



**ENCICLOPEDIA EINAUDI [1982]**

## **CORPO**

Louis Marin - **CORPO** pag.4

Olivier Burgelin - **ABBIGLIAMENTO** pag.9  
Charles L. Boilès - **CANTO** pag.23  
José Gil - **CORPO** pag.35  
Charles L. Boilès - **DANZA** pag.85  
Hubert Damisch - **MASCHERA** pag.92  
Olivier Burgelin - **MODA** pag.119  
Hubert Damisch - **ORNAMENTO** pag.129  
Ludovico Zorzi - **SCENA** pag.137

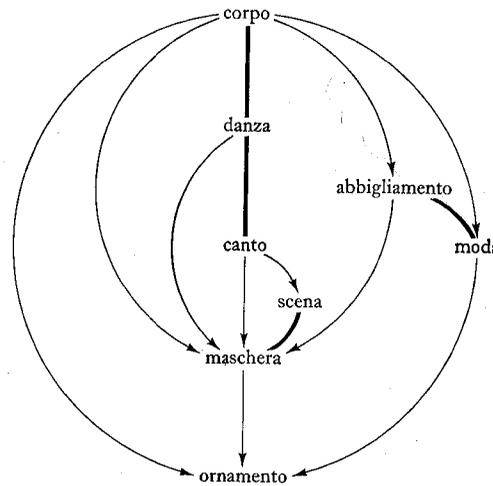
	anthropos	argomentazione	arti	calcolo	capitale	cervello	civiltà	classi	cognizione	combinatoria	comunicazione	concetto	conoscenza	corpo	creatività	cultura mat.
abbigliamento	.	.	4	.	.	.	.	2	.	.	.	.	3	7	3	4
canto	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	2	4	2	.
corpo	6	3	5	.	2	7	.	3	4	.	5	4	5	6	5	2
danza	2	.	3	.	.	.	.	.	.	3	4	.	3	6	4	.
maschera	.	.	3	.	.	.	.	2	.	.	.	.	.	4	.	.
moda	.	2	5	.	4	.	.	.	2	.	.	.	.	2	2	5
ornamento	.	3	5	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	2	2	.
scena	.	.	.	.	.	2	.	5	.	.	2	.	.	5	3	.

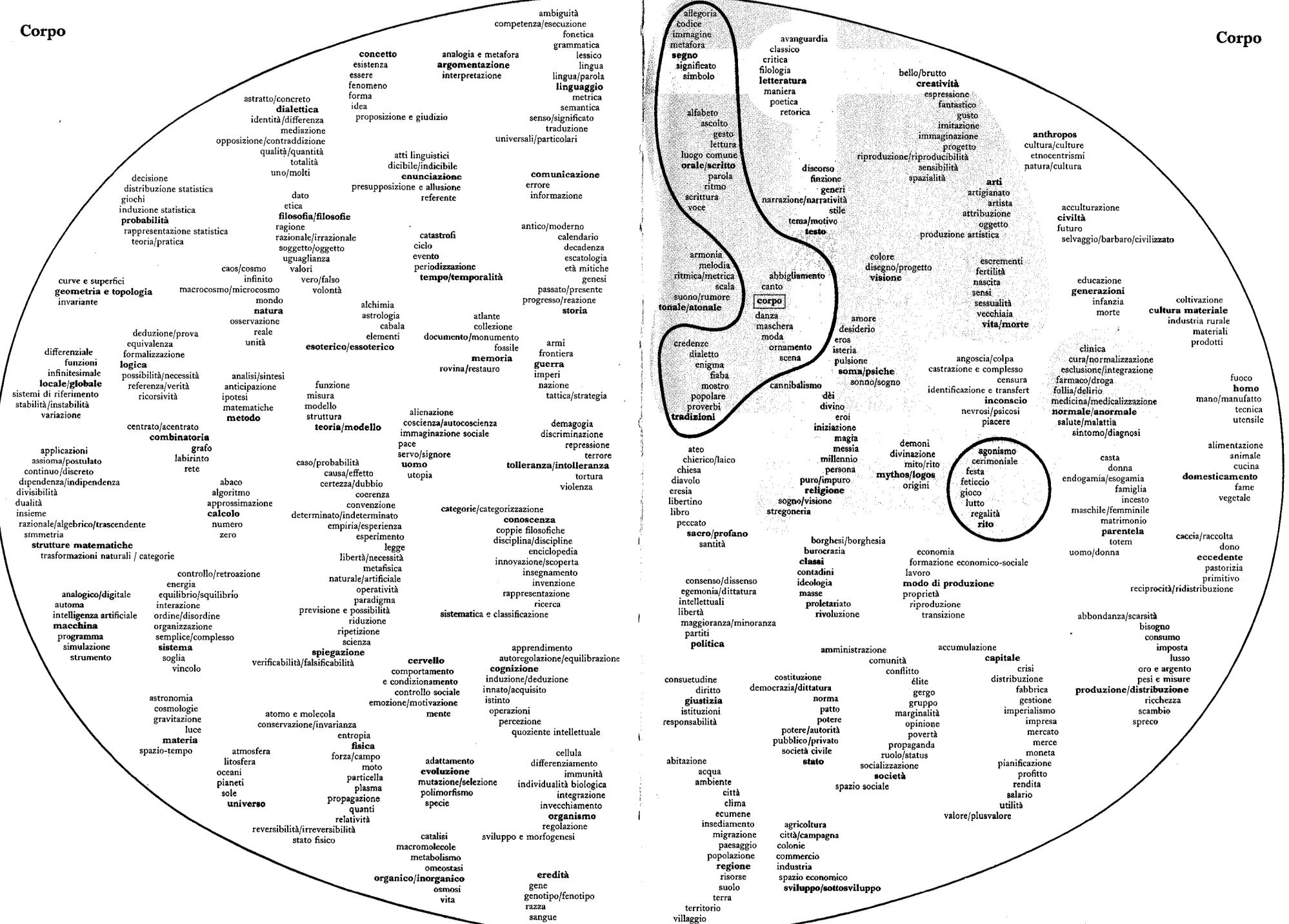
	memoria	metodo	modo di produz.	mythos/logos	natura	normale/anormale	orale/scritto	organico/inorgan.	organismo	parentela	politica	probabilità	produzione/distrib.	regione	religione	rito
abbigliamento	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	3	.	2
canto	2	.	.	4	.	.	5	.	.	.	.	.	.	1	5	4
corpo	3	3	2	6	6	8	8	5	8	7	3	2	5	5	7	5
danza	.	.	.	3	.	.	5	.	.	.	.	.	.	.	5	4
maschera	2	.	.	4	.	.	.	.	.	3	2	.	.	2	5	3
moda	4	1	.	3	.	4	3	2	3	1	.	.	3	4	4	4
ornamento	2	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	2	2	.	.
scena	2	.	.	3	.	.	4	.	.	.	.	.	.	4	.	4

	danza	corpo	canto	maschera	scena	abbigliamento	moda	ornamento
danza	.	5	3	2	.	.	.	.
corpo	4	.	.	2	.	4	3	3
canto	3	.	.	2	1	.	.	.
maschera	.	.	.	.	3	.	.	2
scena	.	.	.	.	.	.	.	.
abbigliamento	.	.	.	.	.	.	.	.
moda	.	.	.	.	.	.	6	.
ornamento	.	.	.	.	.	.	5	2

	dialettica	domesticam.	eccedente	enunciazione	eredità	esoterico/essoter.	evoluzione	filosofia/filosofie	fisica	generazioni	geometria e topol.	giustizia	guerra	homo	inconscio	letteratura	linguaggio	locale/globale	logica	macchina	materia	
abbigliamento	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
canto	.	.	4	.	.	.	.	.	.	3	.	.	.	2	.	.	.	.	.	.	.	.
corpo	5	4	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
danza	.	.	.	.	.	6	5	4	5	6	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
maschera	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
moda	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
ornamento	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
scena	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.

	sacro/protano	segno	sistema	società	soma/psiche	spiegazione	stato	storia	strutture matem.	sviluppo/sottosvil.	tempo/temporalità	teoria/modello	testo	tolleranza/intoll.	tonale/atonale	tradizioni	universo	uomo	visione	vita/morte		
abbigliamento	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
canto	3	2	.	2	3	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
corpo	6	6	5	5	8	6	6	4	4	.	.	.	.	.	6	5	.	.	.	.	2	
danza	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
maschera	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
moda	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
ornamento	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.





## Corpo

**Abbigliamento, Canto, Corpo, Danza, Maschera,  
Moda, Ornamento, Scena**

Che in un'enciclopedia del sapere e delle pratiche del nostro tempo il concetto di ♦corpo♦ sia stato collocato al centro di un gruppo di concetti quali l'♦abbigliamento♦, il ♦canto♦, la ♦danza♦, la ♦moda♦, la ♦maschera♦, l'♦ornamento♦, la ♦scena♦ è degno di riflessione, in quanto tale collocazione è rivelatrice dei discorsi sul corpo e dei loro presupposti filosofici e ideologici. Infatti è come se il concetto di corpo rappresentasse tanto un oggetto fra gli altri utili per le scienze e i saperi dell'uomo e della società, quanto la condizione che rende possibile il discorso in generale e i discorsi antropologici in particolare, senza tuttavia che questo essere un oggetto conoscitivo e questa condizione di giustificazione teorica siano stati esaminati a fondo e rigorosamente.

Come oggetto, il concetto di ♦corpo♦ viene pensato più o meno chiaramente come la materia sonora che dà forma al ♦canto♦, l'insieme naturale delle pose e dei movimenti che costituiscono lo schema e l'esaltazione della ♦danza♦, il supporto che l'♦abbigliamento♦ ricopre, il sostrato specifico che la ♦maschera♦ nasconde, la superficie liscia su cui si distende o si iscrive l'♦ornamento♦, il soggetto prodotto dalla rappresentazione, che permette di contemplare il dispositivo della ♦scena♦, che ne è la materializzazione o che regola quanto ritualizzato dal cerimoniale. Centro della configurazione epistemica di concetti che dipendono dall'estetica filosofica, dalla sociologia e dall'antropologia culturale, il ♦corpo♦ è tale solamente perché viene implicitamente immaginato come una sostanza alla quale si anetterebbero qualità, attributi o accidenti che la renderebbero specifica nel tempo e nello spazio, una materialità nel contempo stabile e neutra a cui si applicherebbero forme e configurazioni storiche e culturali.

D'altronde, in quanto condizione di possibilità del discorso il corpo è ancor meno analizzato e forse ancor meno atto a diventare un problema. Esso infatti definisce un «qui e ora» nel duplice registro di tempo e spazio, che costituisce l'asse di riferimento di ogni discorso in generale e, a maggior ragione, di qualsiasi antropologia, senza però che tale discorso possa mai qualificarlo come uno dei suoi elementi o una delle sue parti, senza che lo possa dichiarare il luogo e il momento della propria origine. In realtà questa posizione necessaria del corpo, partendo dalla quale si parla o si dimostra, non può costituire, in quanto tale, l'oggetto di un discorso o di una indicazione in essa contenuti, se non tramite un'immagine o una finzione o un enunciato che pongono lontano da se stessi la posizione da cui hanno origine quella immagine, quella finzione, quell'enunciato. «Io» appartengo al mio corpo senza che «io» lo possa mai abbandonare per dire che è mio o di altri, se non con una finzione. Ma se qualsiasi argomento di discorso contiene anche implicitamente il discorso *del* corpo, non è men vero – e ciò non deve stupire – che, da un lato, certi discorsi *sul* corpo si presentano come tali facendo del corpo il loro tema particolare esplicitamente, e che, dall'altro, il corpo

stesso si presenta come un discorso – nella locuzione e interlocuzione del corpo dialogico o sociale – o come testo, sito e campo d'azione di manifestazioni rituali e istituzionali, luogo e superficie per iscriverci segnali e segni utilitari o espressivi, arbitrari o motivati, mimetici o simbolici.

Un primo punto di incontro fra il concetto di corpo come oggetto di sapere e quello di corpo come condizione di possibilità e d'effettuazione del discorso del sapere sarebbe appunto il costituirsi del corpo come rappresentazione di oggetto, come oggetto di significato. Il che passa tanto più inosservato in quanto il discorso sul corpo si effettua – pare – solo descrivendo nel modo più preciso e rigoroso possibile un oggetto determinato – il corpo umano – ma senza conferirgli uno statuto privilegiato. In realtà il corpo, in questo discorso e mediante questo discorso ma a titolo di proprio referente, trova una validità oggettiva, quella del concetto generale di corpo che struttura e gerarchizza i vari dispositivi descrittivi ed esplicativi.

Vi appare intera l'illusione di una realtà ultima di oggetto, nella misura in cui un discorso si sviluppa in uno stile inteso a neutralizzarsi nel suo referente. In realtà, il corpo come oggetto di significato o di rappresentazione di oggetto potrebbe essere definito il testo che il discorso sul corpo scriverebbe, nell'illusione di trascrivere, appunto, il discorso del corpo.

Da questo punto di vista, l'archeologia del discorso medico quale viene studiata da Foucault in *Naissance de la clinique* (1963) è esemplare: «La presenza della malattia nel corpo,... il mondo sordo delle viscere, tutto il rovescio nero del corpo... sono contestati nella loro oggettività dal discorso riduttore del medico e insieme fondati come altrettanti oggetti per il suo sguardo positivo... la sorda configurazione in cui il linguaggio trova sostegno, il rapporto di situazione e di postura tra ciò che parla e ciò di cui si parla». In tal modo dei «corpi», in quanto rappresentazione di un oggetto, assumono forme diverse nella varietà di discorsi che descrivono il corpo sano e malato, il corpo vivo e il cadavere, discorsi nei quali modi di vedere e modi di dire si articolano in maniera specifica come si articolano visibile e invisibile in ciò che viene pronunziato e in ciò che viene taciuto.

Il discorso medico fa del corpo un oggetto: ne è, più esattamente, la trascrizione semiotica, un cumulo di segni e di sintomi che si tratta di vedere e di leggere, il cui esame attraverso la vista è una lettura eseguita dal sapere, insomma, un testo che si scrive in lingua e si decifra con l'occhio.

Pare che il testo del corpo sia scritto sulla sua superficie. È con questo insieme complesso e differenziato di qualità sensibili che il discorso medico scrive il testo del corpo: queste qualità visive e tattili, questi sapori, quegli odori e quei colori, quelle escrezioni e secrezioni non vengono solo prese in considerazione di per sé; vengono colte come rappresentazioni di movimenti, cambiamenti e mutazioni invisibili che avvengono nelle profondità del corpo e perciò difficilmente localizzabili: il corpo, un testo fatto di segni, vale a dire di qualità o di elementi che il discorso medico non considera rappresentanti di ciò che quel discorso non può vedere ma, poiché sono dei segni, di ciò che gli permettono di dire.

L'esempio dell'archeologia del discorso medico del corpo rivela come il «corpo» si collochi in terza persona, mediante un insieme collegato e coerente di enunciati cognitivi, i quali, nel senso letterale del termine, lo scrivono in quanto rappresentazione di oggetto: è come se il corpo, di cui si parla e ancora più, si scrive, non fosse che una macchina per pronunziare il discorso che si tiene su di lui, una macchina per scrivere la propria semiotica.

Un altro esempio di utilizzazione dello stesso modello della profondità e della superficie, del corpo come sostrato – al limite inconfondibile – e delle qualità che vi si aggiungono come suoi segni naturali ed espressivi, interessa direttamente la istituzionalizzazione antropologica, culturale e storica di concetti quali la ♦scena♦, la ♦maschera♦, la cerimonia, addirittura l'♦ornamento♦. Si tratta, agendo sulla base della medesima *ἐπιστήμη*, dell'espressione generale e particolare delle passioni dell'animo sul campo delle arti visive e più specificamente nella teoria «accademica» dei quadri storici. Come leggere e far leggere, vedere e far vedere gli invisibili movimenti, modificazioni e cambiamenti dell'animo se non nei segni corporali che li esprimono? Non è un caso che *La Logique* di Port-Royal (1662), nel capitolo sulle idee di segni e a proposito della categoria dei segni uniti alle cose, aggiunga all'esempio dei sintomi indizi di malattia l'aria del volto e i segni dei moti dell'anima, che è legata ai moti che esprime.

Si noterà tuttavia, e ciò era altrettanto vero per i segni sintomi del ♦corpo♦ come «testo medico», l'interessante ambiguità di questo collegamento del significante (l'aria del volto) e del significato (i moti dell'anima), dove si accentuano contemporaneamente la differenza strutturale costitutiva di ogni segno in genere tra significante e significato (che, all'occorrenza, prolunga quella, metafisica, tra il corpo e l'anima) e l'identificazione empirica fra rappresentante e rappresentato che chiarisce quella, epistemologica o retorica, fra l'essenza e la sua manifestazione, l'essere e la conoscenza dell'essere mediante uno dei suoi elementi, qualità o attributi. L'aria del volto è e non è il moto spirituale che esprime, l'agitazione esteriore del corpo è e non è la passione interiore dell'anima. L'assioma cartesiano della rigorosa coincidenza, per traducibilità reciproca, della passione dell'anima sottolinea con l'azione del corpo, con termini contrari che rende equivalenti (passione = azione), tanto il ricupero della sfera del corpo da parte di quella dell'anima quanto il rovesciamento nel senso delle forze, che caratterizza il passaggio dall'una all'altra, come pure il peso della struttura linguistica del segno nel discorso del corpo e sul corpo.

Bisogna aggiungere che non solo il corpo è qui segno dell'anima – le azioni dell'uno, sono segni delle passioni dell'altra – ma anche che il viso si trova a essere promosso a principale rappresentante del corpo e quindi dell'anima che in esso è significato; e le parti del viso a rappresentanti ancora più specifici delle «parti» dell'anima. Un discorso di cui si potrebbero dimostrare i presupposti filosofici, metafisici e ideologici articola quindi, nel campo della psicologia razionale e della fisionomia, il corpo in un insieme complesso e gerarchizzato di segni le cui varie combinazioni in suoi punti privilegiati consentono contemporaneamente di vedere e individuare una passione che colpisce l'anima, ossia un tratto dominante, un *habitus* profondo del carattere dell'individuo rappresentato.

È chiaro allora che sarà sufficiente mettere in scena diverse figure corporali in cui siano iscritte delle combinazioni specifiche di segni per produrre visivamente degli enunciati la cui concatenazione scenografica nello spettacolo muto del quadro permetterebbe di leggere un determinato episodio narrativo. I corpi sono qui appunto delle rappresentazioni di oggetti e degli oggetti di rappresentazione, i cui rapporti, mostrati visivamente sulla scena rappresentativa del quadro storico, narrano un racconto in terza persona che si può leggere come tale solo nella distanza spettacolare del passato storico o mitico. I corpi sono quindi tanto quadri di segni corporali o rappresentazioni di segni, con duplice o triplice entrata, quanto rappresentazioni di corpi e di figure di personaggi del quadro, che è, in certo qual modo, la ♦scena♦ in cui vengono mostrati e interpretati. Ogni corpo (così rappresentato) si fa vedere come la scena-quadro in cui è rappresentata (quindi esposta per essere vista e identificata) una passione invisibile dell'anima, scena che ne presenta i segni visibili allo sguardo dello spettatore. Ma ogni corpo è anche l'attore di una passione su una scena, la scena del quadro, in cui, con altri corpi anch'essi messi in scena, raffigura, per la sua posizione nell'insieme, l'elemento di un racconto che lo sguardo legge come storia. Prodotto come scena (o come rappresentazione) dal discorso filosofico, psicologico e fisionomico, il ♦corpo♦ messo in ♦scena♦ o in rappresentazione produce a sua volta un discorso, la rappresentazione della storia. Le contrapposizioni in serie coerenti, del corpo e dell'anima, dell'esteriore e dell'interiore, del significante e del significato, costituiscono i presupposti teorici e le condizioni per rendere possibile questa doppia trascrivibilità: del discorso nel corpo e del corpo in racconto entro il dispositivo rappresentativo, mentre un presupposto ideologico gli assicura efficacia operativa, e cioè il carattere universale di ogni tratto distintivo del significante corporale della passione, e pertanto l'identificazione immediata di una passione dell'anima in ogni combinazione particolare di segni e la leggibilità perfetta della composizione globale dei corpi in tal modo contrassegnati e significati.

Sia che si tratti del corpo significato del discorso medico e la sua archeologia o del corpo rappresentato nel discorso psicologico e fisionomico e la sua rappresentazione visiva – e questi esempi si possono generalizzare –, in entrambi i casi, legati d'altronde storicamente e ideologicamente, il ♦corpo♦ occupa la posizione ambigua di *essere* la malattia o la passione nei loro sintomi o i loro segni, e di *representare* la malattia o la passione per mezzo dei loro sintomi o dei loro segni.

Questa ambiguità è significativa della quasi identificazione del corpo e del discorso sul corpo; è questa che conviene interrogare sullo statuto del corpo come condizione di possibilità dei discorsi antropologici e sulla posizione del corpo nell'apparato della enunciazione del discorso in generale. Se si può parlare del corpo come di una cosa e se è possibile che il corpo di cui si parla si identifichi in qualche modo con ciò che se ne dice, è impossibile non parlare partendo dal corpo, nel luogo e nel momento che esso definisce, nel momento e nel luogo in cui si parla. È per il fatto che si parla partendo dal corpo e nel corpo che è possibile parlare dei corpi in generale come oggetti di significato, come rappresentazioni di oggetti ed è pure possibile parlare del «tuo» corpo, e, più precisamente, indicarlo nella trascendenza o visualizzarlo in un progetto o un desiderio.

Come hanno mostrato l'analisi semantica e pragmatica, certe parole nella proposizione, certe particelle linguistiche, servono a designare le cose. Non sono concetti bensì singolari formali che hanno la sola funzione di indicatori puri. «Questo» o «quello» se non fossero accompagnati dal gesto del corpo che indica quella o quell'altra cosa singolare rimarrebbero quindi vuote forme. L'indicatore ostentativo che attua l'identificazione dell'oggetto, un *gesto* quindi, è concomitante con l'istanza di discorso che contiene esplicitamente o implicitamente l'indicatore di persona.

Il mio corpo, come corpo parlante e come «albero» di gesti, è l'operatore fondamentale dell'indicazione e pertanto dell'identificazione. In tal modo il mio corpo articola lo spazio di differenze: produce l'oggetto che indica come una figura, estraendola, con il gesto dell'indicare, dall'insieme delle altre cose che, proprio in tal modo, respinge allo stato di sfondo per quella figura. Articola parimenti il tempo di differenze, tracciando idealmente, con il gesto, il percorso che lo avrebbe messo a contatto con la cosa che indica. Mentre mostra con il dito, con la mano o con lo sguardo la cosa nella sua individualità, il corpo indicante è paradossalmente un produttore di finzione: esegue una presa fittizia che rimane allo stato di semplice possibilità. E, in tal modo, il corpo indicante con quel gesto ostentativo fa di se stesso un finto predatore, un corpo simbolico: operatore indicativo, in quella operazione il corpo è più profondamente un operatore simbolico.

L'operazione indicativa che sta al punto di giunzione del corpo con il linguaggio, ma anche del corpo con il mondo, consente di considerare il corpo, per riprendere l'espressione di Merleau-Ponty, «il movimento stesso dell'espressione», cioè ciò che si proietta al di fuori dei significati offrendo loro un luogo, ciò che fa sì che diventino esistenti come cose. Questo a condizione che si concepiscano i significati come delle intenzioni o anche dei gesti, delle figure o delle configurazioni di gesti non dissociabili dagli oggetti intenzionali dove tali gesti si compiono e che quegli oggetti provocano e richiedono.

Il corpo, in quanto «mio corpo», è anche una potenza ostensiva in un altro senso, non più come condizione per indicare o per operare designazioni, ma come condizione di possibilità del manifestarsi del soggetto che parla e si esprime, di possibilità d'istanza di discorso, che contiene «io» e lo identifica, e dove la forma grammaticale «io» raggiunge un'esistenza insieme immediata e unica. Base di manifestazione, il corpo, dentro e attraverso l'«io», si mostra; «io» si mostra, dentro e attraverso il proprio corpo, a «te»: dialogo dei corpi che si manifestano a vicenda in azione reciproca, base di tutti i «manifestanti» particolari che la situazione dialogica implica in concreto. Senza dubbio sono dei punti privilegiati del corpo, delle zone e delle parti, oltre alle pose e agli atteggiamenti globali, quelli che sotto certi aspetti recitano dei ruoli particolari, i quali, a loro volta, specificano l'ostensione del corpo secondo i dati della singolare situazione d'allocuzione e di interazione e secondo le sue modifiche intenzionali o casuali: altrettanti effetti di strategie enunciative dei soggetti impegnati in questa situazione. Gestualità di accompagnamento delle parole, anzi gestualità in sostituzione della parola, atteggiamenti e posture globali del corpo destinati ad accentuare o sotto-

lineare le varie parti o l'argomentazione del discorso al fine di darvi una maggior forza nei confronti dell'ascoltatore mediante una comunicazione diretta, cioè una trasmissione immediata dei segni e degli stati affettivi che quei segni sono e recano: tutti questi «manifestanti» sono nondimeno degli ornamenti del discorso. Tuttavia, per quanto in supplemento o in eccesso alle parole, raggiungono lo stesso fine o contribuiscono in maniera decisiva a raggiungerlo: persuadere l'uditorio con una esposizione controllata, una ostensione regolata e calcolata del corpo parlante.

È così che il corpo, in quanto «mio corpo», si mostra o si mette in scena per l'altro, costruendo movimenti e posture, atteggiamenti e comportamenti come immagini dinamiche collegate le une alle altre in una composizione controllata o improvvisata, che il pubblico, i «tu» ai quali si rivolge l'oratore, riempirà via via con le proprie rappresentazioni e i propri stati effettivi. Gli «ornamenti» corporali ostensivi del discorso sono quindi non solo dei messaggi secondari, destinati a imprimere una particolarità e un aspetto proprio al messaggio principale facendo conoscere all'interlocutore un significato più ampio, più completo o più sfumato, ma anche delle *microtattiche pragmatiche* destinate a produrre degli *effetti-affetti*, col presentare, come un manichino vuoto da riempire, il corpo stesso dell'interlocutore messo in scena e in movimento che in questo caso funge da trappola per le rappresentazioni e gli stati affettivi.

Questi complessi meccanismi della persuasione e della credenza, in cui giocano sia una teatralizzazione sia una drammatizzazione del corpo che parla ad altri, implicano il corpo in processi di desideri e di piaceri, di seduzione e di fascino; vari dispositivi possono inoltre contribuire ad ampliarne la risonanza e gli effetti, a precisare e a focalizzare. Ma è proprio per questo che, tenendo conto dei sostegni e degli strumenti della gestualità e della positura dimostrativa od ostensiva, va sottolineata l'impossibilità sia teorica sia pratica di mantenere una distinzione netta, anche di semplice valore operativo, non solo tra il corpo e l'anima, cioè tra le superfici di quel volume che è il corpo vero e proprio e i moti delle profondità che tali superfici nasconderebbero, ma anche tra il corpo, semplice supporto e veicolo neutro, e gli ornamenti o dispositivi estrinseci che sarebbero caricati degli effetti di senso.

Parlare pertanto di sostegni e di strumenti è senza dubbio inesatto. La «maschera», l'«abbigliamento», l'«ornamento» in genere come la «scena» teatrale non sono in primo luogo degli oggetti che si sovrapporrebbero al «corpo» o si sottrarrebbero al corpo per aggiungergli o togliergli questo o quel dato significato; non sono neppure delle cose che si potrebbero esaminare per se stesse, indipendentemente dal contesto in cui vengono usate, per esempio come se fossero esterne al corpo che vestono, coprono, mascherano o adornano. Maschere, vestiti, trucco, tatuaggi, luoghi e spazi scenici vanno invece considerati delle categorie che consentono di pensare contemporaneamente non solo l'esposizione del corpo agli altri e al mondo, i suoi movimenti nei vari spazi e tempi prodotti da tali movimenti e i loro effetti di ritorno, ma anche la riflessione attraverso cui il corpo sfugge all'opacità della cosa come pure alla mera intelligibilità dell'oggetto significato o della rappresentazione. Questi sostegni e strumenti della gestua-

lità e della postura corporale dimostrative e ostensive servono piuttosto a disegnare per il corpo e dentro il corpo, gli propongono e gli impongono come esso stesso se li propone e se li impone, dei corpi immaginari o simbolici, dei corpi privati, individuali, singolari o personali oppure dei corpi pubblici, collettivi, generali, dotati di regole e norme, dei corpi cosiffatti che tracciare un limite tra questi corpi molteplici e con funzioni diverse e il «corpo», sarebbe euristicamente poco utile, in pratica semplificante e in teoria ingannevole.

Si noterà – e il fatto è significativo – che durante il funzionamento questi sostegni e strumenti della *δειξίς* e dell'ostensione corporale oscillano tra i poli contrari delle categorie semantiche e pragmatiche, nelle quali si scrivono e che essi specificano, cioè percorrono tutto lo spazio di senso che delimitano. Se si prende l'esempio del trucco, varietà di «maschera» e di «ornamento» soggetta alla «moda», si constata che esso mira contemporaneamente a nascondere e a mettere in mostra, che è in rapporto tanto alla disponibilità dell'individuo quanto agli usi della società, che libera la persona da pressioni collettive e la sottopone a costrizioni ancora più rigorose, che tende a sedurre ma anche a isolare, forse persino a sedurre e affascinare nel respingere. Il trucco conferma la menzogna dell'apparenza e in tal modo espone la propria verità, come dimostra la verità di un desiderio mascherandone la manifestazione, così come, lottando contro il tempo che passa, ne testimonia la fuga, parimenti ne esalta il «corpo», poiché evidenzia l'attenzione di cui è oggetto, lo suddivide in figure artificiose al massimo. Il trucco è quindi una *pittura effimera* di un corpo sul corpo, ma per suo mezzo il corpo si mette in mostra e insieme si nasconde nell'altro corpo, e, grazie a questa, il corpo rappresenta – fra desiderio di sé e desiderio dell'altro – la scena della seduzione differita, come ha ben dimostrato Lascault, per il quale la pelle imbellettata è il risultato di una partita del giocatore o della giocatrice con i possibili: con il trucco la verità viene collocata dalla parte del molteplice e dell'instabile. Si potrebbe forse aggiungere che il trucco (o la sua mancanza, che in tal caso è una mancanza rimarcata in una cultura, una società, una classe, un gruppo dove il trucco è una pratica accettata e corrente) è la proposta che un corpo immaginario fa all'altro o agli altri e si suppone sia quello in cui troverebbe la propria rappresentazione il desiderio dell'altro o degli altri. In tal modo, mentre è un mezzo di ostensione del corpo attraverso un corpo immaginario, è anche un gesto indicativo del corpo dell'altro. Analoghe osservazioni si potrebbero fare a proposito dell'«abbigliamento» o della «maschera». Occorrerebbe inoltre sottolineare l'importanza dei contesti in cui si usa il trucco; il che vale anche per l'abbigliamento o la maschera. La situazione non deve essere considerata estrinseca al corpo truccato e avvenute con esso solo un rapporto di convenienza o sconvenienza, di permesso o di divieto, di tolleranza o di obbligo. La «situazione» è una dimensione del corpo truccato proprio nel senso che ne costituisce insieme il terreno scenico e lo spazio della messa in scena; il corpo truccato (come il corpo mascherato o senza maschera, vestito o senza vestiti) è un corpo da cerimonia teatrale. Ostensione del corpo reale nel corpo immaginario, esso è in grado solo di citare o di rappresentare il «corpo» simbolico in cui è necessariamente racchiuso.

Si può allora considerare in questa prospettiva la tortura cerimoniale d'ini-

ziazione in certe società primitive, come ha mostrato Pierre Clastres, un trucco permanente e definitivo, per mezzo del quale la « legge » sociale viene – allo stesso modo della macchina fantastica di Kafka nella *Colonia penale (In der Strafkolonie, 1914)* – scritta, inscritta, incisa sul corpo stesso dell'iniziato? Così il corpo individuale subisce due metamorfosi che lo trasformano veramente in corpo sociale, nel senso che ogni corpo, e tutti insieme, sono come il monumento della memoria, sempre attiva e mantenuta viva mediante l'ininterrotta ingiunzione, della legge sociale, che Clastres enuncia nella forma seguente: « Tu non vali meno di un altro, tu non vali più di un altro ». Le cicatrici che modificano per sempre il corpo torturato dell'iniziato scrivono quindi in una specie di corpo transustanziano, il corpo del simbolico (trascendente la contrapposizione tra individuale e collettivo), come un divieto di ineguaglianza (il che non significa naturalmente la cancellazione delle differenze).

Drammatizzazione di questa teatralità: potrebbe darsi che proprio per mezzo di questa il corpo « truccato » ponga dei quesiti. Senza dubbio conferma, come ♦scena♦ e messa in scena in un ♦corpo♦ immaginario, la struttura simbolica della cultura. Ma ci si può domandare se non contribuisce a eluderla, coll'abbandonarla appunto al gioco delle differenze e dei contrari: dell'identità e dell'estraneità, dell'economia e dello sperpero, dell'eccezione e della norma.

Attraverso gli esempi del corpo-oggetto, di cui il discorso medico secondo la sua archeologia classica costruisce i sintomi, e del corpo fervente di passioni, che la teoria accademica della pittura pone come elemento espressivo nel dispositivo scenico della storia da rappresentare, il concetto stesso di corpo è apparso un concetto essenziale per il discorso generale, nel senso che è impossibile non parlare partendo dal corpo: condizione reale di possibilità del discorso, la cui legittimità e validità teoriche non si possono stabilire se non attraverso l'esame dello statuto del corpo nell'enunciazione. Il corpo si mostra dentro e attraverso i segni discorsivi del soggetto; il soggetto del linguaggio si mostra dentro e attraverso il proprio corpo. Ne segue necessariamente l'esame dei diversi comportamenti e gestualità che sono tanto ornamenti quanto maschere, mimiche vocali e danze quanto ruoli e messe in scena del discorso e dei suoi soggetti. Viceversa, l'ornamento ♦, l'abbigliamento ♦ e la ♦maschera ♦, la voce, il ♦canto ♦, la ♦danza ♦, la cerimonia e la ♦scena ♦ potranno apparire come il ♦corpo ♦ collettivo o individuale fatto discorso e testo, sistema ad elevate prestazioni di segnali e segni, mediante i quali si manifesta e si realizza la struttura simbolica della cultura in cui il corpo naturale-reale si trova « sempre già » coinvolto. L'esempio finale del trucco e del tatuaggio che rimanda, in fin dei conti, a tutti i concetti raggruppati a grappolo intorno a quello di corpo, porta a concepire quest'ultimo non tanto come un « centro » gerarchicamente superiore, metodologicamente neutro ed epistemologicamente fondatore, quanto come un operatore di passaggio che si sposta e, pur mettendo in evidenza la configurazione stabile e immobile di tali concetti, li sviluppa e li organizza in una rete di cui le scienze antropologiche non hanno ancora finito di esplorare le relazioni plurime. [L. M.].

