apprendimento non sarebbe capace di vivere. E ciò vale in senso filogenetico e ontologico. Così l'uomo esperisce già in se stesso, nello stato precosciente della nascita, l'accorgimento che rende dipendente il suo corpo dai gesti culturali degli altri. Non soltanto per rimanere oggetto, bensì per diventare soggetto della cultura, egli ha da apprendere progressivamente tutto questo.

L'uomo può divenire cosciente di questa ambivalenza. L'«incorporazione» significa in quest'ottica un comportarsi/arrestarsi, che conferisce senso, tra l'impulso motorio e il sentire materiale, come non conosce la natura animale, oppure, nei termini di Plessner, un comportamento per via di un «contrasto» (Plessner 1970, p. 242). Egli propone, per l'esame di questa rottura nella natura dell'uomo, d'iniziare con un'«antropologia dei sensi», che trae vantaggio dal contrasto, cioè dal *modus* attivo dell'incorporazione sensibile nell'agire, parlare e formare. Soltanto l'uomo è in grado d'interpretare ed «esprimere», vale a dire: oggettivare la sua organizzazione sensoriale — una formulazione sintetica per la sua facoltà culturale, che ha per presupposto la rottura con il mero essere biologico. Come tendenza

all'incorporazione, la capacità culturale procede quindi dalla percezione di un distacco del Sé dalla sua corporeità. La distanza dal proprio corpo — che corrisponde all'esperienza della lontananza e della vicinanza, resa possibile dal procedere eretto — provoca un comportamento espressivo, la cui ricca scala s'estende dal «linguaggio» corporeo fino alla comprensione del concetto e della produzione tecnica di un mondo culturale, in cui il rapporto tra corpo materiale e corpo vissuto può diventare realtà che contiene il potenziale espressivo e d'incorporazione.

Che il mondo culturale assuma una forma definita dal bisogno e dalla necessità, lo impedisce la «coazione all'arbitrio» nel fare dell'uomo, a cui si deve la coscienza di Sé, che lo separa dal mondo naturale privo di coscienza. «Qui si mostra il primato del procedere eretto», afferma Plessner (1970, p. 231), «che ad ogni tipo di agire imprime lo schematismo dell'arbitrio». E prosegue: «Il rapporto, spezzato per un soggetto, tra il proprio corpo materiale e quello vissuto può non perdere tuttavia il suo carattere conflittuale, ma diventa produttivo e pratico mediante l'*adattamento allo schematismo* dell'arbitrio. Anche le funzioni di tipo animale, che servono al mantenimento in vita, devono essere svolte in modo pratico, cioè umano, non animalesco. Il *pragma* si radica però nella frattura tra corpo vissuto e corpo materiale, nell'intreccio d'interno ed esterno, il cui elevamento è ottenuto soltanto dallo schematismo dell'arbitrio. Elevamento non significa certamente superamento dell'inopportunità del corpo vissuto e di quello materiale, come se si trattasse di un'antitesi, che cela in sé, per così dire, la sua soluzione. Corpo vissuto e corpo materiale non formano alcun contrasto, bensì dicono l'identico. Ma soltanto questo: essi *dicono*».

Nella prospettiva ermeneutica di Plessner, il procedere eretto è così anche un simbolo della libertà attiva e dell'apertura decisiva del mondo della vita umana. Questa libertà non conduce tuttavia inevitabilmente a quel progresso dell'alienazione di sé di cui tratta l'antropologia di Leroi-Gourhan. Plessner distingue tra il mirare motorio del volere e la funzione sensoriale d'incorporazione delle sensazioni, che entrambe sono in una costante lotta con la connessione corporea, poiché esse, efficacemente produttive nell'«ambiente», tendono sempre al di là di questa, per poter realizzarsi concretamente e figurativamente. Ciò che deve riuscire significativamente al meglio, con riguardo all'ideale di un'unità dei sensi, nelle arti rappresentative, in primo luogo nell'arte drammatica, poiché quest'ultima può rappresentare in maniera esemplare l'intreccio del corpo vissuto con il corpo materiale, con il vantaggio di un ruolo sanzionato socialmente (1970, p. 249).

La posizione «dell'uomo» — per impiegare ancora qui questa sintetica espressione — è «eccentrica» nel mondo, come suona il denominatore comune plessneriano. Nell'assoluta relazione del mondo della vita al suo io corporeo, l'uomo è al centro, ed è però insieme, nel relativo rapporto con

altri soggetti e cose, un corpo tra gli altri, dunque alla periferia. Così intesa, la formulazione antropocentrica dell'uomo come misura di tutte le cose è da modificare. Poiché tra la «misura» e le «cose» c'è il fatto che la «misura» si rapporta a se stessa e quindi ha una relazione mediata con la realtà delle cose, che percepisce e organizza in maniera prospetticamente deviata secondo la misura della varietà sensoriale.