- Baudrillard, J.  
1976 *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris (trad. it. Feltrinelli, Milano 1979).
- Benveniste, E.  
1966 *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris (trad. it. Il Saggiatore, Milano 1971).
- Bettelheim, B.  
1962 *Symbolic Wounds: Puberty Rites and the Envious Male*, Free Press, Glencoe Ill. (trad. it. Sansoni, Firenze 1973).
- Cassirer, E.  
1923-29 *Philosophie der symbolischen Formen*, 3 voll., Bruno Cassirer, Berlin (trad. it. La Nuova Italia, Firenze 1961-66).
- Certeau, M. de  
1980 *L'invention du quotidien*, I. *Arts de faire*, Union générale d'éditions, Paris.
- Clastres, P.  
1974 *La société contre l'Etat. Recherches d'anthropologie politique*, Minuit, Paris (trad. it. Feltrinelli, Milano 1977).
- Dehors et dedans  
1974 *Le dehors et le dedans*, in « Nouvelle Revue de Psychanalyse », n. 9.
- Deleuze, G.  
1969 *Logique du sens*, Minuit, Paris (trad. it. Feltrinelli, Milano 1975).
- Foucault, M.  
1963 *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Presses Universitaires de France, Paris (trad. it. Einaudi, Torino 1977<sup>3</sup>).
- Lacan, J.  
1966 *Ecrits*, Seuil, Paris (trad. it. Einaudi, Torino 1974).
- Lascault, G.  
1979 *Ecrits timides sur le visible*, Union générale d'éditions, Paris.
- Leenhardt, M.  
1947 *Do kamo. La personne et le mythe dans le monde mélanésien*, Gallimard, Paris.
- Levinas, E.  
1971 *Totalité et infini*, Nijhoff, The Hague (trad. it. Jaca Book, Milano 1980).
- Lévi-Strauss, C.  
1958 *Anthropologie structurale*, Plon, Paris (trad. it. Il Saggiatore, Milano 1966).
- Marin, L.  
1981 *Le portrait du Roi*, Minuit, Paris.
- Mauss, M.  
1902-38 *Sociologie et anthropologie*, Presses Universitaires de France, Paris 1950 (trad. it. Einaudi, Torino 1965).
- Merleau-Ponty, M.  
1945 *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris (trad. it. Il Saggiatore, Milano 1972<sup>2</sup>).
- Passion  
1980 *La passion*, in « Nouvelle Revue de Psychanalyse », n. 21.
- Schilder, P.  
1950 *The Image and Appearance of the Human Body*, International Universities Press, New York (trad. it. Angeli, Milano 1978<sup>2</sup>).

## Abbigliamento

### I. *Antropologia dell'abbigliamento.*

L'abbigliamento, nel senso piú generale del termine, è un fatto antropologico universale. Se è vero infatti che alcune società umane non conoscono l'abito propriamente detto, nessuna di esse ignora l'arte di adornarsi sotto forma di acconciatura, pitture corporee, tatuaggi, scarificazioni, gioielli o accessori ornamentali. In tutte le società conosciute queste pratiche si situano ad un alto livello di elaborazione e formano una parte essenziale della cultura sia tecnica che artistica.

#### I.1. L'abbigliamento fra natura e cultura.

L'abbigliamento, inteso dunque come insieme dell'abito e degli accessori ornamentali, è considerato dalla maggior parte delle società un settore al tempo stesso fondamentale e ben definito della cultura, caratterizzato da tecniche, riti, costumi, significati propri e per ciò stesso paragonabile, sotto certi aspetti, alla cucina o alle forme dell'insediamento. Del resto, Lévi-Strauss [1971] ha mostrato che, nella lingua e nei miti di società molto diverse, il codice culinario e quello dell'abbigliamento appaiono convertibili cioè, in ultima analisi, equivalenti, ognuno tuttavia sulla base dell'autonomia e definizione loro proprie.

La definizione di tale ambito culturale si differenzia però da una civiltà all'altra, in primo luogo poiché esso si costituisce in ogni singolo caso intorno a tecniche che variano esse stesse considerevolmente in rapporto ai materiali utilizzati. Si potrebbero distinguere le civiltà della pelle o della pelliccia, quella della seta, del cotone, della lana, della scorza, ecc. Questi materiali, e le tecniche indispensabili alla loro utilizzazione, condizionano tutta una serie di rapporti sociali e di significati.

D'altro canto, l'abbigliamento si pone come un fatto culturale le cui origini sono estremamente complesse proprio perché non può essere ricondotto ad un'unica esigenza funzionale che ne costituisca l'origine universale (per esempio, la necessità di difendersi dal freddo). Ad una prima approssimazione, esso sembra situarsi al punto di contatto fra due universi: da una parte è, al pari del linguaggio, della musica, delle arti plastiche, una pratica significativa propria di ogni cultura; dall'altra, si connette all'insieme degli utensili o degli strumenti mediante i quali ogni società si garantisce una certa padronanza dell'ambiente che la circonda. Del resto, questi due universi non sono mai del tutto indipendenti l'uno dall'altro: così, prima dell'era industriale, gli utensili sono generalmente oggetto di una elaborazione ornamentale estremamente avanzata. Questa simbiosi appare piú evidente, tuttavia, proprio nel campo dell'abbigliamento, in cui – come si vedrà – si verificano fra tali universi continui trasferimenti di finalità.

Alcuni autori hanno fatto rilevare che questa duplice origine, strumentale e significante, poneva l'abbigliamento umano in diretto rapporto di continuità con la *parure* animale, al tempo stesso protezione e segno di riconoscimento e sempre in accordo con l'ambiente, sia a livello funzionale che estetico. Altri invece hanno posto l'accento sulla radicale discontinuità fra lo stato di cultura, di cui l'abbigliamento è, dopo il linguaggio, la manifestazione più caratteristica ed universale, e lo stato di natura, in cui del resto il ruolo della *parure* rimane per molti versi oscuro.

Questi punti di vista non sono necessariamente inconciliabili. Vi è tuttavia una palese frattura tra la *parure* animale e l'abbigliamento umano: in primo luogo, l'abbigliamento comporta una mediazione, al tempo stesso tecnica e simbolica, fra l'uomo e l'ambiente che lo circonda; d'altro canto, esso implica un riferimento non specifico ma etnico: ogni popolo, ogni cultura si distingue per il proprio modo di vestire o di acconciarsi; infine, l'abbigliamento introduce all'interno di ogni etnia un elemento di differenziazione sociale che non è riducibile al puro dimorfismo sessuale. Se dunque è ancora possibile parlare di un adattamento dell'abbigliamento all'ambiente, sarà soltanto a condizione che di tale ambiente si dia una definizione non solo fisica, ma anche e soprattutto socio-culturale.

## 2. Il corpo ornato o vestito.

Si potrebbe essere tentati di esprimere il carattere fondamentale significante dell'abbigliamento classificandolo fra le «arti»; formulazione non impropria, poiché non vi è società conosciuta ove l'arte di adornarsi non obbedisca ad un'estetica ben definita, e tuttavia troppo restrittiva: non un'esigenza di natura «artistica» (e tanto meno «ornamentale») va posta all'origine dell'abbigliamento, bensì, più generalmente, il bisogno di manifestare un significato. Di fatto, l'estetica dell'abbigliamento entra sempre a far parte di almeno due serie di significati: la *parure* ci rimanda sia alla persona fisica dell'uomo ornato che alla sua persona sociale, e questo in tutte le società conosciute.

### 2.1. Estetica dell'abbigliamento.

L'universalità della *parure*, per certi aspetti, non ha nulla di sorprendente: il corpo umano è il supporto artistico per eccellenza sia per le sue caratteristiche plastiche che per la sua capacità di movimento nonché, soprattutto, per gli investimenti di cui è oggetto.

D'altro canto, l'ornamentazione del corpo umano pone manifestamente un problema plastico, che si evidenzia tanto nelle acconciature dell'Africa e dell'Oceania quanto nelle diatribe fra le scuole dei grandi sarti. Tale problema viene risolto in modi molto diversi: l'estetica dell'abbigliamento varia considerevolmente a seconda delle tradizioni e della cultura di ogni popolo, del suo livello tecnico, delle sue caratteristiche fisiche (colore della pelle, proporzioni del cor-

po) e, infine, delle possibilità offerte dall'ambiente. Tuttavia, malgrado la quantità e la diversità di queste variabili, malgrado le differenze fra le soluzioni adottate dai vari popoli (e talvolta dalle varie classi sociali), si possono identificare tre assi fondamentali secondo cui si sviluppa la plastica dell'abbigliamento.

Il primo consiste nella valorizzazione di *parti del corpo umano* bene individuate o oggetto di forti investimenti libidici: occhi, bocca, naso, orecchie, capigliatura, vita, articolazioni, seni, sesso, ventre, ecc. Queste parti possono venire accentuate sia con trattamento speciale (colorazione, tatuaggio, scarificazione), sia con un ornamento decorativo o prezioso (dischi labiali, anelli per il naso o le orecchie, collane, anelli, braccialetti, astucci penici), sia con un'imbottitura, una struttura di sostegno o una foggia dell'abito tendente, per esempio, a mettere in risalto le spalle, i polpacci, le braccia, i seni o le natiche, sia ancora mediante un elemento di forma anulare posto intorno alla vita o alle articolazioni (cintura, braccialetto, collana). Tale valorizzazione può interessare parti del corpo così importanti ed assumere proporzioni tali (come nel caso estremo degli abiti a guardinfante) da modificare profondamente il profilo della figura. Questa insistenza sulle parti del corpo e dunque sulla loro relativa indipendenza, questa valorizzazione di ciò che permette gli scambi fra il corpo e l'ambiente esterno, si ritrovano, a livelli diversi, in tutte le tradizioni. Quando tuttavia tali elementi assumono un carattere esclusivo, essi definiscono ciò che potremmo chiamare un «corpo grottesco»: in Occidente, per esempio, quello della tradizione popolare medievale.

Il secondo consiste nella *dimensione verticale* del corpo umano, che è possibile valorizzare sia accentuandola con i tacchi, la pettinatura o allungando artificialmente il collo, sia mediante ornamenti penduli, per lo più simmetrici, appesi ai capelli, alle orecchie, al naso, alle labbra, alle spalle, al collo, alla vita, ecc.; sia, infine, modificando il profilo del corpo mediante un abito che copra l'inforcatura delle gambe: vestito, gonna o tunica lunga. Il fatto di mettere in rilievo il carattere unitario, e in certi casi perfettamente conchiuso, del corpo umano, di evidenziare la dimensione verticale — vale a dire ciò che più nettamente lo contrappone a quello degli altri mammiferi — corrisponde ad una visione nobilitante, valorizzante, addirittura enfatica dell'uomo, visione che, nella tradizione occidentale, è quella dell'umanesimo classico.

Il terzo consiste nell'accentuare i *movimenti* del corpo, sia mediante un ornamento o un abito fisso, ma studiato per essere visto di profilo (come l'ureo reale dell'antico Egitto, il sellino, certi ornamenti labiali), sia mediante appendici ondegianti o leggere che possono oscillare quando il corpo si muove rapidamente (piume, capigliatura, nastri, maniche, velo, scialle e gonna, soprattutto se essa è confezionata con fibre non tessute). L'abbigliamento insiste allora sul movimento e, in particolare, sul movimento in avanti, quello che il corpo compie nel camminare, nella corsa e talvolta nella danza.

La semplice enunciazione di questi tre assi fondamentali dell'estetica dell'abbigliamento mostra con piena evidenza che in quest'ambito il problema plastico non viene mai posto né risolto in termini puramente formali. Così, anche al di là di qualsiasi riferimento alla simbolica più propriamente sociale dell'abbiglia-

mento, e considerando dunque soltanto il suo rapporto con il corpo vestito, risulta che l'abito e l'ornamento non sono mai trattati indipendentemente dalla relazione al tempo stesso intellettuale ed affettiva che colui che li porta stabilisce con essi. L'estetica dell'abbigliamento non è mai «pura» ma sempre profondamente compenetrata di espressività.

### 2.2. Estetica o magia?

Il tipo di investimento di cui l'abbigliamento costituisce sempre l'oggetto pone il problema della sua interpretazione in chiave magica. Interpretazione tanto più suggestiva in quanto stabilisce la connessione fra gli aspetti funzionali e quelli significanti dell'abbigliamento. Anche se in un primo tempo ha cercato di proteggersi dal freddo, l'uomo di Neanderthal non ha potuto coprirsi di una «seconda pelle» senza avere la sensazione di instaurare un rapporto privilegiato con l'animale scuoiato; d'altro canto, se ammettiamo che il vestito possa essere inteso come protezione contro gli agenti fisici, non si può non riconoscere che esso possa anche essere inteso come una protezione contro gli agenti magici, spesso considerati altrettanto reali della pioggia e del freddo. Di fatto, è stato possibile interpretare in questa chiave quasi tutti i particolari della *parure* o dell'abito, e specialmente i motivi ornamentali.

In tutte le culture sono presenti «amuleti», oggetti o motivi ornamentali che si integrano all'abbigliamento, la cui unica funzione riconosciuta è quella di proteggere contro gli spiriti maligni (come la Mano di Fatima islamica). Più in generale, l'abito, al pari della casa, dei recipienti, può essere concepito come un involucro o uno schermo la cui funzione isolante è assicurata da pratiche che appartengono al tempo stesso alla magia e all'ornamentazione: l'orlo del tessuto, per esempio, sarà sottolineato da un colore diverso avente funzione protettiva (come la banda color porpora della toga pretesta romana); le aperture in generale saranno protette da elementi di vario tipo, come orli, bordi, colletti o polsini; oggetti brillanti, per esempio i metalli preziosi di cui sono fatti i gioielli, verranno posti in punti strategici e proteggeranno le aperture del corpo (bocca, naso, orecchie) o dell'abito (bottoni, fibbie, ganci, spille, cinture, braccialetti, collane); allo stesso modo, i colori (rosso, blu, ecc.) e i motivi (croci, fiori, cerchi, decorazioni geometriche come i pizzi) saranno scelti in funzione del loro valore di difesa.

In realtà la magia, come del resto l'estetica, permette di dare una spiegazione a tutto ciò che non dipende da esigenze funzionali palesi. E il limite dell'interpretazione magica consiste proprio nel fatto che la sua indiscriminata applicabilità ne fa una chiave-troppo universale per non essere talvolta sospetta. Di fatto è stato possibile applicarla non soltanto a tutti gli aspetti dell'abbigliamento, ma anche a tutte le forme elementari dell'arte (vasellame, tessuti, oggetti di giuoco, insediamenti, utensili, ecc.). In molti casi, tuttavia, si tratta di interpretazioni non verificabili – anche quando esse siano indigene – di costumi il cui significato originario è andato perduto.

Estetica e magia, elementi che si possono chiaramente opporre in base alla

concezione che ce ne facciamo oggi, hanno almeno un'origine comune: se l'ornamentazione primitiva segue spesso il contorno degli oggetti, se assume forme geometriche, se spesso ricorre ai colori vivaci e ai materiali brillanti, ciò può essere ricondotto a ragioni inerenti ai ritmi elementari del corpo e alla struttura stessa della percezione, ragioni di cui la magia – come del resto l'estetica – non sarebbe che una formulazione più o meno tardiva. Insomma, in tale prospettiva, la magia non sarebbe – come non lo è l'«arte» – la causa efficiente della *parure* e dell'abbigliamento, ma potrebbe esserne la prima elaborazione teorica, o comunque il primo tentativo coerente di renderli portatori di un significato.

Il tema della magia, del resto, si collega strettamente a quello della protezione psicologica che l'abbigliamento, il trucco e la *parure* assicurano senza dubbio in ogni società, compresa la nostra: benché gli Europei non credano più, in teoria, alla necessità di proteggere l'apertura del collo dagli spiriti, i loro vestiti hanno sempre colletti abbastanza elaborati (la cui realizzazione, tecnicamente delicata, aumenta considerevolmente il prezzo degli abiti), per non dire delle cravatte, delle collane, dei foulard. Si può supporre che il pudore sociale, il timore di «farsi notare» che c'impedisce di portare una giacca senza colletto, si riconnetta più o meno direttamente, sostituendole, alle credenze magiche e che, in generale, la difesa magica possa trasformarsi in pratiche che presentano un carattere in parte di superstizione, in parte di convenzione sociale ed in parte puramente psicologico (protezione dagli sguardi altrui). La psicanalisi ha individuato nella magia un aspetto essenziale nella prospettiva che ci interessa: il timore del malocchio non sarebbe che un'elaborazione del timore dell'impotenza, dunque una forma del complesso di castrazione.

### 2.3. Simbolismo sessuale.

Numerosi abiti o particolari dell'abbigliamento possono essere propri di un sesso in una data società, e dunque significare questo sesso in modo del tutto cosciente e banale come, in Europa, la gonna e i pantaloni, in India, la gonna e il turbante. Questo tipo di simbolizzazione è paragonabile a quello che fa del vestito il portatore del significato della classe, della funzione o della condizione di chi lo indossa, e lo si considererà dunque alla stregua di altri fatti di segnaletica sociale.

Ma il simbolismo sessuale propriamente detto dipende da un altro elemento, rivelato dalla psicanalisi, benché anche prima del suo avvento non fosse sempre passato del tutto inosservato: il vestito può simboleggiare gli organi sessuali maschili o femminili, senza che tale simbolizzazione sia necessariamente funzione del sesso di chi lo indossa. Sebbene tale tipo di simbolismo sia generalmente inconscio, si possono citare vari esempi ove esso appare apertamente, sia perché il significante-abito ha caratteri troppo specifici per lasciar adito a dubbi, sia perché il comportamento dei testimoni mostra che il significato sessuale affiora alla coscienza. Se dunque la segnaletica dei sessi e il simbolismo sessuale si situano a due diversi livelli, questi ultimi possono talvolta entrare in contatto: così, in India, certi motti di spirito rituali collegano la lunghezza del turbante o l'am-

piezza della gonna alle capacità sessuali di coloro che rispettivamente li indossano.

Nella tradizione occidentale, l'esempio più netto di simbolismo sessuale è quello della brachetta, nel XVI secolo, la cui origine è legata alla moda di portare calzoni molto aderenti, donde la necessità di ricorrere ad un'apposita borsa per gli organi sessuali maschili; essa divenne ben presto un elemento particolarmente importante, realizzata nei colori più vivaci e resa rigida mediante un'adeguata imbottitura. Questa moda suscitò vivacissime proteste da parte delle autorità morali e religiose, ma durò tuttavia una cinquantina d'anni.

Un simbolismo analogo, benché fondato sulla somiglianza piuttosto che sulla contiguità, si ritrova nei polacchini in uso nel XIV secolo, originariamente realizzati in modo da evocare un fallo. Anche in questo caso, tale moda suscitò una violenta reazione che si tradusse in decreti d'interdetto. Il simbolismo delle scarpe a punta, del resto, non ha mai cessato di essere più o meno decodificato, se si pensa alle proteste moralistiche, sia pure razionalizzate sotto forma di norme igieniche, che esse suscitano ancor oggi.

Un esempio evidente è quello della cravatta maschile, realizzata in colori vivaci, scelta e annodata con cura particolare. In moltissimi casi appare, anche a questo proposito, che il simbolismo fallico è stato evidenziato da diverse pratiche sociali: così, ai ragazzi veniva tradizionalmente concesso di portare la cravatta a partire dall'adolescenza; essa era quasi obbligatoria per gli uomini negli ambienti ove era in uso portarla; i preti non la mettevano, eccetto alcuni *clergymen* che portavano una cravatta bianca; talvolta era accompagnata da ornamenti di evidente riferimento sessuale; infine, essa era all'origine di varie pratiche come il rito di tagliarla in certi locali notturni.

Un caso particolarmente interessante è costituito dai vestiti che sono comunemente oggetto di pratiche feticistiche: scarpe, busti o sottovesti, giarrettiere, fazzoletti ed altri accessori femminili (in India la cintura dei pantaloni femminili). Secondo l'interpretazione freudiana, infatti, l'oggetto del feticismo è il pene mancante della madre, la cui assenza è negata per timore della castrazione. La simbolizzazione si realizza dunque, in questo caso, a due livelli: la scarpa, per esempio, è un simbolo sessuale al tempo stesso maschile e femminile; e così pure il busto, accessorio dotato di una certa rigidità e, d'altro canto, profondamente connesso con i caratteri secondari della sessualità femminile, dal momento che il suo scopo è quello di assottigliare la vita e valorizzare da una parte il seno, dall'altra il bacino e le natiche.

Si potrebbero citare, infine, diversi casi di simbolismo sessuale puramente femminile: per esempio la comparsa, verso il 1930, di un certo tipo di cappelli con calotta bivalve e guarniti di vari accessori che non lasciano alcun dubbio circa il loro significato.

Certo, tutti questi esempi hanno un carattere troppo specifico perché li si possa assumere a fondamento di un'interpretazione particolareggiata dell'estetica dell'abbigliamento in tutti i suoi aspetti (forme, materiali, colori). Tuttavia è possibile ammettere che tutto l'abbigliamento maschile e femminile è fortemente permeato di simbolismo sessuale e che, al limite, tutti i vestiti, qualunque

sia la loro forma o il loro colore, possono diventare simboli sessuali – soprattutto se, per il loro rapporto con la pelle, divengono oggetto di una erotizzazione diffusa, come accade nel caso di tutta la biancheria intima.

### 3. *Il corpo socializzato.*

L'abbigliamento non è soltanto destinato a essere portato su un corpo umano con cui stabilisce stretti rapporti al tempo stesso plastici e investiti di affettività; esso appare anche in un certo contesto ove deve, in un modo o nell'altro, inserirsi. Di tale contesto è possibile dare due tipi di definizione: l'abbigliamento, infatti, è in rapporto con le altre pratiche significanti e con le relazioni sociali presenti nella società in cui è indossato; d'altro canto, esso deve adattarsi all'ambiente naturale o anche all'ambiente semiartificiale creato dalla società industriale (è questo l'aspetto più propriamente funzionale del problema che sarà esaminato nel § 4).

#### 3.1. Integrazione culturale e sociale.

L'universo culturale in cui l'abbigliamento deve inserirsi può essere analizzato, per certi aspetti, in termini plastici. Di fatto esistono evidenti connessioni fra l'abbigliamento e le tendenze dominanti nel settore delle arti plastiche: spesso sono state poste in luce, per esempio, le somiglianze formali che, in seno ad ogni civiltà, esistono fra l'abito e le forme architettoniche. A partire dal Rinascimento, le tendenze dominanti della moda maschile e soprattutto femminile occidentale sono strettamente connesse all'evoluzione delle arti plastiche. Contrariamente a ciò che sostiene una certa concezione tendente a sottovalutare la «moda», non si tratta solo di riferimenti o impieghi aneddotici relativi a particolari ornamentali o significativi, ma dell'elaborazione di una forma plastica che si propone di rimodellare totalmente la figura prendendo spunto dalle tendenze dell'arte contemporanea. In quest'ottica gli sviluppi più caratteristici sono, nel XX secolo, quelli dell'alta sartoria parigina legati soprattutto ai nomi di Poiret, Chanel, Schiaparelli, Dior e Courrèges.

Senza dubbio sarebbe estremamente interessante, come si è detto, procedere a un confronto puntuale fra l'abbigliamento e tutte le altre pratiche significanti all'interno di una stessa cultura: linguaggio, musica, cucina, utensili, insediamento, ecc.; ma è essenzialmente con l'ambiente sociale che l'abbigliamento istituisce i rapporti più complessi.

Nelle società tradizionali, il contesto sociale si definisce in primo luogo in termini etnici: ogni popolo ha il suo abito o il suo modo di ornarsi, così come ha la propria lingua e il proprio tipo d'insediamento, ed ogni individuo è vincolato a questo modo di vestirsi o di ornarsi da tutti i nessi istituzionali o affettivi che lo legano al popolo cui appartiene. In epoca moderna, parte di tale attaccamento è stato talvolta proiettato sull'uniforme militare che significa agli occhi di tutti al tempo stesso l'appartenenza etnica di colui che l'indossa e i legami indi-

struttibili che l'uniscono alla madrepatria. Non per questo il riferimento etnico dell'abito borghese è completamente scomparso dalla società industriale. Anche a prescindere dai costumi regionali che rappresentano una sorta di sopravvivenza (nozione questa, del resto, non molto chiara), è certo che Americani, Italiani e Tedeschi non si vestono esattamente allo stesso modo. In Italia esistono persino notevoli differenze di abbigliamento fra le grandi città. Tuttavia questo tipo di distinzione ha perso gran parte della sua importanza a vantaggio di vari riferimenti interetnici e, in particolare, del riferimento alla moda: ormai l'abito occidentale varia soprattutto col variare dei tempi o, più precisamente, col variare della percezione che gli utenti hanno della modernità, percezione che muta con la classe sociale, la cultura, l'ambiente e, sempre più nettamente, con l'età.

Anche nelle società cosiddette primitive, il contesto socio-culturale può subire trasformazioni molto più rapide dell'ambiente naturale; abiti ed ornamenti mutano dunque più rapidamente delle altre tecniche, e secondo norme che nulla hanno in comune, salvo eccezioni, con l'adattamento funzionale. Non ci si può certo spingere fino a prestare un carattere universale all'identificazione, oggi comune, fra abbigliamento e moda. L'instabilità delle pratiche concernenti l'abito resta comunque significativa della necessità di adattare continuamente l'abbigliamento ad un contesto socio-culturale mutevole.

D'altro canto, nelle società tradizionali, il primato del riferimento etnico non ostacola affatto la funzione distintiva della *parure* o dell'abito in seno ad una stessa etnia (esattamente come il fatto di portare la stessa uniforme non impedisce oggi al tenente di distinguersi dal caporale). Si stabilisce in tal modo tutta una serie di distinzioni di sesso, di età, di situazione, di funzione, di casta o di classe che, con il concorso dei fenomeni di acculturazione, finisce per assumere, nella moderna società industriale, forme estremamente complesse e differenziate.

### 3.2. Segnaletica sessuale.

Praticamente ovunque l'abbigliamento varia in base alla differenziazione sessuale. Il dimorfismo umano, meno evidente di quello di certe specie animali, ma variabile a seconda delle razze, è sottolineato dall'abito, sia che esso valorizzi le differenze sessuali, sia che si limiti ad essere diverso per gli uomini e per le donne. La differenza può allora investire le fogge, i colori, i tessuti, il taglio, i motivi ornamentali, le acconciature, i gioielli. Oppure può concernere, come a Roma, in Cina o nell'antica India, soltanto alcuni di questi elementi. Nell'abbigliamento occidentale, il dimorfismo si evidenzia invece attraverso tutti questi fattori: da un lato, l'abito maschile non ha la stessa origine di quello femminile dal momento che il primo isola le gambe secondo una tradizione «barbara» di origine asiatica e il secondo invece le nasconde sotto una gonna secondo una tradizione mediterranea; dall'altro, l'abito maschile è più rigido, più scuro, più resistente e meno ornato di quello della donna alla quale sono riservati il trucco e la maggior parte degli ornamenti; il complesso di questi elementi esprime sim-

bolicamente agli occhi di tutti la nozione comune della virilità e della femminilità.

Il dimorfismo dell'abbigliamento, più o meno accentuato, non ha una funzione pratica palese. Non pare infatti che sia in gioco il problema della pura e semplice identificazione dell'altro sesso. Né appare chiaro, benché l'attività degli uomini e delle donne possa essere molto diversa, in che modo tale differenziazione universale delle forme potrebbe essere posta in rapporto funzionale con quella dei rispettivi compiti.

In Occidente, è abbastanza comune l'opinione che l'abbigliamento (ed in particolare quello femminile) abbia lo scopo originario di attirare l'attenzione dell'altro sesso verso chi lo indossa. Tale opinione può sembrare fondata su numerose pratiche sociali: in varie società, come si è visto, la *parure* risulta essere in primo luogo una valorizzazione delle parti del corpo sessualmente significanti; i tipi di abbigliamento più elaborati sono spesso destinati a cerimonie o riti che hanno una diretta attinenza con la sessualità (pubertà, matrimonio); l'abito e l'acconciatura delle prostitute hanno spesso dato origine a delle mode; in Occidente, infine, un trucco «eccessivo», un vestito troppo «vistoso» sono generalmente interpretati come un richiamo di carattere sessuale e giudicati, in quanto tali, positivamente o negativamente. È altrettanto evidente che il prestigio dell'uniforme si identifica, in parte, con quello della virilità.

Questa tesi può evidentemente essere interpretata, alla luce della psicanalisi, come un sintomo del simbolismo inconscio dell'abbigliamento che del resto, come abbiamo visto, può talvolta affiorare alla coscienza. Al livello a cui essa si pone, tuttavia, resta troppo unilaterale e spiega soltanto alcuni aspetti del dimorfismo. Non è evidente che l'astuccio penico, la cravatta o l'abito da sposa siano in senso proprio dei «richiami sessuali». Quanto ai comportamenti che, nell'ambito dell'abbigliamento, appartengono senza possibilità di dubbio a tale categorizzazione, essi rimangono sempre estremamente minoritari. Ora, il dimorfismo dell'abbigliamento è imposto ad ogni individuo, talvolta dai primi mesi di vita fino alla morte, e ha un carattere di estrema rigidità. Proprio per questo portare il vestito del proprio sesso non è essenzialmente un «richiamo sessuale» ma piuttosto un fatto di decenza e di conformità sociale. Per interpretare la differenziazione dell'abbigliamento secondo il sesso bisogna dunque, in ultima analisi, far ricorso alla volontà presente in ogni società di fondare sulle differenze sessuali un ordine sociale e una visione del mondo o, se si preferisce, di riformulare la differenza naturale in termini culturali.

La tradizione occidentale recente ha del resto praticato la differenziazione dell'abbigliamento secondo il sesso in modo relativamente eccezionale, riservando la *parure* essenzialmente al sesso femminile. A partire dal XVII secolo, sotto l'influenza dei paesi protestanti dell'Europa settentrionale (Paesi Bassi e, in seguito, Inghilterra), l'abito maschile ha cominciato ad evolvere verso fogge sempre più austere e severe (colore scuro, rigidità, eliminazione degli accessori e degli elementi decorativi, e quindi uniformità), fogge che ben presto divennero, sull'esempio di Londra, quelle di tutta la borghesia occidentale. Pur continuando a prestare una grande attenzione al loro aspetto, i borghesi del XIX se-

colo (eccetto i militari) ne hanno eliminato quasi tutti gli elementi distintivi ed ornamentali. L'abito femminile ha assunto invece forme sempre più ampie, colorate, sgargianti, accompagnate da un gran numero di ornamenti. Tali forme sono state oggetto di un'elaborazione molto raffinata i cui agenti più caratteristici dovevano essere, per quasi due secoli, i sarti parigini.

Questa particolare versione del dualismo dell'abbigliamento era evidentemente legata ai progressi fatti dalla borghesia: ovunque si è verificata, la rivoluzione borghese ha condotto all'adozione delle norme londinesi per l'abito maschile e di quelle parigine per l'abito femminile. In Italia, del resto, e in altri paesi dell'Europa meridionale, ove l'ascesa della borghesia si è verificata in epoca più tarda o in modo incompleto, l'abito maschile è rimasto un po' più colorato che nell'Europa settentrionale.

Questa evoluzione ha causato ciò che si potrebbe definire una dissociazione al tempo stesso ideologica e pratica dell'abbigliamento e della *parure*, fenomeno che condiziona tutta la recente evoluzione dell'abito occidentale. Nel XIX secolo l'arte di adornarsi, e di conseguenza tutta l'estetica dell'abbigliamento, finiscono per divenire quasi esclusivamente appannaggio femminile. Nel medesimo tempo, la donna della borghesia viene posta in una situazione che oggi appare estremamente ambigua: da una parte, è adornata, ammirata, incensata, adorata come una dea; dall'altra, è più che mai estromessa dall'universo «serio» degli affari e della vita politica, e ridotta alle funzioni di rappresentante del marito nell'ambito della vita privata in generale e dei valori d'apparato che l'abbigliamento esprime in particolare. Questa condizione ambigua, quella della frivolezza, doveva per più di un secolo caratterizzare la donna e in generale ogni ricercatezza nel vestire. Anche la *parure* diventa oggetto di una sorta di culto (di cui il rituale dell'alta sartoria è un esempio clamoroso), ma al tempo stesso è considerata anch'essa leggera, futile, priva di qualsiasi importanza.

Nel XX secolo, come si vedrà, questa tendenza a considerare la *parure* come futile si è ancora più radicalizzata, tuttavia il nesso fra abbigliamento e femminilità va attenuandosi. È possibile notare, infatti, un certo declino della «segnalatica sessuale», nel senso soprattutto di una mascolinizzazione dell'abbigliamento femminile. Questo fenomeno è sensibile, negli abiti sportivi, fin dal XIX secolo (tenuta da equitazione, da bicicletta, ecc.). Esso si generalizza, nel XX secolo, con la caduta in disuso del busto e l'adozione da parte delle donne sia di versioni femminili di abiti maschili (tailleur, *chemisier*, pantaloni, bluse, colletto, cravatta, pigiama, stivali, ecc.), sia di vestiti o di particolari della moda maschile (jeans, pullover, capelli corti, ecc.). Ideologicamente, questo movimento è strettamente legato al movimento contemporaneo di «emancipazione della donna»: come se l'accesso alle pratiche simboliche maschili sembrasse ormai al tempo stesso un ideale e un diritto, al pari del diritto di voto o, in epoca più recente, di quello alla contraccezione. Si può tuttavia notare in questi ultimi anni una certa femminilizzazione dell'abito maschile, soprattutto per quanto concerne i colori, i tessuti e certi accessori, ma meno evidente per quanto riguarda le forme stesse dell'abito.

Nell'ideologia come nella pratica, dunque, ci si trova oggi di fronte al pro-

blema di un modo di vestire unisex. Dall'analisi precedente risulta che, se tale moda dovesse un giorno imporsi, essa sarebbe il segno di un profondo sconvolgimento dell'ordine sociale tradizionale. Esistono del resto alcune connessioni fra la tendenza a vestire unisex e i movimenti rivoluzionari moderni (l'Urss degli anni '20, la Cina degli anni '50, la gioventù occidentale attuale). Fino ad oggi, tuttavia, le rivoluzioni, una volta giunte alla fase di assestamento, hanno ristabilito il dimorfismo dell'abbigliamento e sarebbe dunque imprudente azzardare la previsione che l'ordine sociale futuro non sarà più fondato su una differenziazione sessuale in fatto di abbigliamento.

### 3.3. Segnaletica categoriale.

All'interno di ogni etnia, l'abbigliamento si differenzia in base alla condizione degli individui e in primo luogo secondo l'età. In certe società africane i bambini sono nudi e vengono autorizzati a portare un vestito soltanto a partire dall'iniziazione puberale o dal matrimonio. Nella maggior parte delle tradizioni si potrebbero individuare distinzioni sostanzialmente analoghe: in Occidente, per esempio, il divieto, per le adolescenti, di truccarsi e portare determinati ornamenti. L'abito dei vecchi ha talvolta caratteristiche sue proprie: per esempio, nel Giappone tradizionale ed in Europa, un colore più scuro. Infine, in tutte le società, svariate situazioni – transitorie o durature – sono segnalate dalla pettinatura, dagli accessori, dal tipo di abito, dalla sua foggia o colore: prima infanzia, adolescenza, iniziazione, giovinezza, maturità, matrimonio, maternità, maternità fuori dal matrimonio, lutto, vedovanza, caccia, guerra, pellegrinaggio, ecc.

I capi, i re, i sacerdoti, i guerrieri, i clan, e, man mano che si costituiscono, tutti i gruppi sociali, adottano un abito caratteristico. Tale segnaletica categoriale può evolvere sia nel senso di un abito legato ad una funzione, indossato soltanto in relazione a compiti specifici (come il camice, la stola e la cotta che i sacerdoti cattolici indossano durante le diverse fasi della messa), sia nel senso di un abito legato ad una casta o classe, indossato in ogni circostanza (come, sempre per i sacerdoti cattolici, la tonaca). Le classi dirigenti tengono in modo particolare a tale distinzione: così, in Cina, la classe formatasi dopo la conquista manciú; in Africa, i nobili Haoussa; in Europa, la nobiltà e, in seguito, la borghesia. In seno alla classe dirigente, le più alte cariche religiose e civili possono essere contraddistinte da abiti particolari, come la toga pretesta romana il cui uso era regolato da un codice severamente fissato.

Allorquando l'abbigliamento categoriale diviene simbolo della potenza di coloro che detengono il potere, esso è oggetto di un fortissimo investimento e si trasforma talvolta in un abito di rappresentanza lussuoso e sovraccarico di ornamenti, destinato sia ai dirigenti stessi che a coloro che sono alle loro dirette dipendenze (abito di corte, alta uniforme dei funzionari o dei militari, livrea dei servitori). Quando non sia sottoposto alle variazioni della moda, come il vestito da sera femminile moderno, tale abito tende a cristallizzarsi in una forma antiquata che, per ciò stesso, si presenta come un simbolo dell'antichità dei diritti

e delle prerogative di coloro che lo indossano o dei loro superiori. Così, certi abiti di rappresentanza divengono veri e propri «fossili» connessi a modi di vestire ormai abbandonati da tempo, fino al giorno in cui spariscono con il venir meno del prestigio o del potere politico ed economico di chi li indossava. L'abito dei sacerdoti, ancor più immutabile, testimonia in tal senso, a suo modo, la perennità della religione.

In un primo tempo, l'abbigliamento categoriale tende dunque a mettere ognuno al «suo» posto svolgendo così un ruolo politico essenzialmente conservatore. Tale effetto è evidente soprattutto nelle società tradizionali o in quelle divise in caste. Ancor oggi il giudice, l'avvocato, il militare, il poliziotto, il postino, il cameriere, la commessa dei supermercati, il benzinaio indossano un'uniforme o un abito legato alla loro funzione che li distingue agli occhi dei loro partner sociali e li identifica con la loro carica o il loro lavoro. In tal senso, si potrebbe dire che, ad un certo stadio della vita sociale, l'abito tende a porsi come *duplicazione figurativa* dell'ordine sociale, il quale ne risulta dunque rafforzato e cristallizzato. In questa prospettiva si spiega come gli abiti tradizionalmente legati ad una funzione, che siano al tempo stesso abiti da cerimonia o di rappresentanza, manifestino un estremo conservatorismo.

### 3.4. Acculturazione e abbigliamento.

Qualora tuttavia non sia inaccessibile o considerato tale, l'abito che simboleggia una forma di prestigio – o alcune delle sue caratteristiche – può diffondersi in strati sociali sensibili a tale prestigio. L'abbigliamento cessa allora di essere un segno categoriale stabile per diventare uno strumento di acculturazione. Questa tendenza si manifesta in numerose civiltà di tipo urbano sotto forma di imitazione del modo di vestire delle classi superiori, derivato talvolta esso stesso da una conquista straniera (come accadde nella Gallia franca, nell'India afghana o mongola, nella Cina manciú, ecc.). In Europa, dal xv al xix secolo, il diverso prestigio delle varie classi, il fatto che fra alcune di esse esistesse oggettivamente o soggettivamente una distanza minima, le difficoltà materiali e morali di verificare che ognuno vestisse effettivamente come il suo rango esigeva, sono stati all'origine di continui «illeciti» in fatto d'abbigliamento colpiti, fino all'epoca moderna, da una repressione più o meno efficace (leggi suntuarie) e che hanno contribuito forse all'evoluzione della moda.

Non sempre accade, tuttavia, che le classi inferiori cerchino di conformarsi a quelle superiori: talvolta esse adottano modelli stranieri come, nell'antica Roma, il pallio di origine ellenica o il saio di origine gallica. Parimenti, nel xx secolo, la profonda influenza americana sul modo di vestire europeo non è stata mediata né dall'alta sartoria né dalle classi superiori, ma dalla gioventù e dalle classi medie che hanno adottato direttamente *shirt-waist*, *slacks*, blusotto, *tee-shirt*, *battledress*, jeans e altre innovazioni di origine americana. Nell'uno come nell'altro caso, le classi superiori hanno manifestato invece un certo conservatorismo, evidente soprattutto per quanto concerne l'abito maschile.

La diffusione di un tipo di abbigliamento che sia nello stesso tempo un'af-

fermazione di prestigio investe dunque i rapporti fra le classi come quelli tra popoli o etnie. Così, attraverso il gioco delle conquiste e delle influenze, un modo di vestire può percorrere a poco a poco interi continenti: in epoca moderna, per esempio, le uniformi degli eserciti di tutto il mondo si sono successivamente adeguate ai modelli inglese, francese, tedesco, americano e russo, man mano che tali eserciti andavano affermandosi in campo militare.

Oggi, tuttavia, l'esempio più manifesto di acculturazione relativa all'abbigliamento è la diffusione massiccia in quasi tutti i paesi del modo di vestire occidentale. Il significato di questo fenomeno è evidente: quando le società non occidentali si sono risolutamente impegnate a portarsi al livello tecnico dell'Occidente, i loro sforzi in tal senso si sono sempre tradotti nell'adozione, imposta in modo più o meno autoritario, dell'abito europeo (Russia di Pietro il Grande, Giappone dell'epoca Meiji, Turchia di Atatürk, Cina di Mao Tse-tung, ecc.). In tutti i casi, tale politica di acculturazione ha incontrato vive resistenze: per fronteggiarle, le autorità giapponesi hanno fatto ricorso soprattutto alla nozione di funzionalità (comodità, igiene); quanto alla Cina popolare, benché essa abbia condannato ogni tipo di raffinatezza in fatto di abbigliamento, compresa quella dell'Occidente, è tuttavia indubbio che anch'essa ha adottato una variante dell'abito occidentale.

Benché il modo di vestire occidentale non sia universale né realmente (esso non è certo adottato in tutto il mondo) né virtualmente (niente lascia prevedere che lo sarà in futuro), esso è tuttavia il più diffuso elemento del modo di vita occidentale. È la sola forma di abbigliamento che, in tutto il mondo, sia sentita come *moderna*, indubbiamente perché è la sola che sembri pienamente riflettere la civiltà industriale. Essa fa apparire tutti gli altri modi di vestire, siano essi aristocratici o popolari, come conservatori o desueti.

Oggi, tuttavia, comincia a manifestarsi un'evoluzione estremamente rapida che potrebbe giungere a modificare questa situazione. Il fenomeno più sorprendente è la crescente tendenza al sincretismo del modo stesso di vestire occidentale: se è vero che la moda si è spesso ispirata a modelli tratti un po' dovunque, tale tendenza ha assunto, a partire dagli anni '60, proporzioni senza precedenti con l'apparizione di sempre nuove mode ispirate a tuniche, caffettani, sari, chimonos, *parkas*, poncho, *boubou* (sia pure profondamente modificati). Al tempo stesso, l'ondata di anarchia in fatto di abbigliamento (esemplificata dal movimento hippy), la spinta ecologica, l'ondata di neoarcaismo, la radicalizzazione del «ritorno alla natura» nel senso di una violenta opposizione alla civiltà industriale, sono indice di una crisi che investe l'abbigliamento e la cultura e che rimette chiaramente in causa la simbolica tradizionale dell'Occidente: talché ci si può domandare se la nozione stessa di abbigliamento occidentale potrà conservare a lungo un significato.

Questa tendenza potrebbe confluire con un'altra, quella cioè che spinge le società non occidentali ad affermare con maggior forza la loro identità. Del resto, l'adozione dell'abbigliamento occidentale ha sempre incontrato una certa resistenza che si è tradotta in concreto nel ricorso a forme di compromesso con le tradizioni locali: di tale fenomeno si possono trovare esempi in Africa, nelle

Antille, in Sudamerica, in India, in Cina, ecc. Dal momento che la stessa evoluzione ideologica dell'Occidente si indirizza verso la scoperta dei valori non occidentali, le culture che li rappresentano, anche quelle più fortemente influenzate dall'Occidente, potranno essere sempre più indotte ad attribuire un valore alla propria tradizione in fatto di abbigliamento.

### 3.5. Il declino dello sfarzo nel vestire.

In numerose società e, in Europa, fino alla rivoluzione borghese, la segnaltica categoriale ha assunto, per le classi superiori, i caratteri di un'ostentazione di forme di abbigliamento sfarzose. Gli imperatori bizantini, i principi del Rinascimento e dell'epoca barocca spendevano fortune per vestirsi e le loro corti li imitavano nella misura del possibile. Lo sfarzo nel vestire sembra esser stato un fenomeno ovvio per tutti coloro che potevano permetterselo: il lusso profuso nell'abbigliamento doveva essere proporzionale alla ricchezza e alla potenza e qualsiasi infrazione a questa regola veniva percepita come altamente significativa, come segno — per esempio — di ascetismo religioso o di calcolo politico.

Questo fenomeno rimanda ovviamente al «consumo vistoso» analizzato da Veblen [1899]. I tessuti e le pietre preziose, i galloni d'oro e d'argento profusi nell'abito di rappresentanza dell'*ancien régime* non hanno altra funzione che quella di manifestare la superiorità sociale di chi lo indossa, mentre i pizzi, i ricami, i nastri di cui è abbondantemente ornato mostrano che egli non lavora e dispone di una manodopera illimitata che confeziona i suoi abiti e ne prende cura.

Il declino dello sfarzo nell'abbigliamento coincide con l'ascesa della borghesia. Certo, la borghesia abolisce gli intralci legali alla libera circolazione del significante-abito ed autorizza dunque, senza porre alcun limite, quel lusso nell'abbigliamento che prima era oggetto di una regolamentazione più o meno severa: ognuno è ormai libero di portare il vestito che più preferisce (fatta eccezione per certe uniformi ed abiti legati ad una funzione), dal momento che può permetterselo. Ma, per quanto concerne la pratica maschile, il declino dello sfarzo nell'abbigliamento va di pari passo con l'abolizione delle norme che vi ponevano un freno: nel XIX secolo, l'abito maschile delle classi superiori tende a semplificarsi ed uniformarsi sulla base del modello borghese e la superiorità sociale degli individui si limita ad esprimersi attraverso particolari che mirano alla distinzione più che allo sfarzo, la raffinatezza del taglio, il candore della biancheria. L'ostentazione si manifesta ormai soprattutto nell'abito femminile cosicché il lusso in fatto di abbigliamento si traduce nell'ambiguità della frivolezza (condanna di principio e al tempo stesso, per quanto concerne l'abito femminile, alibi).

Donde una netta depoliticizzazione dell'abbigliamento: le più alte cariche sociali legate allo sviluppo della democrazia borghese (presidente, deputato, ministro, imprenditore) non sono segnalate da alcun modo di vestire particolare e soltanto la posizione sociale della donna si differenzia ancora a livello di abbigliamento. Nell'era borghese, tuttavia, tale depoliticizzazione non è totale: da

un lato, continuano a sussistere alcuni abiti legati ad una funzione, a professioni anteriori alla rivoluzione industriale (avvocato, professore, magistrato); dall'altro, soprattutto, l'abito borghese, sia esso maschile o femminile, rimane ancora per un secolo distinto da quello delle classi popolari.

Nel XX secolo, il generalizzarsi dei principî dell'abito borghese a tutte le classi sociali sembra attenuare, a tale livello, la distinzione fra le classi. Imprenditori e sottoproletari portano abiti che si differenziano soltanto per alcuni particolari secondari (taglio, qualità del tessuto, sfumature di colore), mentre la moda femminile si diffonde rapidamente in tutte le classi sociali.

Bisogna dunque dedurre che il XX secolo conferma le tendenze alla depoliticizzazione dell'abbigliamento manifestatesi nel corso del XIX? Molti sono i fenomeni che potrebbero essere interpretati in questo senso: per esempio, l'atteggiamento delle rivoluzioni proletarie che fanno propria la tesi borghese della frivolezza dell'abbigliamento, radicalizzandola tuttavia ed estendendone l'applicazione, dal momento che la proibizione del lusso interessa ormai entrambi i sessi e tutti gli strati sociali. A tale atteggiamento corrisponde, nei paesi occidentali, l'«anti-moda», il rifiuto che in parte i giovani oppongono alla moda di sartoria e l'adozione massiccia di vestiti come i jeans, che chiaramente riflette il desiderio di abolire le distinzioni tradizionali. Qualsiasi forma di ostentazione sembra in declino, tende a diventare sinonimo di «cattivo gusto» e a scendere nella scala sociale. La conversione dell'alta sartoria al *prêt-à-porter* di lusso attesta che l'estrema elaborazione individuale dell'abbigliamento non viene più considerata una fonte di prestigio né una necessità estetica. Il lusso in fatto di abbigliamento, sia pure limitato alla discreta distinzione borghese del taglio, cessa a poco a poco di essere compreso e approvato.

Tuttavia l'abbigliamento non evolve verso l'uniformità: si assiste, al contrario, allo sviluppo di nuove differenziazioni categoriali. Se l'abbigliamento tende a perdere il suo carattere di distinzione di classe, ciò è dovuto in parte al fatto che essa si frantuma in distinzioni di status, più numerose e meno rigide. Ogni «ambiente» (intellettuali, impiegati, piccoli imprenditori, pubblicitari, giornalisti, ecc.) adotta, per quanto concerne l'abbigliamento, certi tratti specifici che talvolta sottolineano con discrezione le rispettive posizioni. Dal momento che non vi sono più modi di vestire totalmente inaccessibili, ognuno si sforza di manifestare attraverso l'abbigliamento non tanto la propria ricchezza o potenza, e neppure la propria «distinzione», ma le proprie caratteristiche culturali. D'altro canto, se è vero che l'abbigliamento di prestigio non coincide più con l'abito di rappresentanza delle classi superiori tradizionali, esso non è tuttavia del tutto scomparso: la spinta democratica si traduce in nuovi modelli di prestigio fatti propri dagli intellettuali, dagli artisti, dai giovani, talvolta persino dal sottoproletariato. Mentre l'abito delle classi superiori manifesta un certo conservatorismo, le classi medie adottano numerose pratiche «democratiche» o di origine popolare (l'uso dei calzoni per i bambini, le camicie da uomo colorate, i gioielli fantasia, il *ciré*, il *blusotto*, il *battledress*, i jeans, ecc.). Si sviluppa e assume un carattere sempre più netto una nuova distinzione categoriale: quella che oppone i «giovani» agli altri, instaurando una nuova categoria basata sull'età, i

cui limiti sono piuttosto elastici ma che s'incentra intorno alla gioventú universitaria. Nei paesi socialisti, infine, come si è detto, le distinzioni in fatto d'abbigliamento, in un primo tempo abolite, tendono a ristabilirsi: dapprima quelle basate sulla differenziazione sessuale, poi quelle fondate sulla condizione sociale.

Il xx secolo sembra dunque portare a compimento l'abolizione, intrapresa all'inizio dell'età borghese, del sistema tradizionale di abbigliamento fondato sullo sfarzo, creando tuttavia un nuovo sistema di distinzioni categoriali e avviando un'altra forma di politicizzazione del vestire su base, questa volta, culturale.

### 3.6. Individuazione.

Se è vero che il riferimento primo dell'abbigliamento tradizionale è quello etnico, per il solo fatto di poter tradurre distinzioni di sesso, età, situazione, funzione, classe, il modo di vestire conduce inevitabilmente ad un processo di individuazione. Ciò che piú ci interessa però non è tanto l'individuazione della funzione, di cui l'esempio piú significativo è l'abito cerimoniale dei re, degli imperatori o dei papi (che privilegia, rispetto all'individuo, la carica che esso ricopre), quanto piuttosto l'individuazione dell'utente. Tale fenomeno, quasi sempre presente, assume nelle varie culture un peso molto diverso. In certe società, abiti ed ornamenti sono intercambiabili e persino utilizzati come moneta di scambio. Tuttavia, nella maggior parte dei casi, l'abbigliamento è considerato come strettamente legato alla persona di chi lo porta, che ne è il proprietario. Talvolta esso non può venire scambiato se non nel corso di certi riti. In taluni casi viene distrutto al momento del funerale o seppellito con il morto. In certi miti amerindi si ammette per convenzione che un individuo possa assumere l'aspetto di un altro per il solo fatto di rivestirsi dei suoi ornamenti. D'altro canto, le culture nordamericane esaltano il valore individuale concedendo al guerriero di portare ornamenti che facciano esplicito riferimento alle sue imprese, per esempio i famosi scalpi. In tempo di guerra, negli eserciti occidentali, la disciplina relativa all'abito tende talvolta ad allentarsi facendo sí che l'uniforme evolva nello stesso senso; la concessione di decorazioni rappresenta una sanzione ufficiale di questa tendenza ad esaltare le imprese personali attraverso una segnetica specifica.

A partire dal Rinascimento, la tradizione occidentale ha spinto l'individuazione dell'abito alle sue estreme conseguenze. Fino ad allora l'abito maschile consisteva essenzialmente in una sorta di blusa lunga ed ampia. Ora, nel xiv secolo, in seguito ad una serie di modificazioni verificatesi nel corso di una generazione, questo abito si trasforma radicalmente fino a diventare una specie di giacca molto corta ed aderente, il farsetto, mentre la parte inferiore del corpo è coperta da calzoncini attillati. La figura femminile subisce un'evoluzione analoga attraverso l'affermazione di una linea che aderisce al corpo pur nel rispetto della forma tradizionale dell'abito femminile. Cosí l'abito occidentale si fonda ormai su una concezione anatomica del corpo, simile a quella che si manifesta nella pittura del Rinascimento: l'elaborazione dell'abito parte sempre da una pre-

cisa attenzione all'anatomia, anche quando tende a rimodellarla completamente come nel periodo manierista. Contrariamente a ciò che accadeva precedentemente, il nuovo abito è interamente fondato sulla confezione e sul taglio: è un abito fatto per un certo corpo e che difficilmente può adattarsi ad un altro; esso esige l'arte del sarto che, a partire da quest'epoca, occupa un posto di primo piano nel reale e nell'immaginario (comparendo nei racconti popolari come una sorta di mediatore diabolico). Alle differenze dovute all'anatomia si aggiungono poi quelle dipendenti dalla foggia, dal colore, dall'ornamentazione che fanno di quest'epoca, e in particolare del Rinascimento italiano, un periodo in cui l'abito esprime in sommo grado la fantasia individuale.

Resa in tal modo esteticamente e tecnicamente inevitabile, l'individuazione si trasformerà progressivamente in norma: non si devono indossare abiti di seconda mano (almeno, se si appartiene alle classi superiori), si deve evitare di indossare un vestito simile a quello di un'altra persona. L'Occidente che, a partire dal xvii secolo, prescrive progressivamente l'uniforme nell'esercito e per certe funzioni sociali, la vieta nelle occasioni normali della vita civile. Anche quando, nel xix secolo, l'abito maschile tenderà ad uniformarsi, alcune distinzioni basate sul tessuto, il taglio, gli accessori continueranno a sussistere e persino ad assumere un carattere obbligatorio. È dunque l'individuazione dell'abito civile che conferisce all'uniforme tutta la sua carica significante: essa fa letteralmente sparire la personalità dietro la collettività di cui l'individuo assume l'abito.

Ai giorni nostri, la confezione su scala industriale tiene conto di questa norma: l'industria del *prêt-à-porter* produce gli abiti in serie limitate e li distribuisce sul mercato. Certo, la probabilità che due persone socialmente a contatto portino lo stesso capo d'abbigliamento è lungi dall'essere nulla: essa diviene tuttavia statisticamente trascurabile se si considera l'abbigliamento nel suo insieme.

## 4. Il riferimento strumentale.

Si è constatata l'impossibilità di spiegare tutti gli aspetti dell'abbigliamento a partire dall'estetica sociale: moltissimi elementi dell'abbigliamento e persino della *parure* possono essere capiti soltanto perché hanno o hanno avuto in passato una funzione strumentale.

### 4.1. Le origini dell'abito funzionale.

Fra le esigenze funzionali a cui l'abbigliamento risponde, quelle piú evidenti ed universali appartengono all'ordine della protezione: una delle sue funzioni essenziali è infatti quella di aumentare la resistenza naturale della pelle alle intemperie e alle varie minacce che su di essa possono esercitarsi. Al contempo, esso separa l'uomo dall'ambiente esterno, contribuito, questo, all'omeotermia naturale, tanto piú notevole in quanto l'uomo è quasi del tutto privo di peli. In

particolare, l'abito consente una maggior resistenza al freddo e pertanto un notevole risparmio di energia calorica che incide in modo apprezzabile sull'alimentazione dell'individuo.

Pertanto i progressi dell'umanità, per lo meno nei climi freddi o temperati, appaiono strettamente legati a quelli della tecnica dell'abbigliamento. Gli utensili dell'uomo di Neanderthal attestano che già in quel periodo era diffusa la pratica di scuoiare gli animali, le cui pelli venivano probabilmente utilizzate per confezionare abiti. Una rudimentale tecnica di cucito, presumibilmente praticata fin dal periodo mousteriano, in cui cominciano ad apparire dei punteruoli d'osso destinati senza dubbio a forare le pelli, era sicuramente diffusa durante il periodo aurignaciano, epoca a cui risalgono i primi aghi a cruna. Senza questa tecnica, difficilmente gli uomini avrebbero potuto resistere al clima freddissimo del Solutreano che imponeva l'adozione di un abito che coprisse separatamente il tronco e gli arti, simile a quello che attualmente portano gli Eschimesi. Esistono precise testimonianze dell'uso di tale abito risalenti agli inizi del Magdaleniano. Questa tecnica cadde certamente in disuso durante il Neolitico, quando la comparsa della tessitura trasformò completamente il modo di vestire. L'attuale abito maschile occidentale, composto di giacca e pantaloni, è originario dell'Asia: il fatto che l'abito femminile corrispondente derivi, come si è visto, da un'altra tradizione e da un altro tipo culturale dimostra nonostante tutto i limiti della spiegazione funzionale, per lo meno in un clima temperato.

In ogni caso, l'abbigliamento non è affatto specifico dei climi freddi. Molti elementi hanno il fine di proteggere dai raggi del sole o dal calore (cappelli di ogni genere, barracani, sahariane). Ancor più importante è la protezione contro le punture d'insetti, morsi, ferite o lesioni varie, che s'impone in particolare in determinati climi caldi. I problemi di protezione dei piedi, delle gambe, della testa e del tronco variano a seconda del clima, della vegetazione e delle condizioni di vita. Molti popoli tropicali o equatoriali hanno dovuto inventare tecniche di protezione degli organi sessuali, in particolare quelli femminili (ed è questo uno degli elementi che permettono di valutare l'ampia diffusione del cosiddetto *cache-sexe*).

L'abbigliamento può anche essere integrato da una tecnica di mimetizzazione, utilizzata abitualmente a caccia e in guerra, ma che trova un certo equivalente sociale nella nostra idea moderna di un abito « poco vistoso ». Al contrario, esso può avere lo scopo di terrorizzare l'avversario, come molte acconciature di guerra primitive o come i cappucci del Ku-Klux-Klan. L'abito permette anche di risolvere il problema del trasporto di oggetti leggeri che devono restare sempre a disposizione di chi lo indossa e che possono essere appesi o infilati in un anello o in una cintura, oppure riposti nel cappello o in una tasca praticata nella manica, sul dietro, nella giacca o nei pantaloni. Esso permette inoltre di fasciare o di sostenere determinate parti del corpo, ecc.

Così le necessità funzionali a cui risponde l'abbigliamento, se da un lato sono connesse alle condizioni naturali ed in particolare al clima, d'altro canto sono direttamente legate anche al tipo di vita, a sua volta strettamente dipendente dai dati culturali e sociali. I combattimenti all'arma bianca determinano la

diffusione delle cotte di maglia e delle armature che, a loro volta, implicano un adattamento degli abiti indossati sotto di esse, influenzando di conseguenza lo stile stesso dell'abbigliamento. Così alcuni autori attribuiscono l'evoluzione del vestito maschile occidentale nel XIV secolo alla comparsa delle balestre, che richiedevano un'armatura più completa e più perfezionata.

Se in questo esempio l'esigenza funzionale è evidente, nella maggior parte dei casi risulta difficile distinguerla nettamente dalla semplice abitudine, di cui può essere indifferentemente la causa o la conseguenza. Così la consuetudine giapponese di togliersi i sandali entrando in casa risponde a determinate esigenze di pulizia che l'Occidente ha risolto in modo diverso (per esempio con i pattini di feltro), ma spiega comunque per quale ragione le scarpe siano l'elemento dell'abito occidentale che i Giapponesi hanno adottato con maggiore difficoltà.

#### 4.2. La tenuta da lavoro.

In tutte le società che ne fanno uso, l'estetica sociale dell'abbigliamento non potrebbe svilupparsi indefinitamente senza entrare in conflitto con le necessità del lavoro quotidiano. Tale conflitto viene tradizionalmente evitato o risolto in due modi: in primo luogo, se il lavoro manuale è riservato alle classi inferiori, esse possono adottare o persino vedersi imporre dalla consuetudine o dalla legge un abito al tempo stesso distintivo e più o meno funzionale; d'altra parte, è possibile che coesistano, in seno ad una stessa categoria sociale, un abito elegante, che viene indossato soltanto in determinate occasioni, e un abito di tutti i giorni o da lavoro. Ovviamente, queste due pratiche non sono incompatibili: i lavoratori possono avere un abito da lavoro e un vestito di rappresentanza che, a sua volta, può essere più o meno distinto da quello delle classi dirigenti. D'altro canto, si è visto che queste ultime possono avere abiti attinenti ad una determinata funzione e che in realtà rispondono ad esigenze di rappresentanza (come la toga del giudice), nettamente distinti dall'abbigliamento quotidiano.

Di fatto, in tutte le grandi civiltà si assiste alla comparsa di quella che si potrebbe definire una tenuta da lavoro generica, indossata dalle classi lavoratrici e compatibile con il lavoro manuale in generale, ma non concepita specificamente per questa o quella forma di lavoro. Nella Cina del 1949 la vittoria del movimento rivoluzionario ha imposto per un certo periodo a tutta la società proprio questo tipo di abito. Altrove, tuttavia, le classi medie si astengono dal portarlo e per tradizione gli impiegati preferiscono lavorare in abito borghese, nonostante la sua scomodità (dove la definizione di « colletti bianchi »).

Del tutto diversa è la tenuta da lavoro specifica, legata ad un particolare problema ergonomico, sia che abbia quale scopo immediato la protezione del lavoratore oppure quella della merce o degli individui a contatto con il lavoratore stesso (i malati, nel caso degli ospedali). In generale questa tenuta è uniforme per una data categoria di lavoratori. Le sue caratteristiche funzionali e la sua uniformità non impediscono assolutamente alla tenuta da lavoro specifica di essere per certi versi un abito « come tutti gli altri », vale a dire destinato ad assolvere anche a varie funzioni estetiche o di segnaletica; essa, del resto, può pre-

sentare un carattere di prestigio estremamente accentuato (camice del chirurgo, *overall* dell'aviatore, scafandro del cosmonauta, ecc.).

La sua diffusione è relativamente recente. Fino alla fine del XIX secolo, l'idea di un abito di questo tipo avrebbe incontrato forti resistenze dal momento che non si ponevano problemi di protezione della manodopera e che, d'altro canto, gli artigiani delle città, desiderosi di uniformarsi alla moda borghese, non volevano presentarsi ai loro clienti in una tenuta che avrebbe rischiato di declassarli. Soltanto nelle miniere e nelle officine si affermavano dunque determinate fogge funzionali, destinate a proteggere i lavoratori dalla polvere, dall'umidità o dal calore. Verso la fine del XIX secolo, d'altronde, l'accresciuto numero dei soldati e l'aumentata potenza delle armi a cui essi erano esposti, imposero la messa a punto di una uniforme da combattimento, adatta alle condizioni concrete della guerra moderna.

Fu però solo con la seconda rivoluzione industriale, quella del XX secolo, che l'abito da lavoro si differenziò, assumendo forme specifiche in tutti i settori dell'industria. L'effetto combinato del progresso tecnico, dei progressi politici della classe operaia e delle preoccupazioni di rendimento portò alla creazione di vari tipi di abiti specifici: tute, scafandri, grembiuli, giubbetti, caschi, copricapi vari, occhiali, guanti, ginocchiere, uose, scarpe, ecc. Gli specialisti devono porsi tutti i problemi attinenti alla tecnica dell'abbigliamento: quelli della foggia (ricerca di un'ampiezza ottimale, eliminazione dei bottoni, dei lembi, delle falde, delle spalline e di tutti quegli elementi suscettibili di essere afferrati da una macchina); quelli del materiale (ricerca dell'impermeabilità, della resistenza all'umidità, all'usura, agli agenti chimici, al calore); del colore (eliminazione del bianco, troppo accecante in determinate condizioni di illuminazione; adozione di colori vistosi o persino fosforescenti per i lavoratori esposti a determinati tipi di pericoli; variazione dei colori in funzione della categoria professionale a fini di segnaletica; ecc.). Di fatto, anche questa ricerca non può mai prescindere da preoccupazioni di tipo estetico, sia che l'abito del personale faccia parte dell'immagine caratteristica della ditta (commessi, benzinaisti), sia che si debba tener conto della reazione del personale nei suoi confronti. L'industria tessile in generale ha ampiamente beneficiato di questo considerevole apporto tecnico e la moda stessa ha talvolta mutuato alcuni elementi da determinate fogge particolarmente prestigiose della tenuta da lavoro specifica.

#### 4.3. La tenuta sportiva e gli abiti per il tempo libero.

Il processo di sviluppo subito da questi tipi di abiti è per certi versi parallelo a quello della tenuta da lavoro.

Nel XVIII secolo, l'aristocrazia inglese, meno legata della nobiltà continentale alla vita di corte, indossa in generale un abito meno sfarzoso, specialmente per andare a cavallo. Nel XX secolo, sarà proprio questa tenuta da equitazione a diventare, attraverso una serie di metamorfosi, l'abito da città, e poi da sera, di tutta l'Europa. In seguito, le tenute da caccia, da golf, da automobile, da week-end subiranno un'evoluzione analoga ed elementi tipici dell'abito da campagna

(pantaloni di flanella, giacche di tweed o di velluto a coste, blusotti) passeranno a quello da città e talvolta persino a quello da sera.

Per quanto riguarda l'abito femminile, più legato alla moda, nel XIX secolo è invece la tenuta sportiva ad ispirarsi al vestito da città. Si vedono così bagnanti col busto e cicliste in gonna lunga. Ancora nel XX secolo la gonna da tennis segue le variazioni della moda, accorciandosi dunque nel 1920 per allungarsi di nuovo nel 1931. Il costume da bagno, poi, scopre la schiena soltanto nel corso degli anni '30, contemporaneamente al vestito da sera. L'evoluzione finisce però per assumere la direzione inversa: in concomitanza col progressivo diffondersi degli sport di massa, si assiste alla comparsa di tenute sportive sempre più funzionali a cui talvolta si ispirano gli abiti da città e persino da sera (gonna-pantalone, shorts, pantaloni a tubo, tuta).

Oggi le tenute sportive propriamente dette, sia maschili che femminili, subiscono un'elaborazione funzionale tanto accentuata da poter essere considerate sotto quest'aspetto un caso particolare della tenuta da lavoro. D'altro canto si assiste invece ad un'ampia diffusione dello *sportswear*, cioè di abiti da città o per il tempo libero ispirati a quelli sportivi. Più recente è la comparsa dello *homewear*, l'abito da casa d'ispirazione in parte analoga.

L'abbigliamento dei bambini e degli adolescenti illustra in modo particolarmente significativo questa evoluzione generale. Tradizionalmente ispirato al vestito elegante degli adulti, e dopo aver adottato nel XIX secolo una foggia differenziata, ritenuta più adatta, a partire dagli anni '30 l'abito infantile tende ad ispirarsi alla tenuta sportiva degli adulti, fatta eccezione per l'abbigliamento dei più piccini (sotto i cinque anni) che assume forme specifiche e colori vivaci.

#### 4.4. Dal funzionale al significante.

La diffusione delle tenute sportive, da lavoro e per il tempo libero rappresenta il fenomeno dominante nell'abbigliamento occidentale del XX secolo ed è appunto in tal senso che si tende a percepirlo. In tutte le classi sociali si manifesta il desiderio di abiti «semplici», «comodi», «morbidi», «leggeri», «disinvolti», termini, questi, che esprimono semplicemente un'opposizione rispetto all'abbigliamento elegante di tipo tradizionale, oggi considerato scomodo, rigido ed affettato. Il riferimento strumentale s'impone dunque, se non rispetto all'abito vero e proprio, almeno rispetto all'ideologia che esso sottende. Al contempo, l'estrema diversificazione degli abiti fa sì che ogni individuo si costituisca un guardaroba in cui possono eventualmente sussistere vestiti eleganti (tenuta da sera, «abito della festa»), ma in cui si trovano soprattutto abiti che intendono essere funzionali, cioè adatti alle attività di ognuno nonché al contesto sia climatico che sociale in cui esse si svolgono.