Per poter affermarsi contro il mondo esterno, nei cui confronti l'organismo animale reagisce semplicemente, l'uomo deve perciò produrre un proprio mondo di cose, che rappresenta qualcosa di ciò che egli percepisce soltanto in se stesso. La «natura selvaggia» in sé e per sé non gli dice niente sulla sua particolare doppia organizzazione: essa è tutt'al più una proiezione dei suoi desideri insoddisfatti. Poiché egli non la può esperire come puro appello stimolante, le dà piuttosto — percependola e affermandola oggettivamente — un senso, che incorpora, ordinando figurativamente, in segni, forme, simboli, figure. In questo senso, il suo corpo è «paragonabile ad un'opera d'arte [...], un nodo di significati viventi» (Merleau-Ponty 1966, p. 182). Ciò vuol dire: egli vuole essere inteso, pensato, interpretato, e abbisogna quindi degli sguardi dell'altro. L'uomo non può esistere, come l'animale, al centro di un «ambiente oggettivato» attraverso vista, udito, olfatto o tatto, senza percepire un'eco che rinvii significativamente al suo essere-soggetto. A seconda del cambio di visuale egli è soggetto (*ego*) od oggetto (*alter*), ed è in ogni modo però eccentrico anche nel senso della condotta comunicativa, poiché perviene all'identità corporea dell'io (all'essere persona) soltanto attraverso le immagini, che deve al movimento dialettico — più precisamente: alla comunicazione — tra la visione di sé e dell'altro.

Per questo motivo non è sensato ridurre la prospettiva monumentalistica sul corpo dell'uomo a modalità d'atto della semplice oggettivazione. «Il procedere eretto»: questa è un'espressione metaforica che non designa il corpo oggettivo, bensì il «corpo fenomenico» (Merleau-Ponty). I fenomeni non sono però soltanto dipendenti dalla percezione di altri, ma già sono equipaggiati del significato linguistico. In questo senso, l'organizzazione corporea non specializzata dell'uomo non è il punto di partenza di un mondo culturale: lo è invece la situazione in cui il primo gesto, il primo suono articolato, vengono compresi e corrisposti. Le situazioni sono — come lo stesso concetto indica — degli spazi d'azione. E gli spazi, inclusi quelli temporali, diventano ciò che sono per le relazioni tra i corpi. Ma questi spazi ricevono un significato estetico e sociale unicamente attraverso quelle incorporazioni nel *medium* concreto delle forme simboliche, culturali, con il cui ausilio l'uomo esprime e insieme vive la sua posizione eccentrica.

In questa prospettiva, la misura dell'uomo non sta nelle cose, bensì nella comunicazione con i suoi simili, e questa relazione comprende anche la cultura materiale. Nei termini appropriati di Leroi-Gourhan: «L'uomo è tale soltanto nella misura in cui incontra i suoi simili e si circonda dei simboli

della sua *raison d'être*» (Leroi-Gourhan 1988, p. 387).

(Traduzione di Ubaldo Fadini)

## LETTERATURA

- E. Baer, «Semiotic history of symptomatology», in A. Eschbach, J. Trabant (a cura di), *History of Semiotics*, Amsterdam 1983, pp. 41-66.
- J. Blacking (a cura di), *The Anthropology of the Body*, New York-London 1978.
- H. Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a. M. 1981 (trad. it. Bologna 1984).
- G.-L. Buffon, *Oeuvres choisies*, vol. I, Paris 1850.
- M. Douglas, *Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur*, trad. ted., Frankfurt a. M. 1986.
- M. Eliade, *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*, Hamburg 1957 (trad. it. Torino 1967).
- R. Ferwerda, *Die Bedeutung des Wortes (Leib) in der Achsenzeit. Ihre Ursprünge und ihre Vielfalt. Teil I. Griechenland, Israel, Mesopotamien*, Frankfurt a. M. 1987, pp. 161-82.
- M. Foucault, *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, trad. ted. Frankfurt a. M. 1973 (trad. it. Torino 1969).
- M. Foucault, *Archäologie des Wissens*, trad. ted. Frankfurt a. M. 1973 (trad. it. Milano 1971).
- M. Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, trad. ted. Frankfurt a. M. 1977 (trad. it. Torino 1976).
- M. Foucault, *Vom Licht des Krieges bis zur Geburt der Geschichte*, a cura di W. Seitter, Berlin 1986.
- M. Frank, «Zum Diskursbegriff bei Foucault», in J. Fohrmann, H. Müller (a cura di), *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt a. M. 1988.
- C. Geertz, *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, trad. ted., Frankfurt a. M. 1983.
- A. Gehlen, *Der Mensch. Seine Nature und seine Stellung in der Welt*, Wiesbaden 1976 (trad. it. Milano 1983).
- M. Granet, *Das chinesische Denken. Inhalt, Form, Charakter*, trad. di M. Porkert, Frankfurt a. M. 1985.
- J. Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt a. M. 1985 (trad. it. Roma-Bari 1988).
- J. Habermas, «Handlungen, Sprechakte, sprachlich vermittelte Interaktionen und Lebenswelt», in Id., *Nachmetaphysisches Denken. Philosophische Aufsätze*, Frankfurt a. M. 1988, pp. 63-104.
- A. Honneth, *Kritik der Macht. Reflexionsstufen einer kritischen Gesellschaftstheorie*, Frankfurt a. M. 1985.
- E. Husserl, *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, a cura di S. Strasser, Haag 1950.
- I. Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, a cura di W. Becker, Stuttgart 1983 (trad. it. Bari 1969).
- Hj. Kassim, M. Ali, *Mask of Sarawak*, Kuala Lumpur 1983.
- W. Klingbeil, *Kopf-, Masken- und Maskierungszauber in den antiken Hockkulturen, insbesondere des Alten Orients*, Berlin 1935.
- M. Kohlert, «Maske als Porträt? Funktionelle und aesthetische Besonderheiten der römischen Gesichtsmasken», in *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität Berlin. Gesellschafts wissenschaftl. Reihe* 31, 1982, pp. 229-32.
- M. Leenhardt, *Do Kamo. Die Person und der Mythos in der melanesischen Welt* [1947], trad. ted. Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1984.