Questo «funzionalismo» tende a confondersi con vari altri temi che abbiamo già incontrato, ad esso direttamente collegati dall'ideologia corrente: quello della giovinezza, a sua volta legato a quello dello sport; quello della democratizzazione, talvolta connesso al tema del lavoro; quello dell'americanizzazione e

infine quello dell'unisex o della mascolinizzazione dell'abito femminile. Va rilevato che tutte queste connotazioni sono presenti nei jeans degli anni '60-70.

Si potrebbe dunque credere che, nel xx secolo, lo stile e la pratica dell'abbigliamento si conformino a principi totalmente estranei alle tradizioni precedenti. Non si tende forse a considerare il vestito sempre meno un simbolo della dignità sociale ed umana di chi lo indossa e sempre più uno strumento, da cui si esige in primo luogo che risponda ai suoi scopi pratici? Insomma, l'abito funzionale non sta forse soppiantando l'abito significativo?

Un'interpretazione di questo tipo trascurerebbe per lo meno un aspetto dei fattori ideologici di cui si è già rilevata l'importanza: nel xx secolo, l'abito funzionale è un abito di prestigio e, se esso viene adottato, ciò può essere dovuto alla sua «comodità», ma certo anche al fatto che ha subito una valorizzazione sociale. Anche nel caso della tenuta sportiva propriamente detta, si potrebbero trovare numerosi esempi in cui lo sport appare soltanto come un pretesto per la scelta di abiti di tipo prestigioso (fin dal xix secolo, la tenuta femminile da equitazione comporta la giacca, il colletto e il cappello maschili, ma non i pantaloni, cioè il solo elemento veramente funzionale). A fortiori, non appena un abito militare, una tenuta sportiva o da lavoro vengono indossati al di fuori dell'attività per cui sono stati concepiti, il riferimento strumentale, pur tuttavia presente, non basta più a render conto delle reali motivazioni dell'adozione dell'abito in questione. In molti casi, esso subisce del resto una serie di modificazioni che non interessano le sue caratteristiche di prestigio, bensì quelle funzionali: le creazioni del *prêt-à-porter*, per esempio, spesso non sono altro che abiti originariamente funzionali (sahariana, blusotto, *overall*, *ciré*, *trench-coat*, *battledress*, ecc.), ma rielaborati in modo tale da diventare inadatti a qualsiasi uso di tipo «strumentale», pur mantenendo tuttavia accuratamente tutti i caratteri di prestigio legati alla loro precedente funzione (bottoni, spalline, tasche, distintivi, colori, ecc.). Tale fenomeno non riguarda soltanto la moda sofisticata dei designer e dei sarti: le correnti «contestatarie» dell'«anti-moda» manifestano la stessa tendenza, per esempio decorando di ricami i loro jeans, mentre i giovani appartenenti alle classi popolari adottano abiti estremamente attillati o sovraccarichi di ornamenti. In tutte le classi sociali si può dunque individuare un notevole scompensamento fra le effettive pratiche occidentali relative all'abbigliamento e il preteso amore per la funzionalità.

Questo tipo di evoluzione, senza essere universale, è tuttavia estremamente frequente nella storia del costume: ogni abito sembra dunque evolvere dalla funzione strumentale a quella significativa, cioè dalle formule funzionali alle formule cerimoniali o di rappresentanza. Di fatto, se ci si domanda quale sia l'origine di abiti o accessori apparentemente privi di qualsiasi giustificazione pratica (i gemelli, per esempio), spesso si constata che si tratta di abiti o accessori un tempo funzionali, trasformati e cristallizzati in seguito in moduli puramente rappresentativi. Così, le poche alte uniformi militari che ancora sussistono sono un vero e proprio repertorio di elementi ormai esclusivamente ornamentali dal momento che è venuta meno la loro funzione.

È evidente che questa evoluzione deve essere connessa alla forte carica si-

gnificante dell'abito: utilizzato a certi fini da un popolo, da una categoria professionale o sociale, da un'unità militare, l'abito diventa segno di tale impiego e al tempo stesso simbolo di quel popolo, di quella professione, di quella classe sociale o di quel reggimento.

Nella misura in cui la società industriale è essenzialmente attratta da tutto ciò che si presenta come nuovo, è inevitabile che i giovani, l'avanguardia, e, in generale, tutti gli strati sociali più sensibili alla moda, alla modernità, al rinnovamento, non si riconoscano più nell'abito elegante, un abito cioè consacrato sempre dalla tradizione, e rifiutino il completo o il vestito da sera. Di fatto, oggi, come si è visto, l'abito elegante subisce una svalutazione sempre più accentuata e in un certo senso è quello funzionale ad essere investito di un valore di prestigio. L'abbigliamento comunque continua a percorrere il ciclo evolutivo apparentemente immutabile che va dal funzionale al significativo e, infine, al semplice valore ornamentale. La rapida circolazione dei segni nella società industriale non fa che accelerare e rendere universale questo movimento.

#### 4.5. L'abbigliamento come fenomeno unitario.

In ogni caso, la funzionalità e l'estetica sociale si presentano, nella pratica dell'abbigliamento, come strettamente interdipendenti: la tenuta da lavoro può anche valorizzare la figura di chi la indossa, e l'abito da sposa può anche proteggere dal freddo. Tale interrelazione e l'unità che essa instaura nell'ambito dell'abbigliamento risultano ulteriormente rafforzate da vari significati consci e inconsci di cui l'abbigliamento è divenuto portatore, benché non si possa determinare con certezza se esse ne siano all'origine. Qualunque sia la sua funzione primitiva, un abito può essere un significativo sessuale, magico, sociale, ecc. investito di una forte carica affettiva. È dunque inevitabile che ad esso si connetta tutta una psicologia dell'abbigliamento che assume svariati aspetti, ma che oggi consiste soprattutto nel senso del pudore, il cui fondamento è al tempo stesso sessuale e sociale.

#### 4.6. Il pudore.

Secondo l'interpretazione occidentale tradizionale, il pudore si configura come un senso di vergogna nei confronti della nudità, in particolare per quanto riguarda gli organi sessuali. Tale interpretazione rende conto di alcune manifestazioni macroscopiche del pudore nella tradizione giudaico-cristiana, ma non ne costituisce una spiegazione esaustiva rispetto a tutte le società. Se è vero che il pudore è un senso di vergogna, o l'anticipazione di un senso di vergogna, esso può avere innanzi tutto un fondamento di tipo sociale e non direttamente sessuale: per esempio il fatto di apparire (o di immaginarsi) «troppo vestiti» o «troppo poco vestiti» in una determinata circostanza sociale può provocare una reazione di pudore. È pur vero che in una simile infrazione al codice sociale può eventualmente essere individuato un significato sessuale; ma, reciprocamente, il fatto di scoprire il proprio corpo provoca una reazione di pudore soltanto se

costituisce un'infrazione al codice sociale: nelle società in cui la nudità è normalmente ammessa, a tale atto non corrisponde alcuna reazione di pudore (essa, al contrario, è suscitata piuttosto dall'abito); persino in Occidente non si verificano reazioni di pudore insormontabile in situazioni in cui la nudità appare normale: visita medica, bagno, nudismo, *strip-tease*, posa artistica, ecc. Insomma, all'aspetto sessuale del pudore corrisponde sempre un aspetto sociale.

D'altro canto, se l'idea di scoprire il proprio corpo può suscitare una reazione di pudore, sembra che tutte le parti del corpo ne siano interessate: il volto femminile (mondo islamico), la caviglia (Europa del XIX secolo), le mani e i piedi (Cina classica), le natiche (Africa nera), ecc. In molti casi, sembra che alla base del pudore vi sia il semplice atto di togliere un capo di abbigliamento o un dettaglio della *parure* anche senza «scoprire» nessuna parte del corpo (ciò vale per diversi ornamenti o accessori o, talvolta, per il fatto di sciogliersi i capelli). Infine, il fatto di portare un abito inconsueto può provocare un sentimento di pudore, come se l'istanza inconscia che ne è alla base individuasse nell'abito un simbolismo sessuale di cui colui che lo indossa non è consapevole.

Il problema del pudore consiste essenzialmente in questa consapevolezza profonda. Perché, dopo tutto, una semplice infrazione al codice sociale dovrebbe essere interpretata come un fatto così gravemente compromettente? Manifestamente, essa viene considerata una sorta di lapsus rivelatore: colui che prova un senso di pudore confessa per ciò stesso che tale infrazione al codice, se per certi versi lo turba, per altri lo gratifica (o potrebbe gratificarlo se si verificasse realmente). Per esempio, in certi casi, il pudore potrebbe essere la manifestazione negativa di un desiderio a livello profondo di mostrarsi nudi. È noto che tale desiderio, anche se esso assume solo eccezionalmente la forma «perversa» dell'esibizionismo, è un dato universale fra i popoli che adottano l'abito e si manifesta in particolare nei bambini piccoli che ad esso alternano talvolta crisi di pudore considerate «eccessive» dagli adulti. In linea di massima, il pudore sembra esprimere al tempo stesso le intenzioni erotiche inconscie del soggetto e il tentativo di opporvisi. Si potrebbe dunque definirlo come un'inibizione provocata da un'istanza della personalità (Super-Io), per contrastare un'altra tendenza, ancora più primitiva, di natura libidica.

#### 4.7. Il compromesso dell'abbigliamento.

Così Flügel [1930] giunge ad interpretare il pudore alla luce dell'analisi freudiana del sintomo. Nell'ambito dell'abbigliamento si verificherebbe un continuo conflitto tra due tendenze: innanzitutto una tendenza a mostrare il proprio corpo o i propri organi sessuali o, per lo meno, ad attrarre l'attenzione su di sé mediante un'infrazione alle convenzioni sociali; ad essa farebbe riscontro una tendenza inibitrice inversa che, a sua volta, si opporrebbe a qualsiasi atto inteso ad esibire il corpo o gli organi sessuali o a qualsiasi trasgressione sostitutiva. Non potendo raggiungere il suo scopo, la tendenza libidica ripiegherebbe sulle varie forme di esibizione permesse dall'estetica sociale dell'abbigliamento: non potendo mostrare il proprio corpo, si esibirebbero dunque i propri orna-

menti o il proprio abito, cercando di renderli quanto più possibile vistosi o stravaganti. La tendenza inibitrice, d'altra parte, non si lascerebbe ingannare da questo spostamento ma resterebbe operante sul piano dell'abbigliamento, l'unico ormai in cui possa manifestarsi; il pudore esigerebbe invece un abito quanto più possibile modesto e discreto, conforme cioè al tempo stesso alla tradizione e privo di qualsiasi ostentazione superflua. L'abbigliamento potrebbe dunque essere interpretato come un compromesso fra le pulsioni libidiche e le esigenze del Super-Io.

Dal momento che queste esigenze e queste pulsioni possono eventualmente esprimersi attraverso agenti sociali diversi, la lotta fra le istanze della personalità troverebbe il suo corrispettivo in un conflitto fra gli imperativi morali e religiosi da un lato, che stigmatizzano l'ostentazione del lusso e della moda, e, dall'altro, le tendenze di certi gruppi allo sfarzo, all'esibizione o alla semplice fedeltà alla moda.

Freud ha individuato nel sintomo nevrotico questo stesso carattere di compromesso fra tendenze in apparenza inconciliabili. E se l'intervento sul sintomo si rivela così difficile, ciò è imputabile al fatto che, come ogni compromesso, esso soddisfa parzialmente le due istanze in conflitto. Allo stesso modo, l'abbigliamento, gratificando sia l'impudicizia che il pudore, le tendenze esibizioniste e quelle inibitrici, manifesta una straordinaria stabilità, come dimostrano le nostre resistenze a spogliarci nonostante i consensi che riscuotono attualmente i movimenti nudisti o naturisti.

La stabilità di tale compromesso, tuttavia, è lungi dall'essere totale. Infatti, se esso soddisfa parzialmente entrambe le tendenze, non ne appaga pienamente nessuna. Ciascuna di esse, di conseguenza, tende a prendere il sopravvento allorquando, attraverso l'evoluzione di un individuo o di una società, sembra verificarsi una congiuntura favorevole. Tutta la storia dell'abbigliamento, e in particolare quella occidentale più recente, può essere reinterpreta alla luce di quest'analisi. Così, il funzionalismo del XX secolo si presenta, per certi versi, come una crisi di puritanesimo (aspetto questo, del resto, che non è sfuggito ai suoi critici). Le continue trasgressioni di cui esso è fatto oggetto e la tipica evoluzione dal funzionale al significativo dimostrano che la parte di volta in volta meno favorita rimette continuamente in discussione i termini del compromesso.

L'analisi dell'abbigliamento come sintomo e come compromesso rende conto di quell'unità che si è individuata in precedenza, pur senza darne alcuna spiegazione. A prima vista, tale unità poteva essere considerata in parte illusoria, dal momento che nell'abbigliamento sembravano nettamente contrapporsi le due funzioni fondamentali di segnaletica sociale o di *parure* e di protezione contro gli agenti esterni. L'opposizione di queste due funzioni può d'altronde concretizzarsi in abiti differenziati (vestito elegante, abito di tutti i giorni) o persino in tecniche distinte: prima dell'arrivo degli Europei, per esempio, gli abitanti della Terra del Fuoco non conoscevano l'uso dell'abito ma, da un lato, praticavano la pittura corporea e, dall'altro, si proteggevano dai rigori di un clima freddo e ventoso con ripari individuali in pelle. Allo stesso modo si

potrebbero contrapporre, nella civiltà industriale, le tecniche del trucco e quelle dell'abbigliamento.

Tuttavia, l'unità dell'abbigliamento resiste, in ultima istanza, a qualsiasi analisi. Qualunque sia la sua origine, su cui del resto allo stato attuale degli studi è possibile solo formulare ipotesi, l'abbigliamento, a partire dalla sua introduzione, è stato fatto oggetto di un investimento particolarmente importante dato il rapporto privilegiato esistente fra l'abito e chi lo indossa. E, proprio per le contraddizioni che in esso si esprimevano, tale investimento ha profondamente trasformato l'abbigliamento rendendolo virtualmente obbligatorio, vale a dire creando una situazione di cui nessun'analisi funzionale può più render conto [O. B.].

Flügel, J. C.

1930 *The Psychology of Clothes*, Hogarth Press, London.

Lévy-Strauss, C.

1971 *Mythologiques IV, L'homme nu*, Plon, Paris.

Veblen, T.

1899 *The Theory of the Leisure Class*, Kelley, Clifton N.Y. (trad. it. Einaudi, Torino 1949, nuova ed. 1971).

Dal momento che l'abbigliamento può essere considerato pratica significativa (cfr. **codice, significato**), ci si dovrà riferire agli altri linguaggi (cfr. **linguaggio**) e settori organizzati (per esempio **alimentazione, cucina**) della **cultura** (cfr. anche **anthropos, natura/cultura**), nonché agli strumenti mediante i quali ogni **società** formula un sistema di appropriazione dell'**ambiente** relativamente autonomo dai condizionamenti fisici, quali ad esempio quelli del **clima**. In quanto connesso a determinate tecniche (cfr. **tecnica**), l'abbigliamento rientra nel complesso della **cultura materiale**. In quanto uno dei modi in cui il soggetto afferma la propria condizione sociale, esso esprime posizioni di **ruolo/status** che si traducono nell'**ornamento** e in genere nella cura del **corpo**. Nella stessa dimensione sociale, l'abbigliamento rinvia infine a finalità di riconoscimento e di richiamo sessuale (cfr. **sessualità**) presenti tanto nelle culture «primitive» quanto nei moderni fenomeni della **moda**.

## Canto

'Canto' è un termine enigmatico nel linguaggio musicale. Vi sono *cancioneros, canzonieri e chansonniers* nelle biblioteche delle culture di lingua spagnola, italiana e francese, ma questi libri non contengono una sola nota di musica. Da ciò si può dedurre che il canto è una speciale forma di fonazione. Eppure le stesse culture, e la maggior parte delle altre, considerano parlato e cantato come due forme distinte di produzione vocale. Il canto appare dunque anche come una forma speciale di intonazione. A questo punto, tuttavia, non vi è più accordo tra gli studiosi e le culture su cosa costituisca esattamente un canto.

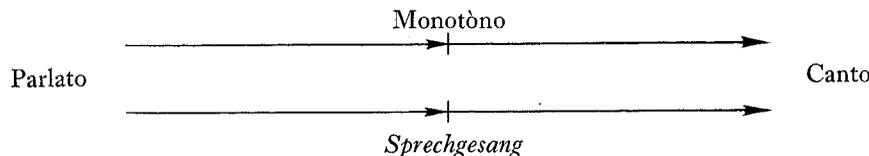
Il problema della maggior parte delle definizioni del canto è che esse di solito sono limitate in qualche modo da concetti culturalmente ristretti. Nessuna delle definizioni è abbastanza generale, e quindi abbastanza efficace, da poter rendere conto di tutte le forme di canto che si ritrovano tra i popoli del mondo. Se si vuole arrivare a una comprensione del fenomeno e della funzione del canto, si dovranno abbandonare alcuni dei concetti più invalsi e ampliare i criteri di classificazione delle forme di canto. Scopo del presente articolo è quello di esaminare due delle principali tesi musicologiche sul canto, e proporre qualche nuova indicazione per il suo studio e classificazione.

L'articolo di George List su *The Boundaries of Speech and Song* [1963] contiene una delle migliori discussioni di questo problema da un punto di vista etnomusicologico. List definisce il canto «alla luce dei concetti che ci sono propri circa questo mezzo di comunicazione, come una forma caratterizzata da altezze relativamente stabili, che possiede una struttura scalare elaborata, almeno eptatonica, e che dal punto di vista melodico rivela una scarsa influenza – ammesso che vi sia – dell'intonazione parlata». Rispetto alla dimensione della fonazione, List limita la sua definizione del canto a quelle forme che hanno parole con un significato nel senso del dizionario, ed esclude tutte le forme che comportano esclusivamente vocaboli o sillabe privi di senso.

Una definizione lievemente più generale ci è data da Alan Lomax [1968]: «Il "canto" è qui definito come quell'uso, da parte della voce umana, di altezze definite o di schemi ritmici regolari, o di entrambi. Rumori vocali che non impieghino altezze definite e non abbiano regolarità ritmica non sono considerati canto e non vengono perciò presi in considerazione». Lomax accetta tutte le forme di fonazione, siano esse parole o sillabe senza senso, come materiale che può costituire i testi del canto.

Entrambe queste definizioni hanno un'utilità limitata, perché ricoprono alcuni ma non tutti i casi di canto. Nel formulare la sua definizione, List cerca di mostrare le soglie di un continuum i cui poli erano il parlato e il canto. Egli riconosce che ogni produzione vocale è musicale, e desidera stabilire alcuni mezzi di classificazione per le forme di canto che ricadono in quell'area imprecisa delimitata dal parlato e dal canto. Ciò fatto, egli può restringere le

sue analisi del canto a quelle forme che soddisfano ai suoi requisiti. Lo schema della classificazione di List usa un doppio continuum:



La linea superiore rappresenta una graduale negazione dell'intonazione del parlato, finché non viene raggiunta un'altezza stabilizzata nella zona di monotono; quindi una graduale espansione della struttura scalare conduce verso la soglia eptatonica di canto. La linea inferiore rappresenta un'espansione dell'intonazione del parlato verso la zona di *Sprechgesang*, cui segue un aumento della stabilità di altezza che si raggiunge alla soglia del canto. Questo modello non è privo di una certa eleganza, ma non risolve un dilemma: quello di sapere in quale punto appropriato classificare le forme intermedie; inoltre, non offre una descrizione formale delle varie classi di produzione vocale. Alcune delle idee di List sono utili ai fini di un nuovo tipo di modello classificatorio che sarà presentato più avanti, ma la sua definizione non rende conto adeguatamente di tutti i tipi di canto. La soluzione è stata fornita da quei linguisti che si interessano al fenomeno dell'intonazione.

Dwight Bolinger [1972] definisce la differenza tra parlato e canto in base alla preminenza dell'una o dell'altra forma di produzione vocale. Egli nota che la melodia del parlato deve usare una fondamentale per poter produrre i formanti, gli armonici tonali, che differenziano le vocali. Afferma che nel parlato la fondamentale è di secondaria importanza rispetto ai formanti prodotti, sebbene abbia una funzione importante nel linguaggio parlato in quanto comunica nozioni di sintassi e di «affetto» nelle lingue ad intonazione assoluta e definisca una dimensione del significato lessicale nelle lingue a toni. In base alla definizione di Bolinger, si può quindi inferire che la melodia del canto ha a che fare piuttosto con la fondamentale e che i formanti, benché siano importanti per il testo cantato, sono di secondaria importanza rispetto alla fondamentale.

Questa distinzione è assai utile, poiché fornisce una base che permette di differenziare i vari fenomeni vocali a seconda della rilevanza relativa del formante o della fondamentale. Indipendentemente da altri aspetti, un genere vocale può caratterizzarsi come dominato dall'organizzazione dei formanti o da quella delle fondamentali. Il carattere pratico di questa distinzione diviene evidente nell'esempio seguente. Quando si cerca di decidere se generi come i carmi o gli incantesimi siano parlato o canto, si può sottoporre il problema alla distinzione formante/fondamentale: se sono intonati su una o più fondamentali arbitrariamente scelte, essi sono canto; se la scelta delle fondamentali è casuale, sono parlato. È da notare che ogni produzione vocale, indipendentemente dalla differenziazione parlato/canto, è considerata musicale, anche se non

sarebbe considerata 'musica' da un dato gruppo culturale. *Formante e fondamentale* saranno qui considerati come le due categorie principali di una classificazione tassonomica della produzione vocale. Una volta stabilito il metalinguaggio da usarsi, sarà possibile discutere le teorie sul canto. Le principali voci elencate sotto l'ordine dei formanti sono il *parlato* e la *recitazione*, sotto l'ordine delle fondamentali lo *Sprechgesang* e il *canto*. Si dànno qui di seguito brevi definizioni di questi quattro modi di produzione vocale.

La melodia *parlata* è dominata dalla produzione di formanti, e le fondamentali richieste sono di secondaria importanza. Sia le fondamentali sia le durate della fonazione parlata sono stocastiche, in quanto la melodia parlata è usata come forma immediata di comunicazione, improvvisata nel momento in cui è richiesta.

La melodia *recitata* fa un uso stocastico delle fondamentali e delle durate secondo le modalità della melodia parlata, ma differisce dal parlato in quanto è costruita formalmente. La recitazione è una forma determinata di comunicazione in cui la sequenza della fonazione è fissata in modo che il messaggio sia identico in ciascuna esecuzione. Sia nel parlato sia nella recitazione, i formanti sono per lo più stabilizzati, mentre le fondamentali che li producono sono in uno stato costante di flusso o portamento.

Lo *Sprechgesang* è dominato dalle fondamentali necessarie alla produzione dei formanti, in quanto una serie determinata di intervalli o di configurazioni tonali deve ricorrere secondo un ordine determinato di fonazione e di durata; ma, come nella melodia parlata, le fondamentali dello *Sprechgesang* sono in uno stato di flusso costante o portamento, mentre la fonazione rimane costante.

La melodia *cantata* è completamente dominata da una serie selezionata di fondamentali, e i formanti richiesti dal testo sono di secondaria importanza. Un canto può consistere di una o più fondamentali determinate che usano un insieme determinato di durate in modo da esprimere un insieme determinato di fonazioni. Nel canto aleatorio, possono essere stocastiche o le durate o le fonazioni, ma le fondamentali sono stabilizzate.

Si noterà che questi quattro modi sono definiti con una certa ampiezza, sì da includere tutti i possibili stili di produzione vocale. Come in tutte le tassonomie, se una categoria manca, essa potrà essere definita e aggiunta in un momento successivo. In queste definizioni non si affrontano problemi di *prosa* e *poesia*, poiché tutti i tipi di generi vocali fanno uso di entrambe. Prosa e poesia hanno a che fare con modi contrastanti di ordinare la fonazione, e dovrebbero essere trattate separatamente sotto ciascuno di questi modi vocali. Il livello classificatorio successivo è quello del *discorso* (produzione vocale di una singola persona o di un singolo coro) e del *dialogo* (interazione vocale di più di una persona o cori); il discorso e il dialogo possono far uso indifferentemente di poesia o di prosa. Al livello di classificazione successivo si pongono i vari generi, così come sono definiti dalle rispettive culture. Tutte queste sottocategorie saranno menzionate a suo tempo; ora è opportuno discutere i quattro modi vocali definiti più sopra.

L'utilità di questi diversi livelli di distinzione risulta chiara se si esaminano i generi vocali che rientrano in classificazioni ambigue. Il parlato è caratterizzato dall'uso completamente stocastico della fonazione, dell'intonazione e della durata. Quando si prendono in considerazione le strutture del parlato degli Indiani dell'America centrale, si nota che quelle culture usano varie forme di distici come modo normale d'espressione. Se si assume la poesia come parte della definizione del canto, il modo di parlare mesoamericano potrebbe venire collocato in una categoria ambigua di fonazione vocale. Si dà il caso che gli Indiani usino fondamentali, durata e intonazione casuali, e la loro parlata è quindi una forma di parlato, non di canto; tutt'al più, se si considera definitiva la fonazione poetica, si potrebbe dire che quegli Indiani usano una forma improvvisata di canto parlato.

Due esempi di recitazione basteranno a dimostrare come sia possibile usare questo modo per eseguire un canto, anche se la produzione vocale non è una forma di cantato. La *disease* francese, sebbene accompagnata da strumenti musicali, non canta le parole: essa si concentra sui formanti stessi, sulla fonazione che può essere udita come risultato delle fondamentali casuali che essa produce col suo contorno intonazionale. Anche se la lunghezza delle frasi è in un certo modo controllata dall'accompagnamento musicale, le durate delle parole sono casuali, e dato che il testo usato dalla *disease* è determinato, la sua esecuzione è classificata come recitazione.

Negli Stati Uniti, i cantanti di canzoni *country and western* usano talvolta la tecnica della *disease*: gli accompagnatori continuano a suonare l'armonia e la melodia della canzone, ma i cantanti ignorano la successione determinata delle note e diventano dicitori delle parole. Essi abbandonano il modo cantato di produrre frequenze fondamentali secondo una sequenza fissata; adottano il modo recitato che fa uso di una selezione indiscriminata delle fondamentali e delle durate con una struttura stabilita di fonazione.

Poiché lo *Sprechgesang* è un fenomeno che ha resistito a un'esatta definizione nella letteratura musicologica, sarà bene trattarne con una certa precisione. Per comprendere la natura dello *Sprechgesang* è necessario fare alcune comparazioni col parlato e col canto. A paragone del canto, le melodie parlate possiedono in genere un numero molto maggiore di fondamentali. L'esistenza di questo gran numero di toni può essere spiegata col fatto che le melodie parlate sono costantemente fluttuanti, e vengono quindi usate molte fondamentali per produrre un singolo formante durante l'usuale ascesa e discesa della voce parlata. In altri termini, nel pronunciare una parola parlata, ciascuna vocale (ossia configurazione formante) è tenuta, mentre la frequenza al secondo della fondamentale necessaria aumenta o decresce in base al modo d'espressione assegnato al contorno d'informazione; questo tipo di portamenti del parlato in genere comprendono più quantità di fondamentali di quante non se ne usino per il canto.

Inoltre, l'estensione della melodia parlata di solito differisce notevolmente da quella del canto, o perché più ampia o perché più ristretta. Esaminando la melodia parlata e la melodia cantata della Thailandia centrale, List [1961] ha

stabilito che la melodia parlata del thai (una lingua a toni) usa un ambito molto più ampio della melodia cantata. Nel suo esperimento, List ha comparato sonogrammi di una ninna-nanna in versione parlata e in versione cantata, e ha scoperto che in una sezione l'estensione della canzone era più ristretta di un intervallo di sesta minore rispetto all'estensione parlata. Sembrerebbe che le regole del movimento melodico nel thai parlato permettano un'economia di toni nelle versioni cantate dello stesso testo. Una situazione opposta si presentò a Jones [1959] e a Schneider [1961] nello studio di un canto ewe. Le regole melodiche dello ewe parlato richiedevano non più di una settima minore, mentre la versione cantata si estendeva entro l'ambito di una decima maggiore. Si tratti di una lingua a toni o di una lingua a intonazione assoluta, l'estensione dello *Sprechgesang* di solito sarà più simile a quella della melodia cantata della cultura in questione.

Esiste un'altra differenza tra melodie dominate dai formanti e melodie dominate dalle fondamentali, ed essa riguarda i significatori sintattici. In tutte le lingue a intonazione assoluta si fa uso di particolari organizzazioni di toni per significare la fine di una frase, un punto d'enfasi o un'interrogazione; nella melodia parlata, la reale gamma tonale varia notevolmente a seconda dell'«affetto» emotivo che il parlante desidera proiettare, ma la forma fondamentale del contorno d'intonazione rimane la stessa. La sintassi del canto di solito non usa i contorni intonazionali del parlato, eccetto che in composizioni volutamente imitative, come ad esempio nella scrittura vocale usata da Debussy nel *Pelléas et Mélisande*. La sintassi del canto di solito si costituisce in base a un diverso sistema di regole, che dipende da speciali combinazioni delle fondamentali piuttosto che dei formanti, e lo *Sprechgesang* in genere è composto in base alle norme sintattiche del canto piuttosto che a quelle del parlato.

Un'importante distinzione tra il parlato e altre forme di melodia vocale riguarda il ritmo e la durata relativa di ciascuna unità di suono. Molte culture possiedono sistemi per la combinazione delle durate, arbitrariamente selezionate per musicare particolari testi. Questi sistemi di durata si compongono di solito di serie di durate equilibrate, o a ricorrenza regolare, di varia lunghezza, e in tal senso le si definisce simmetriche. Viceversa, una delle principali caratteristiche della melodia del parlato è che le durate sono casuali e completamente asimmetriche. Non solo non vi sono precisi valori di durata assegnati al parlato, ma ciascuna unità può anche essere allungata o accorciata a volontà per significare enfasi, «affetto», o qualche altro tratto qualitativo del messaggio. Eccetto che nella recitazione, la scansione metrica e la regolarità metronomica sono in genere assenti dal parlato, mentre sono caratteristiche del canto e dello *Sprechgesang*.

Da quanto precede, si può comprendere che, anche se gli aspetti linguistici del parlato sono strutturati, la maggior parte dei suoi aspetti musicali sono stocastici. È tuttavia necessario descrivere formalmente le caratteristiche musicali dell'intonazione del parlato così da poter classificare in modo più sistematico lo *Sprechgesang* e altre forme di melodia vocale in ogni cultura data. È questo il compito dell'etnomusicologo e dell'etnolinguista, poiché la maggior parte

delle culture non hanno intrapreso analisi formali delle proprie melodie vocali, e quelle che lo hanno fatto, raramente le hanno descritte in modo compiuto. Una volta portato a termine questo compito, si può avere un'idea più precisa delle differenze tra le melodie del parlato e dello *Sprechgesang*.

Le difficoltà che s'incontrano a proposito dello *Sprechgesang* si accrescono a causa dell'inesattezza dei termini che si usano per descriverlo: tra questi 'parlato intensificato' è particolarmente ambiguo. List [1963] sostiene che il parlato intensificato caratterizza l'esecuzione strutturata di sermoni, e la narrazione di barzellette o di racconti, ma egli considera come tipi dello stesso fenomeno anche lo *Sprechgesang* del *Pierrot lunaire* di Schoenberg e lo *haka* dei Maori della Nuova Zelanda. William Malm [1968] applica lo stesso termine a due forme molto diverse di stile vocale del teatro giapponese: la narrazione del *bunraku*, teatro di marionette, e un certo tipo di stile esecutivo nel teatro *nō*.

Il conflitto che sorge nel classificare tutti questi fenomeni come parlato intensificato dipende dal non aver distinto chiaramente tra parlato e canto. Nello stile di un certo tipo di predicatore afro-americano, quando desidera comunicare o stimolare fervore nell'uditorio, questi fa uso di specifici contorni intonazionali nei registri più acuti della voce. L'altezza esatta di tali contorni non ha importanza, e gli ambiti relativi degli intervalli possono variare, anche se i contorni intonazionali sono stereotipati. A scopo di enfasi, il predicatore può persino tenere un tono o muoversi verso il suo registro più acuto. In questi casi egli non sta certamente parlando normalmente, ma nemmeno sta cantando. Il fattore conclusivo è che le fondamentali che usa sono variabili; si tratta quindi di una forma di parlato intensificato, ma non è *Sprechgesang*. Inoltre, se prova il suo discorso in precedenza, il predicatore recita, ma, se improvvisa, parla soltanto, sia pure in modo molto particolare.

List considera anche l'esecuzione teatrale come una forma di parlato intensificato. Riguardo agli stili di dizione nel teatro, i contorni sono di solito quelli del parlato normale, ora con un ambito ampliato, ora con un ambito ridotto. Nelle culture in cui la parlata teatrale è casuale nella scelta del contorno intonazionale, dell'ambito e del registro, sembrerebbe che ci si trovi di fronte a recitazione, non a *Sprechgesang*.

L'ambiguità del termine 'parlato intensificato' diviene evidente quando è usato per descrivere uno stile d'esecuzione narrativa associata al *bunraku*, il teatro di marionette giapponese [Malm 1968]. Questa narrazione è accompagnata da uno *shamisen*, un tipo di liuto con un lungo manico, che fornisce un sostegno musicale allo stile lirico (*utaimono*) e crea un'atmosfera drammatica o dà gli attacchi nello stile declamatorio (*katarimono*). Donal Keene [1973] definisce il narratore come un cantore, ma Malm lo chiama cantante; e anche se è evidente che in certi casi egli intona canti, la sua dizione è per la maggior parte di stile non lirico. Ciò sembrerebbe collocarlo nella categoria di un tipico cantastorie europeo, ma la differenza tra lo stile esecutivo di un narratore del *bunraku* e quello di un cantastorie occidentale è grandissima. In questa forma d'arte giapponese, ogni inflessione vocale dello stile *katarimono* è prescritta dalla tradizione. Poiché non vi sono partiture musicali propriamente dette, il narra-

tore deve imparare, frase per frase, i contorni intonazionali da un altro esperto che già conosce l'opera. In ogni esecuzione vi è una certa flessibilità nella durata delle altezze, anche gli ambiti relativi degli intervalli e le strutture di base sono fissati, e il portamento è caratteristico della produzione vocale. Inoltre, tutte le dinamiche esplosive, i timbri di voce e l'uso dei registri ricorrono in una sequenza pianificata dall'interprete originario dell'opera. L'implicazione è chiara: più che di recitazione formale o di parlato intensificato, questa sembra essere una forma di produzione vocale dominata dalle fondamentali, ossia di *Sprechgesang*.

La maniera di eseguire il testo dello *haka*, danza acrobatica dei Maori, ha anch'esso dato luogo ad alcune divergenze d'opinione circa il modo di caratterizzarne i tratti definitivi. A quanto pare, Mervyn McLean [1969] attribuisce un'importanza relativamente scarsa ai contorni intonazionali e prende nota soltanto dei ritmi dello *haka*. List [1961] pubblica invece un sonogramma di uno *haka* il cui ambito è di trecento cicli al secondo, dove il tono più acuto si ha a circa trecentosessanta cicli al secondo e il più basso a circa sessanta (una differenza di due ottave); vi è inoltre una variazione considerevole nei contorni d'intonazione di questo pezzo. Anche se può certo trattarsi di un altro esempio di parlato intensificato, le strutture ritmiche arbitrarie dello *haka* indicano che esso potrebbe essere una forma di *Sprechgesang*; ma prima di decidere è necessario farne registrazioni comparative.

Invece di usare l'altezza per definire i profili melodici dello *Sprechgesang*, alcune forme di questo stile vocale usano successioni di intervalli in associazione relativa ma costante degli uni con gli altri. Il numero reale di centisecondi tra le altezze che formano gl'intervalli può cioè essere espanso o contratto, ma il ritmo di ricorrenza sarà uniforme rispetto allo spazio relativo di ciascun intervallo (cfr. fig. 1).

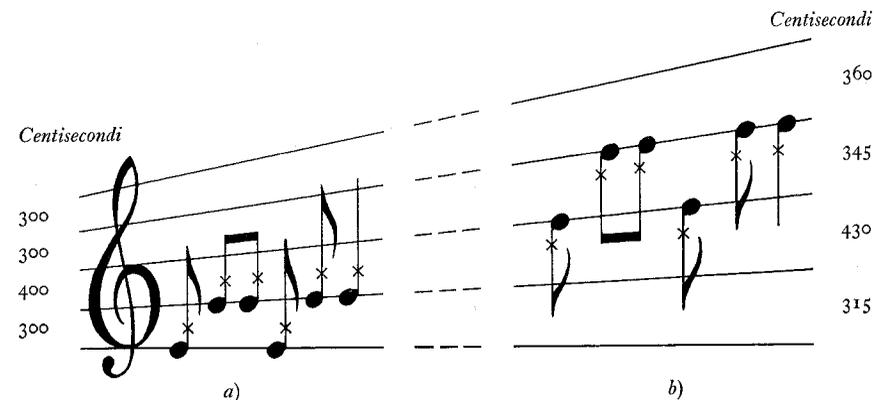


Figura 1.

Due versioni del grido di un venditore tamale a Xalapa (Veracruz, Messico).

Esempi di queste serie di intervalli in espansione/contrazione si ritrovano tra le varie forme di richiami e di gridi noti in tutto il mondo, come ad esempio i famosi gridi di strada dei venditori parigini, che Charpentier ha incluso nella sua opera *Louise*. Il grido del venditore illustrato nella figura 1a) possiede intervalli che rientrano nel sistema temperato, ma nella figura 1b) gli intervalli sono stati espansi e spostati in un registro più alto. I profili melodici sono nondimeno riconosciuti come identici. Questi gridi non sono canti, anche se ciascuno di essi possiede una serie unica di intervalli che lo differenziano dagli altri. Ciò che è importante per distinguerli non è né l'altezza né il registro ma una serie di fondamentali che formano quell'unica serie di intervalli, ampi o brevi, in uno schema ritmico coerente. In tal senso, questi gridi possono essere classificati come dominati dalle fondamentali, e costituiscono quindi un tipo di *Sprechgesang*.

Un altro esempio di intervalli in espansione/contrazione usati nello *Sprechgesang* lo si può osservare nei gridi di guerra che si odono nelle zone di combattimento e nei comandi urlati sui campi di parata. Di frequente, le parole sono quasi inintelligibili, ma la serie degli schemi intervallari caratteristici è sufficiente a far riconoscere e interpretare il messaggio.

Altre forme di *Sprechgesang* hanno limiti esatti che riguardano il registro da usarsi e la specificità relativa delle fondamentali. Nella sua premessa al *Pierrot lunaire* (1912), Schoenberg afferma che la sequenza di toni da seguire è indicata sulla partitura, ma che l'esecutore non deve intonare ogni nota, ma piuttosto, non appena arriva a sfiorare un dato tono, lo deve lasciare immediatamente. Al tempo stesso, il compositore fa presente che desidera che la struttura ritmica sia seguita secondo la notazione sulla partitura. In questa forma di *Sprechgesang*, i limiti tonali sono fissati, il registro è specificato e i formanti sono tenuti secondo schemi ritmici determinati. Il solo elemento in stato di flusso è la fondamentale che si suppone essere in uno stato costante di portamento. Da ciò si può capire che, per Schoenberg, la differenza tra parlato e canto consiste nel tenere o nel non tenere un tono.

Un fenomeno analogo esiste nel teatro *nō* giapponese. Una delle sue tecniche di melodia vocale è il *fushi*, considerato come melodia lirica o canzone. L'altra tecnica, il *kotoba*, è ritenuta non lirica, pur non essendo una forma di melodia parlata. Per il *kotoba* vi sono tre principali centri di tono verso i quali la voce si muove secondo schemi specifici e usando toni ausiliari in modi specifici. L'attore *nō* impara questi contorni intonazionali sedendo di fronte a un maestro che li intona frase per frase, avendo cura che l'allievo usi i centri tonali e le inflessioni corretti man mano che apprende l'opera a memoria secondo le tradizioni prescritte. In questo stile narrativo del dramma *nō*, agli attori è concessa una certa flessibilità nella velocità della dizione, ma per poter mantenere la sincronia i suonatori di tamburo contano ad alta voce in modo da permettere agli attori di far coincidere le loro frasi con l'accompagnamento nei punti richiesti. Dato che nell'esecuzione dello stile *kotoba* l'esecuzione è dominata dai centri tonali, sembrerebbe trattarsi di una forma genuina di *Sprechgesang*, e non di un tipo di parlato intensificato.

Fatta questa distinzione tra parlato, recitazione e *Sprechgesang*, è possibile ora porre alcuni dei problemi posti dal metodo di classificazione di List. Egli parla della *Jumping Rope Rhyme* (una filastrocca americana) come di qualcosa che, nell'espansione dall'intonazione parlata allo *Sprechgesang*, sta a metà tra i due e classifica il fenomeno come *recitazione*. In base al contorno tonale e al ritmo quali figurano nella trascrizione di questa filastrocca fatta da List sembra trattarsi di un tipo di schema intervallare in espansione/contrazione, e probabilmente dovrebbe essere classificata come *Sprechgesang*.

Una delle difficoltà di List riguarda quei generi che manifestamente non sono *Sprechgesang*, ma non si conformano ai criteri che definiscono il canto. List si trova chiuso in un sistema rigido che richiede almeno sette altezze stabili; egli è quindi costretto a porre le forme meno elaborate in una categoria vaga chiamata *cantilena*. Un esempio calzante è il recitativo del battitore delle aste di tabacco, che List descrive come una cantilena monotonica con quattro toni ausiliari; l'esempio che egli ha trascritto ovviamente non riguarda le fondamentali casuali del parlato, e non è dominato dai formanti. Poiché fa uso di quattro altezze arbitrariamente selezionate, sembra essere una forma di canto, anche se non è conforme alla definizione culturale della forma canto.

La regola inflessibile riguardo alla stabilità d'altezza impedisce a List di classificare un esempio negro-americano come vero e proprio canto, a causa di alcuni portamenti in esso usati. Se egli accettasse i portamenti come se fossero composti di fondamentali arbitrariamente selezionate, non vi sarebbe ragione di classificare questo esempio come qualcosa di diverso dal canto propriamente detto. La differenza tra il sistema di List e quello che qui si propone consiste nel fatto che il primo è parzialmente definito in base a caratteristiche di generi, mentre il secondo è basato esclusivamente su modalità di produzione vocale. Inoltre, la presente classificazione evita ambigui compromessi definendo un ampio criterio generale per ogni categoria di classificazione.

List ha affermato che il suo schema di classificazione era provvisorio e che non trattava in modo soddisfacente i canti appartenenti a lingue a toni come il cinese, lo yoruba, il thai, o il mazateco. Questo problema irrisolto lo ha portato a classificare l'opera cinese come una forma di recitativo, mentre di fatto si tratta di una forma di canto. Il problema di come accostarsi alle lingue a toni merita a questo punto una discussione, poiché investe direttamente la critica di una parte del lavoro di Alan Lomax [1968].

Un fatto spesso trascurato nel discutere l'analisi del canto è il rapporto tra stili di canto e sistemi linguistici. Vi sono essenzialmente due sistemi linguistici: le lingue a intonazione assoluta e le lingue a toni. Molti aspetti del canto sono direttamente influenzati dalle caratteristiche di questi sistemi. Il contorno melodico, il monotono, la sillaba senza senso, il tipo di scala e l'estensione sono alcune delle variabili che riflettono differenze dipendenti dai sistemi linguistici. Sembra quindi opportuno ampliare ciò che si è detto a proposito delle lingue ad intonazione assoluta e le lingue a toni per poter chiarire l'influenza che esse hanno sul canto.

Le lingue ad intonazione assoluta possono usare qualsiasi frequenza vocale —

la fondamentale — per generare i formanti che creano le vocali di una parola. In ogni sequenza si può usare qualsiasi altezza, e i significati delle parole rimangono fondamentalmente gli stessi. Le lingue ad intonazione assoluta usano la fluttuazione della fondamentale per modificare o amplificare il contenuto lessicale di un enunciato. Questa fluttuazione di altezza è chiamata *intonazione*, e consiste in un complesso sistema di melodie del parlato; Kenneth Pike [1972, p. 53] le definisce «contorni intonazionali».

Le lingue a toni usano la frequenza fondamentale in due modi. Il primo è come quello di una lingua a intonazione assoluta, poiché la fondamentale genera i formanti di cui si compongono le vocali. Ma l'altezza relativa della fondamentale è anch'essa variata in modo che il tono assuma per giunta un valore fonemico. Alcune lingue a toni distinguono vari livelli alti e bassi di tonemi; le si definisce lingue «a registro» [Pike 1968, p. 105]. Altre lingue a toni possiedono tonemi che usano il portamento ascendente e discendente, e le si chiama lingue «a contorno» [*ibid.*]. In diverse lingue a toni si possono trovare combinazioni di questi sistemi di tonemi. In una certa misura, le melodie cantate devono riflettere questi tonemi delle melodie parlate, altrimenti il significato lessicale sarebbe distrutto. A causa dell'importanza fonemica del tono, i contorni intonazionali delle lingue a toni possono differire considerevolmente da quelli delle lingue ad intonazione assoluta, e ciò rende difficile la comparazione dei loro generi vocali.

Per esemplificare questa difficoltà, si considerino la disparità tra melodie yoruba e melodie scozzesi. Non sarebbe corretto fare una comparazione senza distinzioni delle melodie di queste due culture semplicemente perché entrambe usano una scala pentatonica simile. Ogni somiglianza esistente tra esse non avrebbe lo stesso significato, in quanto le melodie yoruba devono seguire contorni tonemici del discorso mentre le melodie scozzesi non sono soggette a questa restrizione. D'altra parte, le melodie mazateche usano sequenze di toni in modo paragonabile a quello del cinese, e sarebbe quindi metodologicamente corretto comparare le analisi delle melodie diatoniche di questi due gruppi di culture. Se si trattano le melodie delle lingue tonali e quelle delle lingue ad intonazione assoluta come appartenenti ad ordini separati di realtà, è possibile fare asserzioni più precise sulle caratteristiche tipiche di ciascun sistema.

Le differenze nel modo di significare l'«affetto» e la sintassi dipendono direttamente dai diversi usi dell'intonazione nei due sistemi linguistici. Nel suo studio sul dialetto ch'engtu di Szuch'uan, Chang [1958] stabilisce che gli effetti d'intonazione in questa lingua a toni si ottengono in base alle seguenti variabili: 1) il livello d'altezza (registro) al quale la frase è pronunciata; 2) l'estensione (l'ambito) ricoperta dall'enunciato; o 3) la perturbazione della sillaba finale. Quest'ultimo fenomeno consiste nel sostituire un tonema sillabico con un altono per poter indicare un cambiamento, come ad esempio la trasformazione di un'asserzione in un'interrogazione. Si può così comprendere che la posizione del tono finale in una melodia di Szuch'uan sarebbe soggetta a regole di grammatica della lingua, mentre il tono finale in una melodia italiana sarebbe soggetto a regole di movimento tonale che non hanno alcun rapporto diretto con la

grammatica della lingua parlata. Per questo gli studi comparativi di canti dei due sistemi sono opportuni solo se intesi a stabilire contrasti.

L'incompatibilità tra lingue a toni e lingue ad intonazione assoluta richiama un problema più generale degli studi interculturali su fenomeni analoghi ed omologhi. Poiché gli analisti non si preoccupano di distinguere tra i due, o non ritengono importante farlo, il piano di ricerca di molti progetti è spesso compromesso da errori fondamentali. Basteranno alcuni esempi a chiarire questo punto.

Forme omologhe sono quelle simili perché collegate per origine. Il canto fermo anglicano e il canto fermo romano sono omologhi. Viceversa, una forma di canto fermo buddista del Giappone, lo *shomyo*, non ha alcuna origine comune con le forme romane e anglicane; il suo movimento melodico è legato non a regole di modo, ma a contorni melismatici chiamati *sugu* e *sori* [Harich-Schneider 1968, p. 209]. Qualsiasi somiglianza tra queste due forme di canto fermo, l'una occidentale e l'altra orientale, è puramente superficiale: esse sono quindi analoghe, non omologhe.

Un altro esempio chiarirà questo punto: la differenza tra una terza maggiore nel sistema musicale dell'Europa occidentale e la distanza amplissima tra i gradi in una scala indonesiana. L'ottava della scala pelog si compone di tre intervalli che sono di solito più ampi di un semitono europeo - ma più piccoli di un tono intero - e di due intervalli che variano tra una terza minore eccedente o una terza maggiore eccedente. Per gli Indonesiani, ogni tono di questa scala è un grado congiunto nella serie, ed essi non percepiscono gli intervalli più ampi come salti nella linea melodica. D'altra parte, gli Europei concepiscono le terze come costituite da parti disgiunte della scala, e trascrivono nella propria notazione questi intervalli più ampi della scala indonesiana come se fossero delle terze. In realtà, gli ampi intervalli indonesiani sono soltanto analoghi alle terze europee, e trattarli come entità omologhe significa farne una classificazione erronea, poiché gli ampi intervalli congiunti dell'Indonesia non funzionano melodicamente nello stesso modo degli analoghi intervalli disgiunti dell'Europa. Mantenere queste distinzioni è importante in qualsiasi tipo di ricerca musicale, ma soprattutto è necessario nel caso di vasti studi interculturali come quello di Lomax.

Con il suo progetto di «cantometrica», Alan Lomax [1968] ha posto alcuni importanti problemi circa la natura del canto. Nello stato attuale di elaborazione, la sua tecnica di ricerca non ha riportato quel successo necessario per dimostrare la sua ipotesi; ma le nozioni che egli espone sono stimolanti, e si spera che altri ricercatori siano attratti dalle sue idee e ne continuino la linea d'indagine, magari migliorandone il metodo. L'ipotesi di Lomax si basa sugli assunti classici della sociologia così come appaiono delineati da Durkheim: in una società, un dato complesso di tratti esiste in qualche modo associato con un altro. Lomax desidera sapere se la stessa associazione esiste tra due complessi di tratti in culture di due diverse parti del mondo, poiché, se ciò si dimostra vero, diviene possibile postulare una correlazione tra certe forme di comportamento umano e le società in cui si ritrovano tali forme. Per verificare la sua

ipotesi, Lomax ha creato la «cantometrica», un metodo sistematico d'indagine dell'incidenza statistica dei tratti dei canti di diverse culture.

È opinione di Lomax che certi stili di comportamento o certi tipi di manufatti culturali ricorrano in congiunzione a fattori connessi ad altre circostanze di vita nei diversi settori del mondo. Senza lasciarsi coinvolgere nelle controversie sulla poligenesi o l'evoluzione unilineare, egli indaga la possibilità che esseri umani, i quali hanno affrontato la realtà in modi simili, possano anche inventare forme simili di espressione musicale. In altre parole, Lomax ritiene che certi tipi di somiglianze di struttura musicale siano indicativi di somiglianze nella concezione del mondo.

Lomax suppone che le analisi campione dei tratti dei canti dovrebbero produrre schemi caratteristici di ogni regione del mondo. Egli crede inoltre che un profilo di questi schemi possa essere positivamente comparato tra le varie culture in modo da scoprire contrasti e somiglianze. Propone quindi di esaminare le affinità esistenti tra alcuni campioni e l'etnologia delle loro fonti culturali. Egli si aspetta dunque di scoprire o che gli stili di canto possano essere usati come indici nella classificazione dei sistemi sociologici, o che tipi specifici di sistemi sociologici producano stili di canto caratteristici. L'ipotesi come tale ha un equilibrio semasiologico e onomasiologico che la rende attraente.

Basandosi su un'indagine iniziale dello stile di canto, condotta mentre egli ancora sviluppava i suoi parametri analitici, Lomax postula l'ipotesi che questi insiemi di affinità musicali siano collegati ad aspetti specifici dell'esistenza culturale. Egli è particolarmente interessato al rapporto tra ecologia e altre forme di ricerca, poiché ritiene, a proposito del canto (e della danza), che il grado e il tipo di difficoltà esistenti nella nicchia ecologica si riflettano nella struttura sociopolitica; e che, a loro volta, le gerarchie e gli altri rapporti del sistema politico e sociale abbiano i loro effetti sui tipi di comportamento cantato prodotti in una cultura.

Lomax ha certo espresso alcune tesi fondamentali circa la natura del canto. In primo luogo, la sua definizione di canto sopra citata è abbastanza ampia da includere ogni tipo di melodia cantata, senza restrizione quanto alla provenienza o alla complessità. Ciò significa che egli suppone che alcuni tratti palesi di un sistema musicale siano omologhi a quelli di un altro sistema musicale. In base al suo metodo, egli suppone inoltre che i tratti palesi dello stile di canto di una cultura siano presenti in tutti i suoi generi e che le deviazioni possano essere considerate di secondaria importanza. In termini di una visione mondiale, il suo assunto ha una certa validità. È vero almeno che caratteristiche palesi, inutili ai fini di una differenziazione dei generi all'interno di una cultura, divengono significative quando si comparino i canti di culture diverse. La tesi di Lomax sostiene infatti che questi tipi di tratti palesi possono essere comparati a livello mondiale o universale, analizzandoli di per se stessi, senza tener conto delle funzioni socioculturali dei generi in cui compaiono. Lomax suppone che almeno alcuni di questi tratti palesi del canto siano presenti in grado maggiore o minore nella maggior parte dei sistemi musicali del mondo. In base a questa tesi, egli suppone che sia possibile sviluppare un insieme di parame-

tri musicali da usarsi per comparare il grado in cui questi tratti sono presenti in un campione abbastanza esauriente di gruppi culturali. Ne consegue la tesi secondo la quale la presenza, o l'assenza, di un agglomerato di tratti è sintomatica della regione, della cultura e del tipo di cultura. Per verificare la sua ipotesi, Lomax ha creato, con Victor Grauer, il sistema cantometrico. I tratti palesi che essi hanno sottoposto ad analisi dovevano essere quelli che si percepiscono all'ascolto del canto, evitando così il lungo processo di trascrizione e di analisi delle partiture. Questo strumentario analitico si compone di sei insiemi fondamentali di parametri: 1) pratica esecutiva; 2) tratti temporali; 3) tratti tonali; 4) organizzazione melodica; 5) vocalità; e 6) valutazione del testo. Questi insiemi fondamentali di tratti furono divisi in trentasette parametri che vennero elencati in una tabella di codificazione (cfr. tabella 1), ed ogni parametro fu suddiviso in tredici categorie distinte, anche se non tutte usate nei vari casi. I parametri e le rispettive categorie variano secondo criteri quasi-quantitativi o quasi-qualitativi usati come categorie d'indice. Una volta riempite le tabelle di codificazione, la valutazione codificata fu trasferita su schede perforate IBM e sottoposta a diversi tipi di analisi con l'elaboratore.

I parametri della pratica esecutiva sono tra le categorie più fini usate da Lomax. Essi includono linee d'analisi dei tipi di organizzazione esecutiva dei complessi vocali e orchestrali. I vari gradi di integrazione o di interazione d'insieme tra i complessi vocali e orchestrali costituiscono un centro d'interesse di molte altre linee d'analisi. L'informazione che se ne trae fornisce una buona visione generale di tutte le situazioni e caratteristiche dell'esecuzione del canto nella maggior parte delle culture mondiali.

I parametri temporali riguardano la durata della frase, valutata in base al numero relativo di secondi. Lomax non precisa come determinare esattamente cosa sia una frase, anche se fornisce un'eccellente lista di indizi per risolvere casi difficili. Un'altra linea registra quante frasi vi sono in un canto. L'organizzazione temporale è riportata su una linea che identifica i tipi di metro usati; anche il tempo e il rubato vengono analizzati. Non sono però incluse nelle tabelle di codificazione le comparazioni relative dei valori lunghi e brevi della nota, la lunghezza dei canti e la densità delle note per minuto. Sebbene lo *hemiola* sia ricoperto da una categoria che riguarda la poliritmia, non se ne considerano separatamente le forme multiple negli stili di canto.

I parametri tonali includono linee per l'ampiezza degli intervalli, l'ambito, il registro e la posizione della finale. È evidente che Lomax ritiene che tutti gli intervalli melodici siano percepiti logaritmicamente, e nel caso dei suoi assistenti occidentali ciò si dimostra vero; tuttavia, il problema di che cosa sia un intervallo ampio o breve assume differenti proprietà valutative a seconda del modo in cui la cultura d'origine ode gli intervalli. Lomax non include metodi per valutare l'incidenza statistica degli intervalli, e risolve il problema permettendo al valutatore di segnare uno o più punti a seconda di quelli che sembrano essere i tipi predominanti di intervalli. Non inclusa è anche la densità di toni all'interno dell'ambito, ossia, quanti toni esistono realmente entro i limiti dell'estensione del canto. Inoltre, non vi è alcuna linea per indicare se i toni sono rag-

gruppati verso il vertice o verso il fondo dell'ambito, nel mezzo, o diffusi uniformemente al suo interno. I tipi di scala o di divisioni dell'ottava non fanno parte di questo studio.

L'organizzazione melodica è coperta da tre parametri. Il contorno melodico, la forma e il tipo di polifonia sono i tratti evidenti di queste linee d'analisi. La forma è limitata alla struttura della frase, e non si fa alcun riferimento ai tipi di sintassi melodica presente all'interno delle frasi. Il parametro della polifonia è dedicato ai tratti contrappuntistici e non riporta i diversi tipi di organizzazione armonica.

I tipi di vocalità ricoprono la maggior parte delle tecniche di produzione del suono. I manierismi vocali includono parametri per l'abbellimento, il portamento e il melisma. Si tiene conto inoltre dell'intensità del volume e dell'attacco. I fenomeni paralinguali sono il tremolo, lo scatto glottale, la tensione vocale, la nasalità e il suono stridulo. La qualità del fiato non viene considerata. Non vi sono metodi per tener conto dell'inspirazione, di contro all'espiazione, nella produzione della fondamentale. Tutti i canti si suppongono sonori, non vi è quindi alcuna categoria per il canto sordo che si ritrova sporadicamente in alcune culture. Il falsetto è considerato soltanto come una forma di registro acuto, e non vi è dunque alcuna valutazione di esso come una speciale qualità vocale. Nemmeno si tiene conto della doppia fondamentale che si ritrova in diverse parti del mondo.

La valutazione del testo è limitata a due linee d'analisi: verbale/*nonsense* (linea 10) e metro (linea 11). La ripetitività del materiale testuale è il concetto di fondo della linea che considera verbale/*nonsense*. Chi compie la valutazione vuol sapere quanta informazione esplicita viene comunicata dal testo, e i punti di valutazione progrediscono dall'estrema abbondanza di parole attraverso versi ripetuti più e più volte sino all'uso esclusivo di morfi senza alcun significato lessicale. L'enunciazione consonantica misura la quantità relativa di chiarezza nella dizione dei cantanti; riguarda tuttavia la pronuncia delle consonanti, e non cerca di valutare la precisione con cui sono pronunciate le vocali.

Non vi sono linee che valutino il continuum prosa-poesia in quanto tale. Quindi il grado d'uso della rima o gli schemi d'organizzazione sillabica non rientrano in questo metodo analitico. Inoltre, la cantometrica, per la sua stessa concezione, evita deliberatamente un computo delle sillabe, poiché ciò tenderebbe a indebolirne il potere tassonomico che deriva da grandi differenze di livello.

Tra i risultati di questo studio mondiale del canto [Lomax 1968] figurano profili di tratti classificati per area geografica, oltre ad alcune ipotesi circa il rapporto tra lo stile di canto e l'ambiente culturale. Harold Driver ha suggerito che Lomax non avrebbe dovuto tentare di far rientrare le sue duecentotrentatre culture entro le aree culturali proposte da George P. Murdock nel suo *Ethnographic Atlas* [1967]. L'opera di Murdock, anche se utile, risente alquanto di un certo inevitabile impressionismo, e Lomax ha forzato una parte del suo materiale per conformarsi alle delimitazioni dell'*Atlas*. Sarebbe stato meglio lasciare che i tratti musicali stessi indicassero le configurazioni di area.

Tabella 1.

Presentazione sommaria della tabella di classificazione cantometrica. (Da Lomax 1968, pp. 22-23).

<i>Individualizzato e poco integrato</i> ←						→ <i>Di gruppo e integrato</i>	<i>Individualizzato e poco integrato</i> ←		→ <i>Di gruppo e integrato</i>
1. Leader/coro	Solo	Leader con coro (scarsa differenziazione)	Leader con coro (alternanza delle voci)	Leader con coro (sovrapposizione delle voci)	Voci indipendenti (la leadership sommersa nell'attività corale)		18. Numero delle frasi	Più di otto	Una o due
2. Rapporto dell'orchestra con la parte vocale	Solo	Semplice accompagnamento		Eterofonia	L'orchestra ha un ruolo indipendente		19. Posizione della nota finale	Nota più bassa della scala	Nota più alta
3. Rapporti all'interno dell'orchestra	Solo	Unisono		Eterofonia	Indipendenza delle parti		20. Estensione della melodia	Un tono	Due o più ottave
4. Organizzazione musicale del coro	Solo	Unisono		Eterofonia	Polifonia		21. Ampiezza media intervalli	Un tono	Una quinta o più
5. Integrazione tonale del coro	Solo	Scarsa			Eccellente		22. Tipo di polifonia vocale	Bordone	Contrappunto
6. Organizzazione ritmica del coro	Solo	Scarsa			Eccellente		23. Abbellimento	Molto	Poco o assente
7. Organizzazione musicale dell'orchestra	Solo	Unisono		Eterofonia	Polifonia, poliritmia		24. Movimento	Molto lento	Molto veloce
8. Accordo sonoro dell'orchestra	Solo	Scarso			Buono		25. Intensità	Molto piano	Molto forte
9. Accordo ritmico dell'orchestra	Solo	Scarso			Buono		26. Ritmo vocale	Completamente libero	Tempo rigoroso
10. Testo	Verbale				Molto ripetitivo, nonsense		27. Ritmo orchestrale	Completamente libero	Tempo rigoroso
11. Ritmo vocale	Metro semplice e regolare				Metro irregolare e libero		28. Portamento (strisciamento fra i suoni)	Portamento costante della voce	Suoni chiaramente separati
12. Organizzazione ritmica vocale		Unisono			Molte voci indipendenti		29. Melisma	Una sillaba per molte note, frequente	Una nota per sillaba
13. Ritmo orchestrale	Metro semplice e regolare				Metro irregolare e libero		30. Tremolo (attacco con crome)	Molto, frequente	Crome vocali poche o assenti
14. Organizzazione ritmica orchestrale		Unisono			Molte voci indipendenti		31. Effetto gutturale (con abbellimenti)	Pesante e costante	Assente
15. Struttura melodica	Ad arco	A terrazza		Ondulata	Discendente		32. Registro vocale	Falsetto molto acuto	Registro molto basso
16. Forma melodica	Organizzazione complessa				Organizzazione semplice		33. Ampiezza e tensione vocale	Molto ristretta, chiusa e dura	Molto ampia, aperta e dolce
17. Lunghezza della frase	Molto lunga				Molto corta		34. Nasalizzazione	Sonorità nasale costante e pesante	Privo di nasalizzazione
							35. Stridulità	Sonorità molto aspra, acuta, di petto	Suono limpido e chiaro
							36. Accento	Molte note fortemente sottolineate	Attacchi poco netti (nessuna nota fortemente sottolineata)
							37. Consonanti	Precisa enunciazione delle consonanti	Consonanti mangiate e difficili da udire

Anche tenendo conto della sola musica, è vero che certi giudizi impressionistici sono inevitabili, poiché nessuna area esiste in assoluto isolamento rispetto ad altre confinanti; ma anche se la maggior parte delle culture ha in comune dei tratti con i gruppi contigui, ciascuna di esse di solito possiede insieme di aspetti reciprocamente esclusivi, che permettono di delimitare le aree rispettive.

Indipendentemente da questa critica alle aree culturali definite da Lomax, i profili-guida creati dal suo studio si dimostrano di grande utilità nella determinazione di alcuni dei tratti caratteristici fondamentali delle sue cinquantasei regioni culturali. Senza dubbio, questi profili verranno mutati dai risultati degli studi futuri, ma intanto servono come schema comparativo in base al quale è possibile analizzare gli stili musicali di tutto il mondo.

Usando i dati di Murdock, il gruppo di Lomax ha costruito due scale basate su modi di sussistenza progressivamente più complessi: l'una consta di cinque gradi, l'altra di otto, ed è in realtà un modello più elaborato della prima. I cinque gradi fondamentali sono: 1) caccia, raccolta e pesca; 2) orticoltura incipiente; 3) allevamento degli animali; 4) agricoltura arativa; 5) irrigazione. Inoltre i gradi di questa scala sono connessi ad altre variabili, quali le dimensioni della comunità, la stratificazione delle classi sociali, il tipo di colonia, la complessità dei gruppi di lavoro, il numero delle gerarchie extralocali, l'importanza delle donne nella produzione del cibo e il livello di integrazione politica. Di tutte queste variabili non musicali si dimostra che hanno qualche rapporto con una o più delle variabili musicali. Secondo la posizione sostenuta da Lomax, un grado crescente di complessità di certi fenomeni acustici è associato ad un grado crescente di complessità del modo di sussistenza, e ciò viene dimostrato in modo impressionante, anche se non convincente, a proposito di certi popoli.

I livelli di classe sembrano associati allo stesso tipo di complessità del modo di sussistenza e delle correlate caratteristiche del canto. A parte la stratificazione sociale, alcune delle variabili musicali sono ritenute riflesso dei gradi di solidarietà sociale: i gradi di coesività nell'esecuzione canora sono indicativi della stessa caratteristica nei lavori di gruppo. Inoltre, i livelli di coesività sembrano riallacciarsi al grado di intervento femminile nelle attività di sussistenza.

Scegliendo uno o due di questi parametri, Edwin Erickson e Barbara Ayres hanno condotto, indipendentemente l'uno dall'altra, studi volti ad individuare il rapporto tra variabili musicali e variabili di personalità. Erickson ha scoperto un suggestivo rapporto tra il grado di vocalità stridula e i corrispondenti aspetti di autoaffermazione e ruolo sessuale. La Ayres ha scoperto un'interessante correlazione che potrebbe esistere tra lo stress subito nell'infanzia e il tipo di estensione e di accento dello stile canoro. In entrambi questi studi, gli autori ammettono che i dati cantometrici sono troppo scarsi per permettere affermazioni precise e conclusive, ma sentono che vale la pena di approfondire il problema.

Per quanto si possa ammirare la concezione e lo scopo del progetto di cantometrica, esso lascia insoddisfatti dal punto di vista epistemologico, soprattutto

to per via della nozione di un progresso evolutivo dal semplice al complesso. La maggior parte delle tecniche di sussistenza menzionate da Lomax si sono affermate nel corso degli ultimi ottomila anni, eppure si sa che l'*Homo sapiens neanderthalensis* e l'*Homo sapiens sapiens* hanno avuto musica e strumenti musicali per almeno diciannovemila anni. Ci si domanda allora se gli uomini di tutto il mondo non abbiano avuto uno stile di canto immutabile e uniforme per undicimila anni, stile che improvvisamente avrebbe cominciato a subire mutamenti stilistici in conformità a mutamenti specifici nelle attività di sussistenza. Non dovrebbe destar sorpresa sapere che alcuni musicologi sono leggermente increduli di fronte a simile prospettiva.

Lo schema di ricerca di Lomax potrebbe essere perfezionato se egli prendesse in considerazione l'idea di usare altri tipi di scale comparative diverse da quelle della scuola neoevoluzionista che sembra averlo influenzato. Vi potrebbe essere uno studio basato sui gradi di abuso ecologico, che mostri quali tipi di stile canoro prevalgano in quelle culture che distruggono l'ambiente naturale rispetto a quelle che non lo fanno. Un altro criterio per categorizzare le culture è quello dei prodotti sprecati: basandosi su studi di economisti circa la quantità e il tipo di prodotto sprecato, si potrebbero scoprire interessanti correlazioni con lo stile canoro. Oppure, vi potrebbe essere un possibile rapporto con un continuum basato su lavoro/ozio, e si potrebbe scoprire che le culture che lavorano di più e giocano meno di altre possiedono stili canori caratteristici. Il punto è che la realtà diacronica dello sviluppo della tecnologia di sussistenza non è necessariamente in relazione con la realtà sincronica della complessità musicale; vi possono essere altre relazioni più significative. Inoltre, la nozione di musica complessa è anch'essa culturalmente delimitata: per esempio, mentre molti vecchi musicisti deploravano la tremenda semplicità armonica e melodica dell'*acid rock*, la generazione dei musicisti più giovani era assorta nella contemplazione dello stupefacente complesso di metamorfosi timbriche di questa musica. Francamente, la nozione secondo cui l'agricoltura arativa presenterebbe, nel continuum dei modi di sussistenza, maggiore complessità di qualche altro fenomeno, sembra vicina in modo sospetto alle idee dell'evoluzionismo unilineare che cercavano di collegare i cosiddetti progressi della civiltà europea occidentale con la parallela progressione dal selvaggio al barbaro al civilizzato. Per coloro che sanno che esistono molti altri tipi di complessità nel mondo, questa nozione, oltre che assurda, sembrerebbe un insulto all'intelligenza. Se la cantometrica va difesa, sarebbe meglio usarla per indagare corrispondenze lungo altre linee, che non riflettano la nozione etnocentrica di superiorità delle culture tecnologiche.