- M. Leiris, *Das Auge des Ethnographen. Ethnologische Schriften II*, trad. ted., Frankfurt a. M. 1978.
- A. Leroi-Gourhan, *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, trad. ted. Frankfurt a. M. 1988 (trad. it. Torino 1977).
- C. Lévi-Strauss, *La voie des masques*, Genf 1975.
- C. Lévi-Strauss, *Mythologica IV. Der nackte Mensch 2*, trad. ted., Frankfurt a. M. 1976.
- A. Lommel, *Masken - Gesichter der Menschheit*, Zürich-Freiburg i. Br. 1970.
- M. Mauss, *Soziologie und Anthropologie*, a cura di W. Lepenies, H. Ritter, Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1978.
- M. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, trad. ted., Berlin 1966.
- J.D. Metzger, *Grundzüge der allgemeinen Semiotik und Therapie*, Königsberg 1785.
- A. Monod-Becquelin, «Der dekorierte Mensch. Körpermalerei bei den Trumai des Alto Xingu (Zentral-Brasilien)», in M. Münzel (a cura di), *Die Mythen sehen*, Frankfurt a. M. 1988 [vol. 2°], pp. 533-70.
- M. Münzel (a cura di), *Die Mythen sehen. Bilder und Zeichen vom Amazonas*, 2 voll., Frankfurt a. M. (Museum für Völkerkunde) 1988.
- F. Nietzsche, *Werke*, vol. III, a cura di K. Schlechta, München 1962.
- W.F. Otto, *Die Gestalt und das Sein. Gesammelte Abhandlungen über der Mythos und seine Bedeutung für die Menschheit*, Darmstadt 1955.
- Platone, *Cratilo*, trad. ted. in Platone, *Sämtliche Dialoge*, vol. II, Hamburg 1988 (tr. it. Bari 1971).
- H. Plessner, *Philosophische Anthropologie. Lachen und Wienen. Das Lächeln. Anthropologie der Sinne*, a cura di G. Dux, Frankfurt a. M. 1970.
- M. Sahlins, *Kultur und praktische Vernunft*, trad. ted. Frankfurt a. M. 1981.
- I. Schneider-Longyel, *Die Welt der Maske*, München 1934.
- S.M. Schomburg-Scherff, *Grundzüge einer Ethnologie der Ästhetik*, Frankfurt a. M. 1986.
- V. Turner, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York 1982.
- J. Van der Eng, Grygar (a cura di), *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, The Hauge, Paris 1973.
- B.L. Vidal, «Die Körperbemalung und die Zeichenkunst der Xikrín-Kayapó von Cateté», in M. Münzel (a cura di) *Die Mythen sehen*, Frankfurt a. M. 1988 [vol. I], 1988, pp. 331-89.
- L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Frankfurt a. M. 1963 (trad. it. Torino 1964).

#### ABSTRACT

##### *Toward a Critique of Anthropocentrism*

Anthropocentrism has in the West the character of a mental picture which utilizes the erect posture of man. The upright gait, which in the symbolic discourse of other cultures is connected with the structure of the natural environment and the Cosmos, is considered in the West as a principle of order which is manifested in the world as the coordinate system of the vertical and horizontal perception perspective. This perspective moulds the very concept formation of scientific, e.g., paleoanthropological, structural and ethnological, designs in relating man and the world and man and culture. A critique of this mental picture, which has been raised to the value of a norm, can begin with the cases in which man appears in eccentric positions in relation to his reality and is understood as subject and at the same time object of his cultural and symbolic production.