Un altro punto debole del sistema della cantometrica è che essa non fa alcuna distinzione tra i canti delle lingue a toni e quelli delle lingue ad intonazione assoluta. In termini di classificazione non discriminatoria, ciò potrebbe essere di importanza minima, poiché, dopotutto, un tratto è un tratto a prescindere dalla cultura in questione. Una melodia discendente è una melodia discendente in Irlanda o in Nigeria; ma in Irlanda, il contorno melodico potrebbe essere discendente per ragioni di «affetto», mentre in Nigeria potrebbe essere di-

scendente a causa dei tonemi della lingua. Sarebbe quindi un errore metodologico tentare di interpretare le melodie discendenti di queste due culture come lo stesso tipo di fenomeno (omologo), poiché, sebbene siano superficialmente simili, esse esistono per ragioni del tutto diverse.

Queste distinzioni riguardo alle lingue a toni investono almeno quattro dei parametri del foglio di codificazione. La struttura melodica (linea 15) è influenzata dalla lingua a toni nel modo indicato dall'esempio nigeriano, e anche se parte dei canti nelle lingue a toni contraddice in una certa misura le regole tonemiche, un numero abbastanza consistente di melodie presenta forme dettate da quelle regole.

L'estensione (linea 20) può essere direttamente influenzata dai tonemi. Come è già stato detto sia da Schneider [1961] sia da Jones [1959], i canti ewe richiedono un occasionale spostamento del centro melodico in modo da permettere di mantenere gli appropriati tonemi ascendenti e discendenti della lingua, e ciò fa sì che l'ambito sia abbastanza ampio. Ma l'ambito ampio del canto ewe non dovrebbe essere paragonato a quello di una lingua del gruppo a intonazione assoluta (Indiani Flatheads, per esempio), poiché esistono per ragioni differenti, anche se sono analoghi.

I portamenti (linea 28) rientrano funzionalmente nel problema dei canti tonemici. Parecchie culture hanno tonemi che ascendono o discendono facendo uso di portamenti. Quindi, la presenza del portamento nei canti di queste culture non è un tratto melismatico ma un tratto direttamente associato ai morfemi del linguaggio. Anche se i due fenomeni uditivi sono simili, non si tratta di entità comparabili.

Il problema della posizione della nota finale (linea 19) è altrettanto influenzato dalle regole tonemiche. Nelle lingue a toni, il tono finale è alterato in base a regole di perturbazione quando si giunge alla fine di un enunciato o di una frase. Cioè, il tono abituale che si usa di solito in fine di parola è scambiato con un altro, che funziona come un allomorfo, per significare la fine di una frase o di un enunciato. La perturbazione avrebbe quindi un certo effetto sulla posizione della nota finale nelle culture che parlano lingue a toni, mentre sarebbe una pura questione di stile nelle culture che parlano lingue a intonazione assoluta: non è perciò un procedimento sensato comparare questi due elementi, anche se analoghi.

Vi sono problemi di natura soggettiva riguardo alla valutazione dei parametri linguistici (linee 10 e 37) e del parametro degli abbellimenti (linea 23) del foglio di codificazione cantometrica.

Lomax ha detto di preferire valutatori che non hanno una conoscenza da esperto della musica analizzata. In tal caso è chiaro che i suoi valutatori non sapranno le lingue usate; ci si domanda quindi come essi potranno distinguere il grado di sillabe senza senso eventualmente usate nel canto. Secondo le istruzioni di Lomax, un certo grado di ripetitività è indicativo della presenza di sillabe senza senso, ma la recente etnografia [Halpern 1976] indica che ciò che veniva inteso come sillabe senza senso, ripetitive, sono morfemi con significati ben definiti. Inoltre, vi è ambiguità nei criteri adottati in questa linea, poiché Lo-

max probabilmente pensa al significato lessicale che esiste soltanto per le parole, mentre le cosiddette sillabe senza senso assai spesso possiedono un significato ad esse connesso, anche se non sono un fenomeno lessicale identico alle parole. Di solito, una sillaba senza senso è un morfema «vuoto» che non viene usato nella sintassi della lingua ordinaria, ma a questi morfemi vuoti si possono assegnare molte funzioni che non sono *nonsense*. Per esempio, le sillabe possono stare a indicare idee esoteriche che si pensano ma non si pronunziano; Herndon [1971, pp. 343-44] ha documentato questo fenomeno a proposito di un gioco danzato dei Cherokee. Talvolta, la sillaba è un morfema obsoleto di cui nessuno ricorda il significato, e spesso il morfema è preso a prestito da un'altra lingua nella quale esso possiede un significato lessicale in qualche modo associato al canto. Dato che Lomax considera un parametro i gradi relativi di significato paragonati col *nonsense* (linea 10), sembra che ciò entri in contraddizione con i tipi di morfemi vuoti appena menzionati.

La questione della competenza del valutatore riguarda anche la valutazione della pronuncia delle consonanti (linea 37). Se il valutatore non conosce la lingua, com'è possibile sapere se la dizione è imprecisa? Se la lingua non contiene molte consonanti sorde, la dizione può essere giudicata confusa, mentre di fatto non lo è.

Può darsi che i problemi di cui si è fatta menzione riguardo a queste due linee linguistiche non siano necessariamente importanti, se si tratta soltanto di classificare aspetti evidenti di un prodotto sonoro; ma quando si attribuisce senso alla presenza o all'assenza di un tratto – come vuol fare la cantometrica – allora i criteri devono essere basati su fenomeni che siano gli stessi per ciascun elemento del campione.

La concezione del mondo del valutatore influisce anche sui giudizi espressi riguardo agli abbellimenti. Quando un abbellimento è un ornamento superfluo, e quando è un segmento non identificato della melodia vera e propria? Si può dare una risposta per quanto riguarda la nostra cultura, ma non è del tutto sicuro che si sia in grado di farlo per culture che non conosciamo. La nozione di Lomax secondo la quale l'abbellimento è qualcosa di più rapido ed effimero del resto della melodia stessa è una nozione altamente soggettiva e non può essere provata se non per confronto col cantante del luogo. Basti un esempio a chiarire questo punto: le complesse formule melodiche alla fine delle frasi in alcune tradizioni culturali. Così, i cantori sefarditi usano formule melodiche più rapide ed effimere del resto della cantilena, ma non si tratta di ornamenti melodici superflui poiché hanno la funzione di segnalare la fine della frase, e sono quindi essenziali all'esecuzione.

Parecchi musicologi hanno criticato il procedimento di campionatura di Lomax, specialmente per quel che riguarda le sue dimensioni. Il corpus della cantometrica era limitato a dieci esempi tratti da ogni sottoarea culturale, e Lomax sembrava pensare che, in molti casi, tre canzoni fornissero informazione sufficiente per stabilire un profilo rappresentativo. Probabilmente, a un livello assai rozzo di analisi, l'entità di questo campione è adeguata, come sostiene Lomax; ma ogni esperto regionale sa che vi sono molti sottostili e generi, importanti

per riconoscere le differenze culturali, che non risultano in un campione così ridotto. Perciò, nel fare una selezione, il campione rischia di essere falsato da queste esclusioni.

La variabilità di tratti stilistici a seconda del genere può essere esemplificata citando esempi che rinviano a quattro linee del foglio di codificazione. In riferimento all'ampiezza degli intervalli (linea 21), la *baguala* argentina si compone interamente di terze, quarte, quinte e ottave, mentre la *chacarera* presenta in abbondanza le seconde maggiori e minori solitamente associate ai canti diatonici dell'America latina. In termini di estensione (linea 20), quella degli inni cristiani europei è di solito molto ridotta rispetto all'estensione delle arie d'opera; l'esclusione degli uni o delle altre dal campione pregiudicherebbe i risultati. La presenza o l'assenza del tremolo (linea 30) può anche essere caratteristica di un genere e non di uno stile di canto in senso globale, ma l'arte del canto europea deve averlo. La lunghezza della frase (linea 17) si estende o si accorcia di molto a seconda del genere. Un esempio lampante di ciò sono i motivetti usati nella pubblicità radiofonica e televisiva, i quali devono essere corti in modo da poter essere ricordati facilmente. In contrasto con i motivetti pubblicitari, le ballate dell'Europa occidentale tendono ad avere frasi molto lunghe.

Un altro problema connesso con la scelta del campione riguarda ciò che il raccoglitore e la cultura locale considerano come canto. Se si dà la preferenza alla definizione di canto dell'informatore, alcuni aspetti dello stile di canto di quella cultura potrebbero non apparire nell'analisi. La lettura cantilenata del *Corano* non è canto, secondo il devoto seguace dell'Islam, ma nella sua esecuzione vi sono elementi di stile canoro di cui si dovrebbe tener conto. Anche se i Mapuche dell'Argentina non classificano il *tayil* come canto, Carol Robertson-Decarbo [1975] afferma che esso è dominato dalla fondamentale e che deve essere esemplificato in ogni campione del canto di quel gruppo.

La situazione opposta si ha quando il raccoglitore non accetta alcuni generi, anche se essi vengono cantati. List [1963] sostiene che la cantilena dei battitori d'asta non è canto; eppure questo genere è chiaramente dominato dalla fondamentale, non dal formante. Poiché List enuncia in modo preciso quali sono i suoi criteri per classificare qualcosa come canto, non lo si può criticare per aver rifiutato questo tipo; tuttavia di esso si dovrebbe tener conto in ogni studio cantometrico sullo stile di canto negli Stati Uniti.

Un piccolo problema che può influire sul campione è il giudizio estetico o valutativo del raccoglitore. È difficile rimanere distaccati e obiettivi di fronte alle culture che si studiano, e ciò spesso fa sì che il malaccorto raccoglitore si formi opinioni romantiche su ciò che è tipico di una data cultura e ciò che non lo è. La conseguenza è che egli inconsciamente sopprime quei fenomeni che considera come risultato di acculturazione. Può quindi darsi che nello sforzo di raccogliere ciò che è «autentico», il raccoglitore ignori canti che non solo rappresentano in modo tipico un aspetto dello stile di canto ma che mostrano anche come quella cultura abbia assimilato materiale da un altro gruppo.

Un'altra fonte di distorsioni, in un certo senso simile alla precedente, riguar-

da il giudizio valutativo del raccoglitore sulle esecuzioni. Talvolta il raccoglitore si forma un'opinione estetica su ciò che costituisce una «buona» esecuzione. Se questa opinione è appresa dalla cultura stessa, non è un danno essere qualitativamente selettivi nella scelta dei campioni; troppo spesso, però, si è vittime di un senso etnocentrico dell'estetica, e inconsciamente si selezionano esecuzioni considerate «migliori» in base ai propri criteri di eccellenza. Sono questi atteggiamenti che possono anch'essi influire gravemente sul tipo di dati che s'otengono nella fase analitica dello studio.

Lomax giustifica la minima importanza di alcuni di questi problemi affermando che il sistema di codificazione è stato progettato in modo da rappresentare tratti stilistici palesi. Se è così, potrebbe darsi il caso che il suo sistema sia troppo generalizzato per poter esprimere proprio quelle conclusioni sociologiche specifiche, e forse si potrebbe formulare un qualsiasi altro insieme di conclusioni che sarebbero altrettanto conformi ai dati.

Il merito della ricerca di Lomax è stato quello di rendere evidenti i problemi che si presentano nell'analisi dei canti. Nel riassumere alcune delle aree che richiedono un'attenzione particolare, se ne potrebbero identificare quattro d'importanza determinante: 1) l'uso di distinzioni -emiche vs distinzioni -etiche nella classificazione dei canti; 2) procedimenti di campionatura e valutazione dei campioni; 3) problemi concernenti i tratti musicali distintivi che significano cose diverse in culture diverse; 4) maggior sensibilità ai problemi dicotomici quali lingue a toni vs lingue ad intonazione assoluta, categorie omologhe vs categorie analoghe. Riguardo a queste quattro aree di interesse, sono opportune alcune osservazioni.

Esiste da sempre tra gli etnografi una controversia sull'importanza da assegnare alle categorie del parlante indigeno in rapporto a quelle dell'etnografo. La questione diviene controversa non appena si tenti una comparazione interculturale della terminologia dei canti nell'Europa occidentale: per molte di queste culture non esiste una rispondenza diretta per la maggior parte dei termini; tale disparità aumenta a livello mondiale. Si dovrebbe quindi accettare che le categorie indigene siano -emiche e valide solo per l'analisi comparativa dei generi all'interno di una singola cultura. Per intraprendere uno studio interculturale, al ricercatore non resta altra scelta che fare una tassonomia delle proprie categorie -etiche da usarsi in un qualche tipo di schema universale di classificazione.

Ai fini di un realistico studio interculturale di qualsiasi stile di canto, il problema da risolvere rimane quello di un procedimento di campionatura. I due aspetti principali del problema riguardano l'entità del campione e l'importanza relativa degli specimen. Il campione deve includere esempi di ogni tipo di genere identificato dalla cultura stessa (ma i generi devono essere categorizzati in base ai taxa -etici del ricercatore). L'entità del campione è quindi determinata dal numero dei generi, -emicamente parlando, elencati dalla cultura. La valutazione dei campioni è un problema da risolversi al momento dell'analisi. Basta notare che la sovrabbondanza dei generi in una data cultura rispetto ad altre potrebbe alterare i risultati finali dell'indagine. Dovrebbe essere un fatto

assiomatico la definizione di un metodo per risolvere lo squilibrio che potrebbe prodursi tra l'entità del campione di una cultura e quello di un'altra, quando si ammettano al tempo stesso tutti i generi come oggetto di ricerca.

I tratti musicali distintivi dovranno essere trattati qualitativamente piuttosto che quantitativamente. Sirvart Poladian ha osservato [1942] che gli stessi tipi di tratti musicali significano cose del tutto diverse nell'ambito di culture diverse. Quanto più si potrà disporre di studi sulla significazione musicale, tanto più diverrà evidente che certi tratti musicali distintivi dovranno essere trattati in base a ciò che essi significano nelle rispettive culture e non come elementi di comparazione interculturale. È proprio per questa ragione che Lomax e i suoi collaboratori non sono riusciti a trovare un'associazione coerente con alcuni dei tratti puramente musicali elencati nella tabella di codificazione cantometrica.

Infine, sarà necessario creare progetti di ricerca che tengano conto delle dicotomie (e forse di altre ancora da scoprire) lingue a toni vs lingue a intonazione assoluta e categorie omologhe vs categorie analoghe. Come dimostra la presente discussione, queste dicotomie sono cruciali ai fini di una corretta interpretazione dei dati, e finché non saranno tenute nella debita considerazione, l'analisi dello stile di canto continuerà a procedere nel solito modo impressionistico. List e Lomax hanno fornito importanti spunti per l'arricchimento di questi temi, ed è desiderabile che altri continuino su questa strada con criteri ancora più rigorosamente definiti. Forse, una volta pervenuti a una metodologia resa così più puntuale, vi saranno meno enigmi nell'analisi del canto. [C. L. B.].

- Bolinger, D.  
1972 (a cura di) *Intonation*, Penguin Books, Baltimore.
- Chang, N.-C. T.  
1958 *Tones and Intonation in the Chengtu Dialect*, in «Phonetica», II, n. 1-2, pp. 59-84.
- Halpern, I.  
1976 *On the Interpretation of "Meaningless Nonsensical Syllables" in the Music of the Pacific Northwest Indians*, in «Ethnomusicology», XX, n. 2, pp. 253-71.
- Harich-Schneider, E.  
1968 *La musique bouddhiste du Japon*, in J. Porte (a cura di), *Encyclopédie des musiques sacrées*, vol. I, Labergerie, Paris.
- Herndon, M.  
1971 *The Cherokee Ballgame Cycle: An Ethnographer's View*, in «Ethnomusicology», XV, n. 3, pp. 339-52.
- Jones, A. M.  
1959 *Studies in African Music*, Oxford University Press, London.
- Keene, D.  
1973 *Bunraku*, Harper and Row, New York.
- List, G.  
1961 *Speech Melody and Song Melody in Central Thailand*, in «Ethnomusicology», I, n. 1, pp. 16-32.  
1963 *The Boundaries of Speech and Song*, in «Ethnomusicology», VII, n. 1, pp. 1-16.
- Lomax, A.  
1968 *Folksong Style and Culture*, American Association for the Advancement of Science, Washington.

- Malm, W.  
1968 *Japanese Music and Musical Instruments*, Tuttle, Rutland Vt.
- McLean, M.  
1969 *Song Types of the New Zealand Maori*, in «Studies in Music», III, pp. 53-69.
- Murdock, G.  
1967 *Ethnographic Atlas: A Summary*, in «Ethnology», VI, n. 2, pp. 107-236.
- Pike, K.  
1968 *Phonemics*, University of Michigan Press, Ann Arbor Mich.  
1972 *General Characteristics of Intonation*, in Bolinger 1972.
- Poladian, S.  
1942 *The Problem of Melodic Variation in Folk-song*, in «Journal of American Folklore», LV, pp. 204-11.
- Robertson-Decarbo, C.  
1975 *Tayil, Musical Communication and Social Organization among the Mapuche of Argentina* (tesi inedita).
- Schneider, M.  
1961 *Tone and Tune in West-African Music*, in «Ethnomusicology», V, n. 3, pp. 204-15.

Fatto culturale fra tanti altri (cfr. **cultura/culture**), prima ancora che produzione artistico-musicale quale si è configurato nelle nostre società, il canto pone problemi di definizione e classificazione di una gamma di modi espressivi (cfr. **espressione**) che a volte sembrano al di fuori di questa categoria. Mentre gli aspetti musicali saranno trattati negli articoli **melodia** e **ritmica/metrica**, la problematica del canto come fatto culturale, più particolarmente affrontata nell'articolo che precede, non è diversa da quella antropologica che investe in primo luogo il connesso fenomeno della **danza**. Per il canto come fenomeno connesso in qualche modo al **linguaggio** cfr. anche **fonologia/fonetica**.

1. *Introduzione.*

Qualsiasi discorso sul corpo incontra un ostacolo, che dipende certamente dalla natura stessa del linguaggio: come accade per la «morte» o per il «tempo», il linguaggio sfugge a chi intende dare una definizione, e qualsiasi definizione rimane un punto di vista parziale, determinato da un campo epistemologico o culturale particolare. Così come si è più o meno costretti a parlare di diversi «tempi» o «temporalità» – come «il tempo in Kant» o la «temporalità sociale» –, a proposito del corpo non si può fare altro che fornire alcuni chiarimenti frammentari: «il corpo nell'arte greca», «la ginnastica e il corpo», «il corpo secondo la mistica cristiana», ecc.; e un approccio ontologico non riuscirebbe meglio, perché si scoprirebbero ben presto i limiti di una specie di teologia negativa, e unicamente all'interno di tali limiti sarebbe permesso parlare, per dire che il corpo non è «un organismo», non è «una macchina», non è «questo», non è «quello».

La vera difficoltà sembra però un'altra. Essa appare già nella molteplicità, non dei significati del corpo, ma degli usi metaforici di questo termine che si può trovare dappertutto: tutto pare che formi un corpo e si vorrebbe che ogni gruppo, associazione, produzione, creazione, fosse assimilato a un'unità corporea. A tale duttilità del linguaggio fa riscontro in realtà una violenza: più si parla del corpo e meno esso esiste per se stesso.

Oggi, dopo il successo della psicanalisi, si assiste a una vera invasione del culto del corpo, soprattutto attraverso i sistemi terapeutici in voga negli Stati Uniti. Si vuole far parlare il corpo, si scopre, a proposito e a sproposito, un «discorso sul corpo», si vuole ch'esso si «liberi» o si «esprima». Come se lo scopo fosse quello di scoprire una lingua del corpo a cui verrebbe subordinata qualsiasi terapia e qualsiasi altra forma di linguaggio: artistico, letterario, teatrale, o semplicemente comunitario. Accade però un fatto curioso: proprio mentre questa moda dimostra una sempre maggiore sensibilizzazione ai problemi del corpo con la tendenza ad affermarne l'importanza nei campi più diversi, si ritorna a vecchi concetti, a schemi superati, identici a quegli ordini di segni che hanno servito a sfruttare il corpo. Questo è diventato il significante dispotico atto a risolvere tutti i problemi, dalla decadenza della cultura occidentale fino ai minimi conflitti interni degli individui. Una simile concezione non sarebbe pericolosa se non elevasse il «corpo» a significante supremo che, mentre colma un vuoto, sostituisce tutto ciò di cui i nostri corpi sono stati privati, almeno dal disgregamento delle culture arcaiche in poi. Che cosa è questo corpo intorno a cui si stanno dando da fare certe terapie? Un'analisi superficiale rivelerebbe anche qui un modo di usare violenza al corpo, quando ciò non avviene addirittura nella maniera più crudele, quella del cinismo mercantile.

Non si è mai finito di far violenza alla violenza per ritrovare il corpo che si è

smarrito nei segni, nella scrittura e nella scienza, nelle istituzioni e nella guerra. Anche il nostro discorso inizia con un atto di violenza: prima di tutto, infatti, si è voluto scoprire, là dove ogni traccia del corpo sembra scomparire sotto un cumulo di segni e di relazioni logico-strutturali, l'impronta della sua vita. Solitaria, collocata alla periferia dei codici simbolici, essa passa inavvertita; il padre dello strutturalismo etnologico – Lévi-Strauss – le assegnava una parte importante, nel modo però in cui Pascal definiva l'azione di Dio nel sistema di Descartes: con un gesto fa funzionare i codici significanti, poi non li tocca più, sparisce. D'altronde, il termine che la designa è improntato all'evanescenza: significante «fluttuante», significante «zero».

Si è così definita, partendo da questo significante, la funzione del corpo nel sistema primitivo dei segni. Tale funzione rimane un po', ma non del tutto e non sempre, come un esempio cui riferirsi nell'analisi della vita del corpo in altri sistemi di segni. A nostro avviso, non si tratta di forzare le cose, perché tutte le culture di società «con una storia» sono vissute nella nostalgia delle temporalità cicliche che hanno voluto, bene o male, riprodurre. Ciò si manifesta soprattutto nel funzionamento del «regime» di segni che le sottende.

Si sono qui analizzate le trasformazioni del significante fluttuante in altri sistemi di segni, senza però seguire una rigida cronologia, fino agli albori della scienza medica occidentale. Chi dice sistemi di segni, dice formazioni di potere. Un'altra idea, abbastanza evidente, che caratterizza questo studio, porta ad esaminare le trasformazioni imposte al corpo dall'instaurarsi di determinati tipi di potere. Anche qui i sistemi primitivi servono da riferimento, nella misura in cui si erano dati certi dispositivi di antipotere.

Una tipologia del funzionamento dei «regimi» di segni, unita a una tipologia delle formazioni di potere: questa è la prospettiva in cui qui ci si pone, e che dovrebbe garantire l'omogeneità del discorso. Al centro una domanda ricorrente: che ne è stato del corpo e della sua vita? Domanda che, criticamente, si può formulare in altro modo: in nome di quali segni si è imposto un certo tipo di violenza al corpo? Quali operazioni ha dovuto subire perché s'instauri un potere?

Questo approccio si limita a una semplice analisi di certi meccanismi di trasformazione dell'energia del corpo, tralasciando tutto ciò che riguarda i comportamenti reali repressivi e disciplinari, il cui studio è stato avviato da autori come Michel Foucault o Thomas Szasz.

2. *Il significante fluttuante.*

Nell'universo simbolico delle società primitive è dato osservare una strana situazione, che si ritrova sotto altre forme in qualsiasi società: l'uomo, cercando di rendere conoscibile il mondo, distribuisce dei segni secondo le suddivisioni che egli compie nel reale: classifica, raggruppa, definisce. Egli può in tal modo identificare gli esseri e le cose, stabilendo dei rapporti precisi fra i «significanti» e i «significati». Tuttavia, poiché «l'Universo ha avuto un significato molto prima che si sapesse che cosa significava» [Lévi-Strauss 1950, trad. it. p. LI], tutto

ciò che l'uomo sapeva avere un senso non era per questo atto a venire identificato, a venire inquadrato nei sistemi di corrispondenze già elaborati fra i segni e le cose. Così si crea una situazione paradossale: esiste un senso, un significato, ma è impossibile attribuirvi un senso individuabile e preciso (che non solo renda la cosa significante, ma nota); così, quanto ai segni (soprattutto del linguaggio), alcuni rimangono disponibili senza essere ancorati al significato.

Tale situazione rappresenta un pericolo perché, se perdura l'inadeguatezza fra significante e significato, i codici simbolici – che si scambiano e quindi si traducono a vicenda, producendo dei significanti percepibili – non potrebbero più funzionare, perché nessun limite identificabile, nessun confine, separerebbe più l'ignoto dal noto, il non-identificabile dal percepibile. Del resto è ciò che avviene in certi stati patologici nei quali le irregolarità del linguaggio denunciano il crollo di queste frontiere.

Come porre rimedio a tale pericolo? Lévi-Strauss, che si pone la domanda, formula la seguente risposta: «Nel suo sforzo di comprendere il mondo, l'uomo dispone, dunque, costantemente, di un'eccedenza di significazione (che ripartisce tra le cose, secondo certe leggi del pensiero simbolico, il cui studio è riservato agli etnologi e ai linguisti). Questa distribuzione di una razione supplementare – se è lecito esprimersi così – è assolutamente necessaria affinché, in complesso, il significante disponibile e il significato individuato restino nel rapporto di complementarità, che è la condizione stessa dell'esercizio del pensiero simbolico» [*ibid.*, p. LII].

Così, accanto a queste relazioni di complementarità fra il significante e il significato, esistono delle particolari funzioni semantiche di certi significanti ai quali non corrispondono dei significati precisi, «percepiti», ossia delle «cose» o dei «sensi» determinabili in un contesto omogeneo. Accanto all'ordine significante che i vari codici simbolici impongono alla sfera del significato, vi sarebbe una specie di zona d'indeterminazione, risultante in primo luogo da questa «inadeguatezza» fondamentale fra i due ordini, e quindi dal fatto che l'uomo è costretto a distribuire la «razione supplementare» di significante fra le cose che sono già inquadrate in codici simbolici ordinati. Così si spiegherebbero, secondo Lévi-Strauss, tutte le bizzarrie semantiche di certe nozioni primitive che sembrano appartenere a tutti i codici (ad esempio la nozione di *mana*: le cose hanno un *mana*, ma ce l'hanno anche le piante, gli uomini, i morti, gli alimenti, ecc.), che significano tutto e niente, ognuna delle quali è una «semplice forma o, più esattamente, simbolo allo stato puro, suscettibile, perciò, di caricarsi di qualsivoglia contenuto simbolico» [*ibid.*].

Questi significanti fluttuanti non designerebbero quindi nulla di preciso, avendo solamente un «valore simbolico zero»; sarebbero però provvisti di una funzione fondamentale perché consentirebbero al «pensiero simbolico di esercitarsi» [*ibid.*].

Si può, in tal caso, supporre che la zona del significato indicata dal significante fluttuante si trovi nello spazio che separa i codici o nel loro punto di congiunzione: infatti, sebbene questo valore simbolico zero si riduca a «una semplice forma», quando si carica di un contenuto, questo appartiene sempre a

quelle zone di disordine semantico, a cavallo di due o più codici, di due classi di oggetti, di due mondi; insomma, non è un caso se il significante fluttuante si trova sempre a quei confini dell'ordine sociale che sono occupati da certe istituzioni e pratiche delle società primitive, in particolare quelle della magia e dello sciamanismo, dell'arte divinatoria, della morte, dell'impurità, della malattia e, in genere, di tutti i settori che sfuggono ai codici simbolici. E non è neppure un caso se, unite ai vari significanti fluttuanti con cui Lévi-Strauss illustra la propria tesi (dalle nozioni di tipo *mana*, come il *wakan*, lo *hau*, l'*orenda* che riprende dal testo di Mauss, agli esempi moderni di «cose», «affare» e dell'«oomph» dello slang americano [*ibid.*, p. XLVII]), vi siano sempre delle connotazioni energetiche, tanto che Mauss stesso proponeva come definizione di *mana* «la forza per eccellenza» [Mauss e Hubert 1902-903, trad. it. p. 112]. Pare che, se si vuole affermare in pieno la funzione del significante fluttuante, si debba sviluppare il concetto di Lévi-Strauss in quella direzione.

Esso designa sempre un'energia, una forza, che è impossibile vedere significate in codici perché questi parlano sempre delle cose e dei loro rapporti, e non di ciò che le rende possibili, mentre il significante fluttuante è anche, per il pensiero indigeno, un principio esplicativo. Inoltre denota quelle frange di disordine semantico alle quali corrispondono il gesto di trasgredire a un tabù, la pratica di un rito sciamanistico o il comportamento di un folle: energia e spazio tra i codici vanno sempre di pari passo. Appena vi è disorganizzazione di un ordine o disgregamento di una struttura, si vedono spuntare forze libere, non vincolate. Ogni passaggio da uno stato a un altro – nascita, morte, matrimonio, iniziazione – scatena energie che i riti liberano e utilizzano. Per questo gli stregoni e gli sciamani occupano sempre un posto a parte nella società, perché esercitano mestieri ambigui, dal valore simbolico ambivalente: fabbri, becchini o pastori (questi ultimi fra natura e cultura); oppure donne e folli – qualsiasi sciamano ha esperimentato la follia –, focolai di disordine per eccellenza.

Ciò vuol dire che il significante fluttuante non comporta solamente una funzione in quanto elemento della struttura semantica, vale a dire quella «di opporsi all'assenza di significazione» [Lévi-Strauss 1950, trad. it. p. LIII, nota 1] fissando i rapporti di reciprocità fra significati e significanti dati nei codici stabiliti. Ma il razionalismo strutturalista lo porta ad affermare che «la nozione di *mana* non appartiene all'ordine del reale, ma a quello del pensiero, che, anche quando pensa se stesso, non pensa se non un oggetto» [*ibid.*, p. L]: non vi è nulla di reale che non sia significante, e poiché non esiste nulla di significante se non in un «linguaggio», tutto ciò che è al di fuori della struttura non esiste.

Eppure queste energie esistono e, in un certo senso, esistono persino più dei significati individuati dai codici simbolici; occorre infatti aggiungere alla funzione semantica del significante fluttuante di cui parla Lévi-Strauss quella, determinante, del suo essere mediatore fra i codici, di effettuare scambi di codici. Mauss vi aveva certamente pensato quando, analizzando la funzione del *mana*, aveva visto in esso ciò che attua la sintesi in certi giudizi sintetici a priori, quali «il fumo delle erbe acquatiche produce la nuvola», espressione magica che egli aveva analizzato ottenendo l'identità di «fumo con *mana*=nuvola» [Mauss e

Hubert 1902-903, trad. it. p. 129]. Mauss si era reso conto del fatto che il linguaggio dello stregone attuava il passaggio da un codice all'altro e che questo passaggio enigmatico veniva anche realizzato mediante una certa forza. Ma data l'incapacità di pensare i due livelli separatamente – quello dei codici e quello delle forze –, finì con il pensarli insieme e giunse ad affermare che « grazie alla nozione di *mana*, la magia, regno del desiderio, è piena di razionalismo » [*ibid.*, p. 130].

### 2.1. Lo sciamano, il corpo e il linguaggio.

Lo sciamano è appunto colui che s'incarica, in modo particolare, nella società primitiva, di far passare l'individuo e il gruppo da un codice all'altro, da uno stato all'altro: come i miti di cui si vale, egli *traduce* un sistema simbolico in un altro mettendo in rapporto gli astri e il cibo, gli animali e le piante. Come avviene tutto questo?

Ci si trova qui proprio alla radice della funzione significante: il problema della traduzione si colloca infatti al centro della linguistica [Jakobson 1963, trad. it. p. 81]: come capire il trasferimento di significanti da un codice all'altro, come intendere in modo adeguato, con i suoi scarti e le sue ridondanze, questo passaggio da una differenza a una identità? Tanto più che ciascun codice mantiene il proprio segreto, la propria intraducibilità, la propria individualità separata.

Altri due testi di Lévi-Strauss [1949a e b] aiutano a capire la funzione del significante fluttuante e a identificare l'operatore di mutamento di codice che esso indica: i due saggi in questione affrontano il problema della cura sciamanistica.

È noto che in tutte le società primitive lo sciamano rappresenta varie parti, tra cui è fondamentale quella di *medecine-man*. Si tratti di malattie psichiche o somatiche – le classificazioni indigene comportano in genere un complesso di categorie molto particolareggiate all'interno di tali gruppi –, la guarigione viene ottenuta nel corso di sedute alle quali intervengono partecipanti di tre tipi che costituiscono quello che Lévi-Strauss chiama il « complesso sciamanico »: lo sciamano, il malato e il pubblico che collabora attivamente alla cura. La seduta comprende vari stadi, differenti secondo il tipo di malattia, uno dei quali è generalmente sempre presente, la *trance*. Cercando di spiegare i fenomeni che si producono nel corso della seduta e che alla fine portano alla guarigione, Lévi-Strauss vede in essi un mezzo per colmare l'inadeguatezza fra il significante e il significato: « Il pensiero normale, di fronte a un universo che è avido di comprendere, ma di cui non riesce a dominare i meccanismi, richiede sempre alle cose il loro senso, ed esse glielo rifiutano; invece, il pensiero cosiddetto patologico abbonda di interpretazioni e di risonanze affettive, di cui è sempre pronto a sovraccaricare una realtà altrimenti deficitaria. Per l'uno, esiste il non verificabile sperimentalmente, vale a dire l'esigibile; per l'altro, esistono esperienze senza oggetto, vale a dire il disponibile. Adottando il linguaggio dei linguisti, diremo che il pensiero normale soffre sempre di un deficit di significato, mentre il pensiero cosiddetto patologico (almeno in talune sue manifestazioni) dispone

di una pletora di significante. Attraverso la collaborazione collettiva alla cura sciamanistica, tra queste due situazioni complementari ha luogo un arbitrato. Nel problema della malattia, che il pensiero normale non capisce, lo psicopatico è invitato dal gruppo a investire una ricchezza affettiva, priva, di per se stessa, di un punto d'applicazione. Appare allora un equilibrio normale tra ciò che, sul piano psichico, è davvero una domanda e un'offerta » [1949a, trad. it. pp. 204-5]. La seduta sciamanica offre l'occasione di far coincidere significanti e significati: la malattia – esattamente come ogni altro avvenimento che provochi l'irruzione di significazioni casuali o imprevedute, cariche di pericolo o di fortuna – fa sorgere troppi significanti senza oggetto, troppi segni a cui è impossibile attribuire delle cose. La seduta offre a quei segni un « punto di applicazione », attribuendoli a un essere malefico, un dio o uno « spirito » o un « mostro » che, nel pensiero dei primitivi, rimanda sempre a un codice del soprannaturale. Il cerimoniale della cura è molto sovente accompagnato dal racconto di un mito. Così, al contrario del sistema costruito dalla scienza moderna, per cui « la relazione fra microbo e malattia è esterna alla mentalità del paziente, è una relazione di causa ed effetto; mentre la relazione fra mostro e malattia è interna a quella stessa mentalità, ne sia essa consapevole o meno: è una relazione fra simbolo e cosa simbolizzata, o, per adottare il vocabolario dei linguisti, fra significante e significato. Lo sciamano fornisce alla sua ammalata un *linguaggio* nel quale possono esprimersi immediatamente certi stati non formulati, e altrimenti non formulabili. E proprio il passaggio a questa espressione verbale (che permette, nello stesso tempo, di vivere in forma ordinata e intelligibile un'esperienza attuale, ma che sarebbe, senza quel passaggio, anarchica e ineffabile) provoca lo sbloccarsi del processo fisiologico » [Lévi-Strauss 1949b, trad. it. p. 222]. Ma come avviene questo passaggio? Con quale mezzo lo sciamano fa capire al malato il suo linguaggio, quella lingua segreta ed esoterica che, per esempio i *kadag*, sciamani della Georgia, chiamano la *dzhvart ena*, la lingua degli dèi? [Charachidze 1968, p. 135].

Quel linguaggio il malato lo vive anzitutto nel proprio corpo, come nota anche Lévi-Strauss quando vuole spiegare l'« efficacia simbolica » di un canto sciamanico degli Indiani Cuña [1949b, trad. it. p. 210]: questo canto [Holmer e Wassen 1947], che aveva lo scopo di alleviare le sofferenze aiutando i parti difficili, ripercorre il viaggio dello sciamano e dei suoi assistenti, spiriti protettori, verso la casa di Muu, potenza responsabile del feto che si è impossessata dell'anima del malato. Ora, questo viaggio descrive di fatto un itinerario attraverso la vagina e l'utero della paziente, cosicché il canto agisce indirettamente sui muscoli e gli organi di una persona in precedenza « condizionata ». Come si è allora effettuato il « passaggio all'espressione verbale »? Quale operatore simbolico ha fatto sì che i significanti della malattia venissero riorganizzati in un linguaggio sensato? L'unica risposta possibile è: il corpo, perché è questo il *supporto* degli scambi e delle corrispondenze simboliche fra i diversi codici presenti (tra i quali non bisogna dimenticare quelli, sociali, che la malattia disorganizza e che la guarigione ristabilisce reintegrando l'individuo nel gruppo). È il corpo che effettua lo scambio di codici. Più avanti si vedrà come agisce.

È il corpo – e le sue energie – che designa il significante fluttuante. Non c'è da meravigliarsene: solo il corpo non significa nulla, non dice nulla; esso parla, sempre, esclusivamente la lingua degli altri (codici) che in esso vengono a essere iscritti.

Tuttavia, esso permette di significare. Così nella *trance* ha luogo una duplice rappresentazione: quella della decodifica di un corpo «logorato», «malato», e quella della rinascita di un corpo nuovo, sano, guarito. La prima, negativa, corrisponde al liberarsi del senso, atto necessario per la ricodifica che si va preparando; ciò si ottiene portando agli estremi la confusione dei codici e delle lingue di cui il corpo era l'emblema: la musica, l'incantesimo, il ricorso agli allucinogeni e alle droghe, la danza e tutta l'atmosfera che avvolge la seduta concorrono al raggiungimento di questo risultato. Questo processo corrisponde all'invasione progressiva del corpo «tal quale», del corpo non codificato, e tale che non è possibile viverlo se non nello stato appunto di *trance* o di estasi. Solo su questa superficie resa così vergine può sorgere il nuovo senso. E se è vero che la seduta sciamanica ripete l'esperienza personale – quella di una follia e della sua guarigione – attraverso la quale è passato lo sciamano e che ne ha determinato la vocazione, esperienza che egli fa in modo d'indurre nel malato, allora a ogni *trance* tutto il gruppo rivive l'origine del senso come origine della normalità. Origine che coincide con la produzione di un corpo nuovo, fornito di un codice nuovo, che produce senso. Così viene ristabilito l'ordine dei codici simbolici: al prezzo di un pericoloso viaggio nelle regioni dell'incodificabile.

Si capisce allora come certe sedute sciamaniche particolarmente spettacolari comportino delle metamorfosi del corpo; a Giava i *dukun* (sciamani) «trasformano» i pazienti in cinghiali, in scimmie che fanno saltare di ramo in ramo, in castori che obbligano a entrare nei fiumi e a prendere i pesci [cfr. Ottin e Bensa 1969]. A Haiti [Métraux 1958] o presso gli Etiopi di Gondar [Leiris 1958], la possessione provocata da uno stregone o un guaritore è interpretata come l'incarnazione di uno spirito (di un *loa* a Haiti, di uno *zâr* in Etiopia) in un uomo che diventa pertanto un cavallo. Questo perché il viaggio al di fuori di qualsiasi codice significa varcare il confine della cultura e il corpo «puro», il corpo non codificato, il corpo ad energia libera, deve tornare alla natura per svolgere il suo ruolo di scambiatore di codici.

Il significante fluttuante indica bene questa forza originale che, nel mondo dei primitivi, circola ovunque tra sfere diverse attraversando i codici, portando agli esseri e alle cose poteri, fortuna e vita. «Questa visione del mondo è antropocentrica, nel senso che la spiegazione degli eventi è celata nelle nozioni di buona e cattiva sorte... Le forze fondamentali in un universo siffatto sono viste come legate così strettamente ai singoli esseri umani che non si può quasi parlare di un ambiente fisico esterno: ogni individuo reca dentro di sé legami così stretti con l'universo che lo si può considerare il centro di un campo di forze magnetiche» [Douglas 1966, trad. it. p. 129]. Queste forze, personificate o meno, agiscono direttamente sul comportamento degli individui in contatto con gli alberi e la terra; in comunicazione con le piante e gli alberi, il corpo riceve ed emana le energie che percorrono l'universo. Mary Douglas crede di poter esten-

dere la nozione di forza vitale che padre Tempels ha osservato presso i Bantu a tutti i tipi di pensiero che si possono «contrapporre al pensiero moderno differenziato delle culture europee e americane. Per i Luba, dice [Tempels], l'universo creato è incentrato sull'uomo. Le tre leggi della causalità vitale sono: 1. Che un essere umano (vivo o morto) può direttamente rinforzare o diminuire l'essere (o forza) di un altro essere umano. 2. Che la forza vitale di un essere umano può direttamente influenzare esseri-forze inferiori (animali, vegetali o minerali). 3. Che un essere razionale (uno spirito, un essere umano, vivo o morto) può agire indirettamente su un altro comunicando il suo influsso vitale ad una forza inferiore intermedia» [*ibid.*, p. 130]. Questa classificazione, che – astraendo da quanto essa aggiunge, etnocentricamente, al senso della terminologia indigena – vale in effetti per tutto l'universo magico delle società primitive, pone l'uomo al centro di tutti i sistemi simbolici, presupponendo dei concatenamenti adeguati che consentono la circolazione dell'energia da un sistema all'altro. È nel corpo dell'uomo che si attuano i passaggi, è il corpo a subire il potere di una cosa, di un luogo, di un morto. Se ne hanno delle testimonianze in alcune tracce lasciate dal significante fluttuante.

## 2.2. Il residuo, tra la cosa e il simbolo.

Il significante fluttuante, infatti, è sempre accompagnato da una specie di residuo di ciò che denota, da una certa energia: può essere un lembo di pelle, un osso, un capello, un pezzetto di carne secca, un dente. Nell'Italia meridionale, ancora oggi, la fattucchiera raccomanda alla donna che vuole conquistarsi l'amore di un uomo di fargli bere una pozione in cui avrà versato alcune gocce di sangue catameniale o un po' di polvere ottenuta con peli del pube [De Martino 1959, pp. 21 sgg.]. In genere tutto ciò che appartiene alla categoria dei residui, saliva, escrementi, unghie tagliate, reca in sé determinati poteri perché sta alla congiunzione di varie coppie di antagonismi: tra natura e cultura, tra il corpo vivo e i suoi resti inerti, tra l'interno e l'esterno poiché si tratta di secrezioni o escrezioni che provengono dall'interno del corpo. Amuleti, talismani, porta-fortuna, elisir e reliquie conservano in sé energie domestiche.

È interessante notare che queste tracce del significante fluttuante sono di per sé insignificanti: la loro dimensione infima mette in risalto la potenza dell'energia in atto; inoltre in esse si esprime il contrasto fra l'assenza di significazione del significante fluttuante e la presenza in esso del potere. Puro scarto, residuo, particella minuscola e non articolata a un tutto, ma staccata mediante una brusca separazione, questo residuo non è simbolo di qualcosa: non di un corpo, non di una forza o di uno spirito. Esso si presenta piuttosto come l'esito dell'evanescenza della funzione simbolica: quel frammento contiene incorporata un'energia che, per la sua particolare qualità, costituisce solo un relè entro quel fondo energetico che circola sotto i simboli.

Tale processo di dileguamento della funzione simbolica, di cui sarebbe un residuo quella «piccola cosa», dimostrerebbe che il significante fluttuante necessita, per poter essere pensato, di un supporto materiale. Ciò del resto consentirebbe

allo stregone di manipolarlo. La piccola cosa sarebbe quindi il punto di convergenza di due serie che in essa si annullerebbero: di una funzione semantica e di un insieme di gesti. Pertanto, in occasione di un rito, il residuo diventerebbe l'operatore pratico, lo strumento utilizzato dall'officiante per concatenare tra loro piú dispositivi energetici, nonché la riserva di una memoria di sensi e di esperienze. Pur non essendo né cosa, né significante, né senso, potrebbe a volta a volta, o contemporaneamente, essere tutte e tre, come il corpo umano con cui è in rapporto immediato: l'energia che porta con sé viene trasmessa per contatto, per incorporazione, per assimilazione a chi manipola i segni.

Maurice Leenhardt ha ripercorso, senza saperlo, alcune tappe di quel processo: cercando di rendersi conto in che modo i Melanesiani vivono e intendono il proprio corpo, e constatando che questo «s'identifica» con gli alberi nel pensiero dei Canachi, si è imbattuto nel problema di sapere se si trattava di una identificazione «reale» o «figurata». Nel passare brevemente in rassegna vari stadi del simbolismo indigeno dell'«albero», prima di tutto si riscontra in certi comportamenti una funzione simbolica «pura», ad esempio nell'usanza di piantare un albero il giorno della nascita sulla fossa in cui si seppellisce il cordone ombelicale; oppure in quella seguita da un uomo che vuole costruire una capanna: «Il giovane si avvia verso la foresta, sceglie tra i fusti l'albero ancestrale o un altro della stessa specie. Getta l'ascia contro il tronco e questa non si conficca nel legno. — Non è né mio padre né mia madre, — egli dice. Prosegue verso un albero simile. Fa oscillare l'ascia e la scaglia. La lama si pianta nel tronco. Ed ecco uscire una voce umana dall'interno dell'albero: — Sei tu mio fratello? — Sì, sono venuto a chiamarti; vorrei che tu mi facessi una capanna... Questo racconto ci porta alla mitologia». Ma a un altro stadio «non è sempre facile misurare la distanza che separa i racconti dalla realtà. Ecco per esempio un neonato. Il meconio si spande sulle prime fasce di balassor. Le levatrici intorno a lui sono soddisfatte. Con quell'atto il bambino ha dato la certezza di essere vitale: il meconio è un resto di vecchia scorza, simile a quelle che, umide e marce, si staccano dagli alberi della foresta e cadono. Il bambino si è liberato dei resti fibrosi della sua prima esistenza nel grembo materno. Ora c'è una scorza nuova, fresca, la scorza che è per lui condizione di salute e di vita. Quando questa viene espulsa con le ultime feci dure, la vita si ferma, l'uomo è condannato». Si assiste a poco a poco alla scomparsa della funzione simbolica a vantaggio dell'energia ch'essa codifica: l'atto di espellere le prime feci rimanda simbolicamente a un passaggio; ma già queste «scorze» raccolte e disseccate nascondono una forza speciale: tutti i bambini che dal villaggio si recavano alla missione di Leenhardt ne portavano un pezzo al fondo del cestino: «E conservavano un infinito rispetto verso quel bastoncino che li collegava mediante tante fibre del loro essere, e mediante tutte le proprie fibre, alla tradizione degli antenati materni detentori della vita» [Leenhardt 1947, pp. 28-29]. Leenhardt parla di «identità di sostanza» fra corpo umano e mondo vegetale, di corrispondenza di «strutture»: «Il corpo umano è fatto di quella sostanza che verdeggia nella giada, che forma le fronde, gonfia di linfa tutto ciò che vive, sboccia nei polloni e nelle giovinezze sempre rinnovate. E il corpo, dal momento che è tutto pieno di questa vibrazione del

mondo, non si distingue da quella» [*ibid.*, pp. 31-32]. A quest'ultimo stadio — di simbolismo zero — corrisponde la funzione della «scorza», questo residuo che non significa nulla perché è in primo luogo un focolaio di energia viva; e proprio per la sua materialità è carica di forti poteri affettivi: rispetto, amore, desiderio, timore.

Così questa traccia, questo residuo, goccia di sangue, ossicino o bastoncino, rappresentano un limite della funzione simbolica, al di là della quale cesserebbero di significare o di designare qualsiasi cosa: in quanto segni, obbediscono a un regime ambiguo, perché, pur non indicando alcunché di preciso, inquadrate, individuato, definiscono tuttavia ciò che sfugge alla funzione semantica, delle forze in movimento.

Eppure, essi hanno un ruolo determinante da svolgere nel pensiero simbolico: permettono infatti che questo attui le classificazioni e le suddivisioni necessarie al proprio funzionamento. Quel «surplus di significazione» di cui parla Lévi-Strauss a proposito del pensiero patologico viene infatti distribuito fra i codici che sottostanno in tal modo a certe leggi del simbolismo: occorre che questa distribuzione segua una logica, che i dispositivi cui compete di «suddividere» (vale a dire di classificare secondo categorie) l'energia, possano per esempio essere assegnati a un luogo. Se simbolizzare vuol dire prima di tutto ordinare i segni sparsi nello spazio raggruppandoli in codici, il significante fluttuante non può fare a meno di sottostare anch'esso a tale costrizione, altrimenti il suo funzionamento all'interno dei codici spaziali diventerebbe incomprensibile. È per questa ragione che presso i Dogon gli otto grani che svolgono la mansione di trasduttori di codici (trasmettendo il *nama*, la forza vitale, vale a dire «una energia pendente, impersonale, inconscia, suddivisa tra tutti gli animali, i vegetali, gli esseri sovranaturali, le cose della natura» [Calame-Griaule 1965, p. 35], insomma il significante fluttuante) sono collocati nelle clavicole. Questi grani, che costituiscono un dispositivo che mette in comunicazione piú codici simbolici — quello della parola, dell'agricoltura, dei principi spirituali dell'individuo (*kikinu*), del corpo umano —, sono lì perché il distributore d'energia abbia assegnato un suo posto.

Tuttavia, poiché il significante fluttuante non appartiene ad alcun codice e non significa alcunché, anche la sua traccia materiale deve riflettere questo aspetto — fuori dei sensi e fuori dello spazio — del suo funzionamento: infatti, il posto che tale traccia occupa è individuabile solo perché essa sia nascosta meglio, poiché i Dogon non sanno (loro che sono così precisi quanto a localizzazioni anatomiche) collocare con esattezza la posizione degli otto grani nelle clavicole [*ibid.*, p. 34, nota 6]. Ogni volta che si assegna un posto al significante fluttuante — o al suo «residuo» — quel posto svanisce, perde i punti di riferimento, diventa invisibile; di questo fatto si trova testimonianza nella *rete mirabilis* di Galeno o nella glandola pineale di Descartes. Oppure è il residuo a diventare il luogo dove si scambia e si accumula l'energia, e in tal caso è vagante, trasferibile da una parte all'altra, da un corpo a un altro.

In tutti i casi si constata la necessità di una codifica e la sua esclusione. Così il significante fluttuante fa funzionare i codici: in certe cure, quando il *medecine-*

man estraie dal corpo del malato una foglia, un lembo di carne, un batuffolo di cotone insanguinato. Si tratta di mostrare al pubblico e al paziente che si è tolta la malattia, e questa azione ha un valore nello stesso tempo simbolico e reale. Esibendo questo segno inconsistente, ormai non scambiabile, svuotato di qualsiasi carica simbolica, il guaritore possiede la prova materiale della sua efficacia: segno-testimoniaza privo di senso che dà tutto il senso agli altri segni e gesti adoperati nel corso della seduta. Quel batuffolo di cotone non indica né la causa della malattia (che è sempre uno «spirito»), né la malattia stessa (che è il risultato dell'azione dello spirito sul paziente), né il suo oggetto (il corpo del malato); non simbolizza alcuno di questi termini, bensì l'esperienza che li ha messi insieme e strutturati, della quale costituisce il residuo significante. D'altro canto, la traccia materiale può essere situata all'altra estremità della funzione significante: dire tutto, spiegare tutto, rientra nelle sue possibilità, manifestando un tale ampliamento della funzione simbolica che questa pare porsi all'origine del suo «contenuto». Ora, la base di questo doppio funzionamento rimane oscura: perché il significante fluttuante può significare molte cose, perché può essere insieme «forza e azione; qualità e stato; sostantivo, aggettivo e verbo, a un tempo; astratto e concreto; onnipresente e localizzato» [Lévi-Strauss 1950, trad. it. p. 111]? Perché i Dogon parlano di «forza vitale» dei minerali, dei vegetali, della parola, della palude, degli uomini? Da dove il significante fluttuante trae la propria «plasticità» tanto sul piano dell'espressione quanto sul piano del contenuto?

### 3. Il corpo, trasduttore di segni.

Si è visto da dove deriva il potere del significante fluttuante di scambiare i codici: dal fatto che esso designa il crogiolo delle mutazioni di energie, ossia il corpo. Tuttavia le operazioni che in esso hanno avuto luogo rimangono ignote, e lo resteranno fintanto che non verrà fissata una semiologia adeguata (cioè che tenga conto dei campi trans-semiotici). In particolare converrà assegnarvi una parte importante al corpo, alla sua attitudine a emettere e a ricevere segni, a iscriverli in se stesso, a tradurre gli uni negli altri.

Qui si vuole insistere unicamente sulla parte decisiva svolta dal corpo nella funzione significante e soprattutto nel simbolismo.

#### 3.1. Il mimo e l'infralingua.

Si prenda un fatto semplice: quando un mimo parla con il proprio corpo esercita sicuramente un'attrattiva sul pubblico, tenuto in *suspense* dall'inconscia attesa che il mimo «taccia», che gli manchino improvvisamente i mezzi per continuare il discorso o per trasmetterlo allo spettatore. La paura che la comunicazione si spezzi, lo sforzo del mimo che deve in ogni momento riuscire a rendere adeguato il significante al significato fanno sí che la sua arte sia simile al funambolismo. La *suspense* dimostra due fatti: la capacità del corpo di trasformarsi

in una specie particolare di «metalinguaggio» e i limiti di tale possibilità. Difatti, il linguaggio del mimo fa del corpo un mezzo di comunicazione che dipende dal linguaggio articolato, sebbene gli manchino i significanti per svolgere adeguatamente questo compito. Il mimo si fabbrica un «metalinguaggio» in grado di sostituirsi a tutti gli altri e tale da riuscire, in un contesto culturale determinato, ad abolire il massimo di equivoci che il linguaggio sempre comporta: all'interno di una medesima cultura i gesti, l'espressività del corpo, i segni del corpo obbediscono a un codice che è immediatamente capito dal pubblico. In altre parole, l'insufficienza di significanti disponibili permette la comunicazione più diretta e meno equivoca. Da che cosa deriva l'attrattiva esercitata dal mimo? Dal fatto ch'egli capovolge la gerarchia naturale, utilizzando il corpo come sistema di segni per significare gli stessi significati del linguaggio articolato: eleva il corpo a metalinguaggio, mentre non è questa la sua vocazione. Sebbene egli esperimenti anche i limiti di questo capovolgimento, dimostra ch'esso è possibile, almeno per la durata di uno sketch.

In primo luogo lo dimostra disarticolando il corpo: è noto che il tirocinio dei mimi si fonda su questo esercizio basilare: disarticolare il corpo in modo da slegare completamente le articolazioni e rendere indipendenti le une dalle altre le membra ch'esse collegano, abolendo così le rigidità e le stereotipie che le codificazioni culturali vi hanno impresso. Il corpo dei mimi diventa così la migliore emittente di segni possibile, il più ricco sistema significante che il numero ridotto delle articolazioni corporali possa consentire. In questo modo i mimi disincarnano il proprio corpo cercando di trasformarlo in puro materiale atto a significare. Il corpo, però, resiste a questa operazione, imponendo un limite, il limite connesso al suo ruolo naturale nella funzione significante. Quando si guarda un mimo non si può fare a meno di sentire il disagio provocato dal fatto che egli adoperi il corpo – i suoi gesti, la sua plasticità – come significante del linguaggio, mentre è normalmente adoperato come supporto del senso. I segni emessi dal mimo turbano perché non possono essere separati dal significato iscritto nel corpo stesso. Il disagio è dato dal fatto che si utilizza il corpo per significare, e significare – ad esempio mediante il linguaggio articolato – consiste, in ultima analisi, nel fare riferimento al corpo. Così il mimo traccia con il proprio corpo un circolo vizioso: va dal corpo al corpo, dal proprio corpo-significante al corpo-significato dello spettatore, da un corpo astratto al corpo concreto che sottende tutti i sensi. Il corpo del mimo che emette i segni è disarticolato come quello di un automa, ma è la sua carne che si vede scomporsi e riarticolarsi per formare una «frase». È ben più che un insieme di segni di qualche codice artificiale, è anche la presenza inconfutabile del supporto stesso della genesi e della comunicazione del senso, che colpisce direttamente. Il corpo del mimo è un corpo magico perché senza vita si muove da sé, senza significazione trasmette un senso, disarticolato si articola spontaneamente, senza un ordine proprio crea un ordine. Dio esangue – simile agli automi –, ogni suo gesto ha origine dal nulla; procedendo a sbalzi privi di causa e di effetto, come singhiozzi, impone a chi lo guarda il compito di formare – con l'aiuto del suo corpo-grammatica – le frasi ch'egli lascia necessariamente lacunose. In tal modo chi lo capisce

viene ricondotto all'origine stessa del significare, come un demiurgo il quale, congiungendo le estremità di membra sparse di proposizioni, ricostruisce il senso del mondo. In che modo? Quale collaborazione fornisce lo spettatore, affinché i gesti del mimo assumano un senso? Fornisce loro ciò di cui difettano: l'evidenza di un passaggio da un'articolazione all'altra, la sua «spontaneità». Ma ciò è possibile solo perché quel corpo disarticolato chiede di dare un significato ai suoi segni con il corpo vivo dello spettatore. Si faccia il confronto con un robot: il suo «corpo» (fittizio) non chiede nulla, è completamente automatizzato, significato: si muove secondo un programma, nei suoi gesti manca qualsiasi spontaneità. Ma che cos'è la spontaneità? È la manifestazione dell'energia di un corpo non «codificato» (poiché il «corpo» del robot è la metafora moderna del corpo «codificato», l'immagine ideale del nostro corpo domato, preparato a reagire a dei segnali).

Il corpo del mimo, al contrario, restituisce proprio l'origine di quell'«impressione» dei segni nella carne: facendo svolgere ai nostri corpi il compito di un'infralingua capace di tradurre i segni ch'esso ci invia, ci rivela che portiamo in noi un trasduttore di segni. In questo senso, il corpo non parla, fa parlare. Ma in quanto è esso stesso articolato, fornisce al linguaggio una lingua virtuale e muta, una struttura potenziale che permette di passare dal livello del significato a quello dei significanti. Su queste articolazioni si fonda la sua plasticità particolare, la sua mobilità, la sua facoltà di designare se stesso e la presa che ha il pensiero simbolico sul mondo; su di esse si fonda l'idea del corpo spezzettato, che si trova già, prima di Lacan, nei sogni degli sciamani e di cui la teoria delle articolazioni dei Dogon offre un esempio sorprendente.

In quanto infralingua, il corpo è in contatto con il mondo: non bisognerebbe allora considerarlo secondo lo schema di una lingua, con la sua grammatica e il suo lessico? Si avrebbero in tal caso delle unità gestuali (dei «gestemi» secondo la terminologia di alcuni autori) paragonabili ai «fonemi».

### 3.2. Gestica.

I tentativi che mirano a porre le basi di una «gestica» affondano le radici in una lunga tradizione di ricerca di sistemi di notazione dei movimenti del corpo, in particolare quelli della danza e degli acrobati: per esempio nel 1599 Arcangelo Tuccaro pubblicava *Tre dialoghi sull'esercizio di saltare e di volteggiare nell'aria*, nei quali si proponeva di «sostituire una indicazione globale, metaforica e magica con una descrizione scientifica» dei gesti e dei salti dell'acrobata; perché se si prende il salto mortale «quelli che lo vedono fare non ne hanno altra idea se non che si compie mediante arte diabolica». Ma il corpo oppone resistenza a tale desiderio di «descrizione scientifica»: ancora oggi i sistemi di notazione progrediti – così utili per descrivere i gesti in etnologia – sembrano collegati a uno strano paradosso: poiché si prefiggono di tradurre tutti i movimenti del corpo per mezzo di un codice determinato (il codice musicale nel sistema di Pierre Conté) il risultato non potrebbe venire tradotto nel linguaggio articolato perché rischierebbe di diventare approssimativo e metaforico, vale a dire di

reinscrivere quegli stessi inconvenienti che Tuccaro voleva eliminare. Qualsiasi sistema di notazione impone necessariamente di riassumere la descrizione dei movimenti e a questi verranno assegnati dei limiti artificiali (per esempio il corpo percepito dall'altro) o, in maniera più precisa, si partirà da un codice come sistema di base (come quello della danza).

I problemi che si presentano a qualsiasi gestica che volesse erigersi a scienza non sono di ordine diverso: è possibile concepire un sistema di segni proprio del corpo? Due risultati da conseguire sarebbero: «1) Suddividere il continuum dinamico in unità discrete elementari, oggettive e misurabili; 2) individuare, indipendentemente dalle suddivisioni linguistiche, delle unità sintagmatiche formate dalla combinazione di queste unità costitutive» [Bouissac 1973, p. 16]. Il risultato presuppone un «postulato di base... l'omologia tra il piano gestuale e il piano linguistico» [*ibid.*, p. 172]. L'ultimo tentativo in ordine di tempo di costruire un modello per una lingua dei gesti vuole trovare nella nozione di «volume» («qualsiasi movimento descrive nello spazio un volume») e d'«intersezione di volumi» [*ibid.*, p. 176], le quali definirebbero i «gestemi», i principi che renderebbero possibile la matematizzazione della gestica e la descrizione del «comportamento dinamico sotto forma di entità non debitorie a priori a un taglio linguistico o semantico»; pertanto, «una sequenza dinamica qualsiasi potrà essere studiata sotto forma di una serie ordinata di volumi, *indipendentemente dal corpo che li ha descritti*» [*ibid.*]. Si arriverebbe così a un modello cibernetico del corpo sotto forma di «macchina produttrice di volumi» [*ibid.*, p. 198].

La questione è tutta qui: si può ridurre il corpo a una lingua (e non a un'infralingua)? A quale prezzo? Pike, che ha proposto una teoria dei movimenti del corpo, è arrivato alla conclusione ch'«è impossibile determinare con precisione il confine tra un segmento e l'altro; dire esattamente dove un segmento termina e incomincia il seguente; il primo motivo di tale indeterminazione è che i movimenti di una parte qualsiasi del corpo scivolano o passano dall'una all'altra di modo che è sovente impossibile segmentare il continuum...; quando parecchie parti del corpo sono in moto, ha luogo un accavallarsi di segmenti» [citato in Bouissac 1973, p. 171]. Insomma, non esiste un'unità gestuale facilmente isolabile, quindi è più difficile fondare una «gestica» che una «linguistica». Quegli accavallamenti di movimenti che talvolta rendono indivisibile il continuum gestuale non consentono di parlare di «scarti differenziali» che non si comprendono se non come elementi minimi omogenei estesi su una medesima superficie (sonora, nel linguaggio articolato), mentre le sequenze dinamiche di gesti presuppongono delle articolazioni di elementi eterogenei; alcuni dei quali sono inclusi e concatenati fra di loro: falangi, dita, avambraccio, braccio, ecc. D'altra parte, se le intersezioni di volumi nelle sequenze diverse definiscono l'unità «volume», bisogna supporre che le sequenze esistono per prime, ossia che i «sintagmi» determinino i «gestemi»; e allora come si definisce il sintagma? Si ricorre a un modello – l'acrobata, il ballerino –, precludendosi così la possibilità di collocarsi a un livello più originale.

Ma vi sono altre due ragioni per cui è particolarmente arduo il compito d'isolare le «unità» gestuali: prima di tutto il fatto che se per noi l'intersezione

di «volumi» può individuare un segmento di gesto, per il «linguaggio naturale» del corpo, operante presso i primitivi, definisce invece uno spazio polisemico; in secondo luogo – ed è un corollario della prima – quando si tratta dei segni del corpo, non si può separare il significante dal significato, se non a costo appunto di radunare e ordinare quei segni in un *linguaggio* determinato, un linguaggio del corpo, come la danza o la mimica. Donde la difficoltà d'isolare delle unità significanti che di per sé sarebbero a-significanti.

Lo spazio dell'intersezione dei «volumi» definisce infatti la possibilità stessa della metafora e in tal modo permette il funzionamento del pensiero simbolico. Ma bisogna allora parlare d'«infralingua» piuttosto che di «gestica», la quale sarebbe il corrispondente corporale della «linguistica».

Quando un Melanesiano dice «vedi queste braccia, sono acqua» [Leenhardt 1947, p. 27], per dimostrare che le braccia del suo bambino sono come i germogli dell'albero «dapprima acquosi, poi con il tempo, legnosi e duri», presuppone certamente una relazione simbolica fra l'uomo e l'albero. Nella metafora i significanti si scambiano e il significato, pur restando lo stesso, si sposta, cosicché può sorgere un senso nuovo. I linguisti dicono che «c'è un'intersezione di enunciati», oppure un'«intersezione semica», secondo la linguistica strutturale [Trognon, Beauvois e Lopez 1972, pp. 71-72], dove il sema è l'elemento minimo di significazione (per esempio, il lessema «alto» contiene i semi «dimensionalità», «verticalità», ecc.). Ora, la metafora sta al centro del pensiero simbolico. Se si può sostituire un significante con un altro (un lessema con un altro, per esempio *braccio con giovane germoglio*) è perché vi è un operatore capace di realizzare la sostituzione; d'altra parte, l'«intersezione semica» suppone un'identità del punto di applicazione, qualche cosa di simile allo spazio, ritagliato nella massa del significato, nello stesso tempo abbastanza definito nella lingua per consentire solo certe sostituzioni (le metafore non risultano dalle intersezioni semiche arbitrarie e neppure i simboli); e abbastanza sfumato perché si possa avere, nell'identificazione, la differenza semantica propria di ciascun enunciato. Questa zona in cui si genera il senso richiede un ambito che superi il campo semantico: sarà il corpo, in quanto infralingua, a fornirlo.

L'esempio melanesiano ha il vantaggio di portare al limitare di quella zona. L'indigeno che dice «vedi queste braccia, sono acqua» non identifica le braccia con germogli di pianta fino al punto da confondere le due cose; ne conserva sì la differenza, ma vi aggiunge parecchi elementi: crea innanzitutto un nuovo senso, quello dell'enunciato della metafora propriamente detta. Questo senso rafforza quello degli enunciati di partenza, la loro individualità, pur dotandoli di uno spazio in cui avviene un reciproco accavallamento di significati. Come si conserva la differenza nell'identificazione? Per mezzo del corpo e, nel caso dell'esempio citato, per mezzo della percezione: il Melanesiano *vede* le braccia mentre afferma «sono acqua». Il corpo mantiene lo scarto tra i codici che interagiscono nella metafora. Ma può anche tradurre gli uni negli altri – grazie appunto alla possibilità che ha di fissare lo spazio dell'intersezione semica.

Se adesso ci si colloca sul piano del linguaggio gestuale, si constata che l'intersezione di «volumi» contiene un'idea che si avvicina all'intersezione semica

– a parte il fatto che ogni «volume» formante un'«unità gestuale» fa supporre ed implica sempre la presenza del corpo nella sua completezza. Le sequenze gestuali possono incrociarsi e s'incrociano continuamente: lo stesso gesto – con la stessa configurazione globale, «tirare» – può servire a comunicare con cose diverse: polisemia dei gesti le cui combinazioni fra molteplici sequenze fissano il rapporto con le cose; queste sono quindi collegate a delle sequenze: il *lino* rimanda a *raccogliere*, *tessere*, ecc. Questi verbi definiscono delle azioni. Ma ognuna di queste azioni, come per esempio *raccogliere*, rimanda ad altre sequenze, per esempio *raccogliere funghi*: ogni unità gestuale s'inserisce quindi in diverse sequenze di altre unità.

È certo però che queste unità, prodotte dall'intersezione delle sequenze, non hanno origine, non s'individuano, se non in quanto significanti di molteplici significati, se non nella sovradeterminazione simbolica. In tal modo, ogni gesto può avere, di per sé, sensi molteplici compreso sempre quello che il corpo intero, in quanto presenza unitaria, assegna alla sequenza singola. In altre parole: ogni unità, ogni «gestema», mette in gioco, di volta in volta, tutti i gestemi della «lingua» e anche questa in quanto unità di tutte le unità (il corpo). Basta questo a impedire di usare il modello linguistico per qualsiasi «gestica»; e a spiegare quegli accavallamenti che, secondo Pike, rendono impossibile la individuazione di unità isolate.

Ma ciò spiega anche perché la metafora è possibile: questa si fonda sulla intersezione di sequenze gestuali differenziate. *Queste braccia sono acqua* implica la sostituzione di *giovani germogli* con *braccia*, sostituzione basata sul fatto che nella sequenza (reale) che mette in relazione il nostro corpo con le nostre *braccia* (considerate come delle cose), vi sono delle unità che entrano nella sequenza individuata, la quale mette in relazione il corpo con *giovani germogli*. In tal modo il nostro corpo delimita lo spazio originale della metafora.

Se non si può più parlare di «scarti differenziali», allora come s'individua una sequenza? Individuare vuol dire individualizzare, distinguere (in rapporto ad altre sequenze) e sommare un insieme di unità in una sequenza determinata singola. Certo, il «contesto» riduce la polisemia dei gesti, ma comunque le unità gestuali non potrebbero essere sommate senza l'azione di un fattore che interviene al di fuori di qualsiasi struttura: il fenomeno emotivo (*affect*). L'emotività è il modulatore globale che integra segmenti molteplici in una sequenza individualizzata: ha la proprietà di raggruppare un insieme in una totalità – una forma – singola. Nella frase melodica giocata su parecchi toni, la cui *Gestalt* è percepita identica, essa differenzia ogni serie. Così, secondo i piani stessi delle articolazioni messe in gioco e i gesti implicati, nel corpo si attuano le condizioni per una «articolazione» emotiva a cui sono dovute una classificazione, delle segmentazioni, degli ordinamenti in categorie. Il linguaggio indigeno, che usa tante metafore organiche per esprimere le emozioni, traduce questa organizzazione dell'emotività: gli organi sono la sede di reazioni emotive, pensieri, sentimenti. L'«infrastruttura» che forma l'emotività non sarà mai sistematica, mai si costituirà in linguaggio. Questa materia emotiva strettamente legata al gesto, quando si presenta l'occasione, è pronta a debordare dai segni, a slittare sui con-

fini fra i codici: talvolta si fonde nel Medesimo, talvolta si disperde in mille sensazioni che esplodono, quando il Molteplice prende il sopravvento. Tuttavia senza la sua intensità, senza la variabilità e la singolarità dei suoi elementi, i segni non sarebbero mai caricati di senso. È il fenomeno emotivo che fa vivere i codici. Non basta un sistema di segni perché vi sia senso, a quei segni occorre un decodificatore; bisogna che alla loro inevitabile incompletezza, alla grossolanità della loro fattura, supplisca l'estrema raffinatezza di questo analizzatore capace delle più sottili sfumature. Esso colma, quando occorre, la mancanza di logica e dà forza ai segni neutri. Quando un Melanesiano dice *gēvē goani wara i poe* 'voi testa china sangue di tartaruga', adopera un verbo di stato [Leenhardt 1947, p. 15] che – evocando una situazione molto particolare del corpo (testa su un piano inclinato, chinata malamente), usata come apposizione a «sangue di tartaruga» che fa riferimento a una leggenda indigena – parla direttamente, come un quadro: «Il soggetto e l'oggetto sono divisi male, ossia "la mia testa chinata malamente, il mio stato d'animo, io stesso" non sono che i diversi aspetti di un medesimo stato: *goani*» [ibid., p. 16]. Ma chi decifra questo linguaggio immediato, se non un corpo – codificato secondo una determinata cultura – in cui gesto e fatto emotivo sono strettamente collegati?

Se il corpo definisce lo spazio in cui ha origine la metafora, crea anche quello in cui agisce la metonimia. Nella natura stessa delle articolazioni del corpo sta la possibilità di un certo gioco fra il corpo nel suo insieme e una sequenza o un segmento di sequenza: per il fatto che un segmento lungo (contenente parecchi segmenti corti) può ancora essere un'unità gestuale, il corpo nel suo insieme è suscettibile di diventare un elemento di una sequenza gestuale (per esempio quando ci si tuffa) e in tal modo venire integrato in un'altra sequenza; può quindi essere sostituito in un'intersezione – che si può dire «semica» – da una parte del corpo. Nella metonimia, la parte è la metafora del tutto, pertanto la metafora in un certo senso getta le basi della metonimia. Ma solo in un certo senso, perché è vero anche il reciproco: se vi è metafora di *una sola* unità «lessematica» è perché in quel gioco di metamorfosi fra la parte e il tutto della metonimia, è l'*uno*, cioè il corpo metonimizzato, a erigersi in tal modo a «schema», modello di qualsiasi individuazione. Nella metafora l'intersezione semica fa quindi intervenire degli elementi che rappresentano l'identità nel modo metonimico dell'*uno*: dato che la metonimia esprime lo stesso *uno* della differenza (della parte presa come un tutto), si può stabilire un'equivalenza fra due elementi diversi. E se essa esprime il medesimo *uno*, ciò dipende dal seguente fenomeno specifico del corpo: in ogni suo movimento parziale, in ogni sua parte, vi è la presenza del tutto (si veda più avanti la nozione di «corpo auto-sensato»); quando si dice «essere organizzato come un corpo» (il corpo d'armata o il corpus della scienza), si dà appunto il senso di questo tipo di collegamento particolare.

Così il corpo ha a disposizione una quantità di variazioni: dalle metamorfosi di Alice nel Paese delle Meraviglie, che rimpicciolisce e si allunga, fino alla rappresentazione del mondo secondo l'immagine del corpo umano – presente in quasi tutti i popoli primitivi e nelle religioni orientali –, ovunque operano le combinazioni metaforico-metonimiche. (Si può pensare il corpo sotto forma di

albero e l'albero come un corpo; si può simulare l'incedere del corpo facendo muovere in un certo modo l'indice e il medio sulla tavola...)

Per il fatto di essere trasduttore dei codici, il corpo diventa, nel pensiero dei primitivi, il modello della rappresentazione dell'universo; rappresentazione che appare come una specie di risultato, di espressione ultima dell'attività di traduzione multipla che esso esercita – come se il linguaggio, assumendosi la funzione metaforico-metonimica del corpo, la applicasse a questo facendone, come manifestano le teorie indigene, il Referente, il Codice chiave del senso dei codici – mentre ne è solo il trasduttore. Pertanto presso i Sār (o Sara) del Ciad la casa ha la «schiena», il vaso la «pancia», il villaggio la «fronte», e certe relazioni logiche e temporali sono rappresentate mediante le parti del corpo, il mondo animale e il mondo delle cose seguono il modello e la misura dell'uomo: «Il mondo delle cose (naturali o artificiali) è rappresentato sul modello del corpo umano. Ma dell'insieme diversificato e strutturato dei termini del corpo, per le cose si conserva solo un numero limitato di opposizioni o di termini isolati, secondo un'organizzazione propria alla struttura di ciascun oggetto. In relazione ai diversi sistemi parziali del "corpo" delle cose, il corpo umano funge da modello universale e polivalente, un po' come un passe-partout in rapporto a un gruppo di serrature tutte differenti: benché ogni serratura abbia una struttura sua propria, il passe-partout le apre tutte» [Fédry 1976, p. 72]. Il passe-partout non è altro che ciò che rimane del trasduttore quando si passa dal livello del corpo al livello della rappresentazione nel linguaggio.

Questa plasticità del corpo, la sua capacità di articolarsi all'articolazione stessa del linguaggio, ne fa un'infra lingua. Il gesto è insieme significante e significativo – un significato-significante, non un significante-significato a somiglianza di un qualche operatore logico universale e astratto che fondasse un'*ars mathematica*; esso dà al corpo un altro tipo di universalità, quella di una «logica del senso» che gli permette di attuare i passaggi da un codice a un altro senza ricorrere a uno schermo trascendente. Passaggi che compie secondo ritmi regolati, secondo particolari leggi (del genere di quelle, per esempio, che Lévi-Strauss scopre quando analizza i miti primitivi [1968, trad. it. p. 148]). Certamente questa proprietà del corpo reca l'impronta della cultura, di una distanza dalla natura che peraltro è stata consentita dall'organizzazione del corpo umano. Ciò che gli antropologi chiamano «la liberazione della mano» non è sicuramente altro che un fenomeno esemplare di quello che si è verificato per tutto il corpo dell'uomo: la liberazione delle membra, delle articolazioni, ha permesso che si costituissero un'infra lingua, e, nello stesso tempo, ha permesso alla lingua di parlare e di significare. Quali che siano le cause per cui i «bambini-lupi» sono incapaci di seguire l'apprendimento della cultura e del linguaggio, nell'impossibilità in cui si trovano di rendere «astratto» il proprio corpo, si può vedere una delle ragioni dei fallimenti che, dal «selvaggio dell'Aveyron» in poi, hanno segnato tutti i tentativi di acculturazione in questo campo.

#### 4. *Il corpo e la comunità primitiva.*

La comunicazione del corpo con il mondo è possibile solo a due condizioni: occorre che sia orientata, supponendo una divisione del mondo in categorie, domini, spazi; e deve permettere la circolazione dell'energia fra il corpo e il mondo secondo dispositivi precisi, ai quali a loro volta si devono assegnare spazi sociali diversi: si va dall'arco e dal telaio fino ai procedimenti sciamanistici per comunicare con il mondo animale.

Le articolazioni del corpo lasciano circolare l'energia. È proprio del significante fluttuante manifestare la vita in ciò ch'essa ha d'imprevedibile, di diverso e di spontaneo. Tuttavia, affinché la potenza particolare di ciascuno si esprima, affinché vi sia creatività, è necessario che le metamorfosi dell'energia seguano dei ritmi regolati. Ogni cultura impone ai propri membri non solo dei modelli di comportamento, ma degli spazi impliciti in cui si sviluppano la creatività e l'espressione individuali. Queste zone rientrano nell'ambito del significante fluttuante: non è forse «la garanzia di ogni arte, di ogni poesia, di ogni invenzione mitica o estetica» [Lévi-Strauss 1950, trad. it. p. LII]? A questo punto si stabilisce un'accurata distribuzione delle potenze singole e dei segni collettivi il cui fine è, ancora una volta, quello di permettere al corpo di svolgere la sua funzione di supporto dei codici e di accumulatore di energia. Qualsiasi disordine in questo equilibrio economico si tradurrà o in un'ipertrofia del segno o in un'ipertrofia del corpo.

##### 4.1. Il mostro e la caricatura.

Confrontiamo una caricatura e una raffigurazione di un mostro. La prima riproduce l'importanza dei segni sul corpo nell'ordine culturale: un dato tratto (per esempio di «carattere») assorbe tutta la rappresentazione del corpo, la codifica al punto da non lasciarne apparire altro che il suo senso; la seconda, invece, manifesta la tendenza a far sparire la funzione significante a vantaggio della presenza del corpo non «codificato», del corpo invadente, amorfo o proliferante – in ogni caso le differenze, le articolazioni, gli scarti significanti si attenuano davanti al Medesimo: che si tratti dell'ermafrodito in cui i due sessi coesistono in un solo corpo, della capra con due teste in cui lo stesso segno si ripete fino a perdere di senso, della figura del gigante extraterrestre la cui dimensione smisurata, la massa indifferenziata di carne, nasconde le articolazioni e appiana le asperità, il processo è sempre lo stesso: i segni vengono inghiottiti dal proprio contrario, il corpo diventa segno delirante, parassitario, di tutti i segni del linguaggio. La caricatura e i mostri esprimono, su due versanti opposti, i limiti degli scambi fra collettività e individui: della caricatura si ride in quanto esseri sociali, vedendo ciò che accade a un corpo particolare quando oltrepassa, proprio in nome della cultura, i confini che questa impone al suo uso; insomma, quando l'individuo, superando, a spese degli altri e della comunità, i limiti della collocazione sociale assegnata al suo corpo, decide di divertirsi dei segni dimentici-

cando il corpo. I mostri interessano per la ragione opposta: in essi, l'invasione da parte del corpo individuale a-significante dello spazio sociale genera angoscia, la minaccia che quel corpo divoratore di segni fa pesare sull'essere culturale fa paura. La caricatura è come un mostro culturale, il mostro una caricatura della natura. La prima, traducendo la deformazione che subisce l'essere sociale abolendo in sé ogni natura, esprime il dispotismo di un segno che accaparra il corpo, proliferando e contaminando come una malattia. Il secondo mostra la natura – il corpo – che si mette a significare da sé, senza l'aiuto della cultura e contro di essa: significa troppe cose e niente nello stesso tempo.

Tra l'una e l'altro si estende lo spazio consentito allo sviluppo della singolarità, lo spazio della vita del corpo, della sua spontaneità; spazio che, però, comporta un'inversione strutturale: il corpo cessa di essere il supporto a-significante dei segni, l'infra-lingua, per appoggiarsi a sua volta a un codice. I ritratti di Giuseppe Arcimboldi capovolgono le funzioni del segno e del corpo, facendo dei primi la superficie d'iscrizione... del corpo stesso! Ritratti compositi, di pesci, piovre, gamberi, conchiglie come nell'*Acqua*, di mammiferi come nella *Terra*, di libri come nel *Bibliotecario* (cfr. tav. 1); rape al posto del naso, carote ammucchiate per raffigurare le rughe della fronte come nella *Figura fantastica*, suscitano una impressione strana, una specie di nausea dei segni e delle cose. A metà strada fra caricature e mostri, le figure dell'Arcimboldi presentano solo una mascherata del corpo umano; in esse si moltiplicano le false articolazioni, i segmenti, pur restando intatti i disegni di ogni vegetale, di ogni elemento. Quel corpo non è né un ammasso di segni (poiché è un corpo, lo sguardo si sposta improvvisamente dalla parte della *Gestalt* che salda gli elementi in un'unità) né una superficie d'iscrizione visibile, coperta di pelle (perché subisce l'invasione dei vegetali): lo sguardo torna allora all'accumulo dei segni di un codice il cui senso dovrebbe venire qui a farsi decifrare e invece vi perde ogni significato: verdure, animali, fiori *soffocano* il personaggio e lo rendono rigido e inarticolato.

Vi è senza dubbio un motivo perché l'Arcimboldi, unico nel suo genere fra i manieristi suoi contemporanei, non è mai stato molto apprezzato dagli storici dell'arte: non solo è un pittore mediocre, ma anche, e soprattutto, non è affatto un «pittore». Un'ipotesi: indipendentemente dal gioco – qui puramente compensatorio – dei colori e delle forme, nell'Arcimboldi non vi è posto per un vero linguaggio pittorico. Ha fatto scuola, ma il suo successo è dovuto esclusivamente all'idea che ha lanciato; i suoi imitatori e seguaci sono stati attratti dalla tecnica di rappresentare elementi eteroclitici in modo da formare un corpo, e dal gioco gestaltista della percezione tutto/parti. Senza linguaggio pittorico, non vi è autentica comunicazione fra spettatore e autore; e fondamentalmente ciò dipenderebbe dal fatto che egli si trovava nell'impossibilità, con i mezzi che si era imposti, di raffigurare il nudo. Non esiste – come in qualsiasi «nudo» – una superficie su cui iscrivere segni, e che sia simile alla spiaggia levigata, allo specchio magico (come i corpi nel quadro del Bronzino *Venere e Cupido tra il Tempo e la Follia*, la cui nudità si avvicina a quella del *Ritratto di Gabrielle d'Estree e della duchessa di Villars al bagno* della Scuola di Fontainebleau) che rimandi allo spettatore, suscitandone l'emozione, i significanti fluttuanti che creano in lui e che

in lui assumono una collocazione e un senso; non c'è spazio per la combinazione metaforica: senza un dentro e un fuori, senza spessore, quei corpi senza spazio sono soltanto la presa in giro della metafora del corpo. Allo spettatore è impossibile ritrovarci: non può fare altro che ridere e passare oltre. A meno che il suo humor nero non raggiunga l'ironia dell'Arcimboldi; egli allora vi vedrebbe una specie di metafora – rivoltata come un guanto – dell'ipocondriaco: quei segni sarebbero gli organi posti all'esterno e ogni quadro un invito a divorarli...

Comunque sia, l'Arcimboldi indica un polo contrario a quello della caricatura e dei mostri, e opposto a quello della spontaneità dell'infralingua, dove il «corpo» ha perso qualsiasi rapporto con il corpo vivo e non ha né una funzione significativa né quella di farle da supporto. I corpi dell'Arcimboldi non sono né sociali né singolari; stentano a funzionare all'interno di un linguaggio, qualunque esso sia; non servono a comunicare.

#### 4.2. La comunicazione e il corpo.

Il fatto è che anche in questo campo il corpo ha da dire la sua. Se alla base stessa della comunicazione umana vi è l'«identificazione», che consiste nell'apprensione globale degli uomini e degli animali come esseri sensibili, la quale precede la coscienza delle opposizioni, una teoria dell'identificazione non potrà fare a meno della parte che vi svolge il corpo. Lo studio psicolinguistico della genesi dei fonemi di una lingua nel bambino, per esempio, dovrà tenere conto del fatto che il «meccanismo fondamentale dell'assimilazione della lingua... è l'imitazione» [Slama-Cazacu 1967, p. 1862]. 'Identificazione', 'imitazione', sono evidentemente dei termini generici per indicare processi complessi studiati dalla psicolinguistica.

Quando si parla di «comunicare» con la natura, quando lo sciamano sostiene di capire il linguaggio degli animali, quando le tecniche artigianali dei primitivi trattano i materiali (legno, metalli) come se fossero esseri viventi che bisogna «comprendere», ci si trova davanti a un tipo di comunicazione diverso dal linguaggio articolato e da qualsiasi altro codice esplicito. Qual è allora il mezzo utilizzato? Il corpo, in quanto raccoglie e attraversa tutti i corpi singoli; è un corpo che contiene in sé l'eredità dei morti e il marchio sociale dei riti.

Oggi che si assiste dovunque alla fine delle comunità arcaiche e tradizionali, e d'altro lato agli sforzi miranti a costruire, nei campi più disparati – dalla psichiatria alla organizzazione di gruppi di produzione –, un tipo di coesione sociale fondata sulla comunicazione comunitaria, assume un'importanza fondamentale la domanda: com'è possibile attuare questo tipo di comunicazione? (E questa domanda ne sottintende un'altra più generale: è possibile oggi una comunità che sia analoga alle società arcaiche, vale a dire che abbia la stessa loro coesione e dinamica interna?) Può bastare un esempio: certamente quelle società avevano risolto un problema in cui si dibatte l'Occidente, quello dei rapporti singolarità-collettività; di certo esse avevano trovato un equilibrio davvero notevole fra lo sviluppo delle singolarità individuali e la «pressione» sociale. Ora, ciò dipende dal fatto che la comunità primitiva lasciava aperto lo spazio entro

il quale il significante fluttuante poteva circolare; in altre parole, nel campo della comunicazione dei segni, come in quello del loro apprendimento e traduzione, era una determinata funzione del corpo a permettere che i codici venissero trasmessi e compresi.

Esiste così una comunicazione corporale «tribale», dove la parte principale è rappresentata dall'«imitazione... il comportamento manifesto, l'ascendente sociale, che sono comunicazioni di per sé informali», perché il linguaggio non fa altro che «articolare e razionalizzare quelle comunicazioni. Ma molte di queste rimangono non verbalizzate, se non addirittura non verbalizzabili. Trasmettere queste tenui intenzioni della società sarà funzione dell'artista» [Lohisse 1974, p. 49]. Dell'artista appunto, dello sciamano, del ballerino, mediante atteggiamenti, canti, scarificazioni, tatuaggi, pitture, ornamenti, abiti, maschere. Non si tratta in questo caso solamente di segni corporali risultanti da una codificazione collettiva del corpo – il che è evidente in tutte le tecniche del corpo che riflettono quella che Mauss definiva l'«idiosincrasia sociale» [Mauss 1936, trad. it. p. 403] –, ma anche, e in primo luogo, di un tipo di comunicazione specifica che sta alla base del pensiero simbolico. È noto che in Africa certe scarificazioni imprimono all'individuo un marchio sociale indelebile: segno dell'appartenenza al gruppo, il suo corpo rappresenterà per altri un territorio di esclusione. Come avviene il riconoscimento dell'identità e dell'esclusione? La scarificazione e il tatuaggio presuppongono una comunicazione più in profondità, perché il sistema di classificazioni che questi segni implicano agisce su una base unica, un corpo «incestuoso» che passa attraverso tutti i corpi individuali: ogni segno di riconoscimento è efficace solo se, nella sua materialità di segno, viene riconosciuto identico; la scarificazione, elemento significativo di appartenenza al gruppo, non rimanda a un significato il quale, una volta afferrato, permetterebbe il riconoscimento. Al contrario, poiché il riconoscimento dell'identico precede, vale come segno del Medesimo. Questo è dimostrato dalla disperata derisione dei tatuaggi da parte dei prigionieri nelle miniere d'oro della Kolyma, descritta da Martchenko [1970]: quando essi si scrivono sulla fronte, incidendo le lettere profondamente nella pelle, «schiavo dell'Urss», usano un sistema di tortura uguale a quello adoperato contro il loro corpo da coloro che li tengono nei campi: il segno dell'appartenenza al gruppo, il riconoscimento, possono valere solo se il corpo stesso ne richiede l'imposizione. Se questo la rifiuta, il tatuaggio, contrariamente a quello delle società primitive, significa la loro deliberata esclusione dal gruppo e diventa la prova vivente che il corpo – che il potere vorrebbe domare – non può essere catturato. Il che dimostra, *a contrario*, che un segno corporale artificiale imprime un senso solo se trasforma il rapporto fra il corpo e il gruppo (il «corpo comunitario»). La scarificazione permette agli Africani di riconoscersi fra membri di un medesimo clan perché il rito stesso di scarificare è già un atto di gruppo; in altri termini, non è il senso del «segno» che permette di definire il gruppo di appartenenza, ma la sua genesi in quanto segno nell'insieme comunitario che sovrintende alla produzione dei segni; solo così il segno favorisce il riconoscimento di ciò che è dato prima di lui e a lui dà tutto il suo valore di segno.

Quello che nelle società primitive, ma anche nelle comunità rurali dell'area indoeuropea, si esprimeva sotto forma della «legge del sangue» (per esempio nella «vendetta») traduce anche un fenomeno le cui radici affondano nella profondità dei vincoli di clan, ove si presuma l'esistenza proprio di quel tipo di comunicazione corporale in cui il segno e il simbolo non si staccano dalla realtà che rappresentano. Non è un caso d'altronde – lo si è visto a proposito dell'infralingua che la gestica suppone – se nelle teorie indigene il linguaggio e la parola rimandano sempre al corpo, ai suoi organi, alla sua fisiologia.

Tuttavia il corpo di cui parlano i selvaggi non è il «corpo» individuale: esso viene continuamente investito dagli altri corpi della comunità, per mezzo della parola, dei gesti, delle espressioni di affetto, dei giochi, dei contatti, delle carezze, oppure di altre attività sociali (come quella dello spidocchiamento che Le Roy Ladurie [1975] ha scoperto nelle comunità di pastori dei Pirenei nel secolo XIV) che mettono direttamente in gioco il corpo, prima ancora del linguaggio. Questo è anche il campo privilegiato delle pratiche magiche, dalla lettura dei presagi – mediante lo sbadiglio nella Corsica tradizionale – fino al sortilegio. Il quale, peraltro, rappresenta il momento in cui, essendo cadute le mediazioni consuete stabilite dal linguaggio, i corpi entrano in contatto.

#### 4.3. Le funzioni del corpo comunitario.

Si giunge così alla nozione di una comunicazione che avverrebbe per mezzo del «corpo comunitario»; questa espressione però, più che il mezzo, indicherebbe la zona in cui «la distinzione fra il mezzo, il codice e la comunicazione propriamente detta, senza sparire del tutto... può tuttavia diventare meno precisa» [Lohisse 1974, p. 52]. In ogni comunità primitiva il vincolo che unisce tutti i membri si basa su tale corpo comunitario: tutti gli altri elementi di coesione, le differenze e le classificazioni che poggiano sulla superficie sociale e che determinano, all'interno della comunità, opposizioni, avvicinamenti, incroci, scambi, divisioni in gruppi e sottogruppi, si fondano su questo corpo originario. Qui sono in gioco eventi di ben altra importanza: le funzioni più immediate, più vitali dell'uomo – quali la nutrizione, la riproduzione, le escrezioni, le percezioni – guidano e riproducono il Medesimo dove ogni corpo singolo, frammento e anello del corpo comunitario, compone e analizza i propri ritmi lasciandosi permeare dai ritmi di tutti gli altri. Qui si trova l'ambiente in cui circola veramente il significante fluttuante, che collega le potenze singole a quelle del gruppo, trasmettendo le energie dagli animali agli uomini, dagli uomini alla terra e al cielo. Questo corpo comunitario, infatti, non delimita un'«entità sociale» esclusiva, ma comprende nella sua dinamica tutte le presenze dell'universo primitivo.

Per fissare una parte del campo operativo, è necessario indicarne uno dei modi di funzionamento: si tratta di quello che pur dando coesione alla comunità apre lo spazio in cui si elabora ciascuna singolarità e s'individuano i corpi, vale a dire lo spazio dei singoli ritmi. Esso svolge una funzione paragonabile a quella assegnata da Freud e da Lacan alla castrazione nella struttura psichica

del bambino, senza comportare però i medesimi registri quali l'interiorizzazione della legge del Padre o la formazione dell'«io» nel senso moderno del termine.

Ma poiché la castrazione secondo Freud introduce al simbolico, si delinea un'analogia di funzioni con il corpo comunitario, il quale ha un duplice ruolo antinomico: a) In primo luogo, scavalca il rapporto duale del bambino con la madre, introducendo un terzo termine, che non appartiene né all'ordine del Padre né a quello della Legge comunitaria con i suoi divieti e i suoi obblighi. Si tratta della presenza della molteplicità dei corpi di tutti i membri della comunità che si frappongono tra i due termini minacciati di captazione duale. Le forme di educazione che si trovano nelle società primitive [cfr. Mead 1935] dimostrano come i bambini fin dalla più tenera età entrino in contatto con una quantità di altri corpi, siano maneggiati da tante mani, cullati da decine di donne, messi di fronte a mille immagini parentali, identificati con mille altri bambini e adulti. Questo gioco di una molteplicità sempre in movimento libera la singolarità infantile spezzando la captazione che risulterebbe dall'identificazione primaria con una sola immagine. Il corpo del bambino diventa una specie di recettore-cerniera per mezzo del quale gli altri corpi si connettono e si districano in una pluralità dinamica di legami e influenze corporali. Così il bambino apprende i propri ritmi imparando a modulare in sé quelli degli altri. Basta avere ascoltato e visto un narratore africano per rendersi conto fino a che punto la sua gestualità, la sua espressività che mimano personaggi mitici, animali, o semplicemente un membro della comunità, segua una «mimesi» assolutamente estranea alle forme d'identificazione presenti, per esempio, nel teatro moderno. b) In secondo luogo, il risultato della singolarizzazione, lungi dall'implicare un'atomizzazione come nelle società occidentali, presuppone una coesione sociale estremamente forte. Se da una parte, mantenendo sempre un divario fra due termini di un rapporto duale il corpo comunitario permette l'«accesso al simbolico», dall'altra salvaguarda la contiguità dei corpi, la loro comunicazione al di fuori del linguaggio, i loro inserimenti immediati; e, oltre a tutto, invece di sopraffare la potenza del singolo – com'è avvenuto in tutta la storia della sottomissione alle tecniche disciplinari dell'Occidente studiata da Michel Foucault –, la mantiene attiva e ne fa la condizione principale per la vita stessa della comunità. [Questa problematica è stata presa in esame, a proposito della società corsa, in Gil 1976].

Il corpo comunitario vuole che il corpo singolo viva non separato, non isolato dalle cose e dagli altri corpi. Il «corpo propriamente detto», che la fenomenologia ha eretto a concetto, è un prodotto dell'Occidente; a questo intendeva riferirsi il Caledoniano battezzato quando, al missionario che gli chiedeva: «Insomma, non è forse la nozione di spirito che abbiamo portato nel vostro pensiero?», rispondeva: «Lo spirito? No, non ci avete portato lo spirito. Noi conosciamo già l'esistenza dello spirito... Quello che ci avete portato è il corpo» [Leenhardt 1947, p. 212]. La singolarità dell'«individuo» non è quella di un io dal corpo distinto – con i suoi organi, pelle, affettività, pensieri, separati dal resto della comunità – ma quella di un corpo in comunicazione con tutta la natura e tutta la cultura, e tanto più singolo quanto più si lascia permeare dal maggior

numero di forze sociali e naturali. Il corpo comunitario crea così un gioco sottile e precario fra il simbolico e l'immaginario, dove però queste due categorie non sono pertinenti come pretendono di essere nella società moderna: l'immaginario è talmente presente, soggiacente e aggrovigliato al simbolico, che molto spesso, anche nelle sue manifestazioni estreme come la follia, fa irruzione nella socialità delle comunità arcaiche.

Vi è nell'*Essai sur le don* [1923-24] di Marcel Mauss un testo enigmatico a proposito dello *hau* (nozione analoga a quella di *mana*), lo spirito delle cose e della foresta per i Maori. Si tratta di una teoria indigena che spiega «l'obbligo della restituzione» di un regalo: «Vi parlerò dello *hau*... Lo *hau* non è il vento che soffia. Niente affatto. Supponete di possedere un oggetto determinato (*taonga*) e di darvi questo oggetto; voi me lo date senza un prezzo già fissato. Non intendiamo contrattare al riguardo. Ora, io do questo oggetto a una terza persona che, dopo un certo tempo, decide di dare in cambio qualcosa come pagamento (*utu*); essa mi fa dono di qualcosa (*taonga*). Ora, questo *taonga* che essa mi dà è lo spirito (*hau*) del *taonga* che ho ricevuto da voi e che ho dato a lei. I *taonga* da me ricevuti in cambio dei *taonga* (pervenuti da voi), è necessario che ve li renda. Non sarebbe giusto (*tika*) da parte mia conservare per me questi *taonga*, siano essi graditi (*rauve*) o sgraditi (*kino*). Io sono obbligato a darveli, perché sono uno *hau* del *taonga* che voi mi avete dato. Se conservassi per me il secondo *taonga*, potrebbe venirmene male, sul serio, perfino la morte. Questo è lo *hau*, lo *hau* della proprietà personale, lo *hau* dei *taonga*, lo *hau* della foresta. *Kati ena* (basta su tale argomento)» (trad. it. pp. 169-70).

Mauss afferma che vi è un elemento inesplicabile in questo testo, il terzo termine dello scambio, in apparenza inutile per render conto dell'«obbligo del ricambiare». Tuttavia, se lo si esamina più da vicino, ci si accorge che è vero il contrario. È nel terzo termine che il *taonga* (collana, braccialetto o altro oggetto) acquista, stranamente, per il *secondo termine di scambio*, lo *hau* del *taonga* del primo. Se non ci fosse un terzo termine non vi sarebbe scambio, non vi sarebbe una differenza fra l'oggetto dato e l'oggetto ricevuto, quindi un'equivalenza assoluta, talmente assoluta che lo scambio diventerebbe inutile (si sarebbe allora in presenza di una specie di «captazione immaginaria» in un rapporto duale). Donde deriva allora quella lieve disparità nell'equivalenza, quell'impercettibile scarto fra il *taonga* ricevuto e il *taonga* reso, scarto in cui risiede tutto il piacere del baratto? Deriva dal fatto che ciascun termine attua un occultamento nei confronti degli altri nello scambio: dato che vi sono tre termini, io (secondo termine) svolgo la mansione di schermo fra il primo e il terzo termine. Quest'ultimo non sa che ciò che gli dono proviene dal primo – se lo sapesse non vi sarebbe più un vero scambio fra me e lui perché io allora sarei un semplice intermediario fra il primo e il terzo. Siccome non lo sa, io in quel momento usurpo il posto del primo, ne occupo il posto di fronte al terzo termine; ora, affinché si ristabilisca l'equilibrio, bisognerà che io restituisca al primo ciò che mi darà il terzo, altrimenti non sarò in regola, perché con la cosa di un altro avrò ottenuto un'altra cosa (in altre parole, avrò interrotto il circuito delle equivalenze dello scambio a mio vantaggio, per appropriarmi di un sovrappiù di beni e di potere): si capi-

sce adesso perché il Maori non abbia detto: «Ricevo una cosa da voi e do un'altra cosa a un altro...», bensì: «E *la* do a un altro». Ma quando restituisco al primo termine il *taonga* che mi ha dato il terzo, occupo il posto di quest'ultimo di fronte al primo che non sa di dove venga quel *taonga*. Quale funzione svolgo allora nello scambio? Quale vantaggio ne traggo? In apparenza nessuno; in realtà ho svolto una funzione decisiva: introducendo fra il primo e il terzo termine un occultamento, ho spezzato l'equivalenza assoluta, ho creato la differenza. In quanto «terzo termine» (e ogni termine diventa di volta in volta terzo termine) ho occupato tutti i posti degli scambi e appaio agli altri come un altro da me: in qualità di primo donatore al terzo termine e di primo restitutore al primo termine. Ora, questo gioco di occultamento che crea lo scarto fra cosa donata e cosa restituita è anche ciò che permette d'individuare materialmente (ma anche simbolicamente) il *taonga*, altrimenti tutto sarebbe uguale a tutto e vi sarebbero solo rapporti duali: il braccialetto che viene a me dal terzo termine porta in sé lo *hau* del primo, che è diventato tale grazie all'occultamento da me operato dandolo al terzo termine come se quel *taonga* provenisse da me: pertanto quel *taonga* in me ha acquistato lo *hau* del primo termine.

Si ha così un modello e insieme un esempio del modo di funzionare del corpo comunitario. Se il gioco degli occultamenti individua i *taonga*, imprimendo loro un proprio *hau*, vuol dire ch'esso individua anche gli agenti che scambiano gli oggetti, poiché questi hanno uno *hau* che appartiene ai sopraddetti agenti. Il che significa d'altra parte che io acquisto la mia singolarità perché occupo tutti i posti degli altri termini dello scambio, pur lasciando ovunque negli altri il mio riflesso, il mio corpo reale e simbolico nei *taonga* che dono e nello *hau* che li accompagna. In tal modo, per il fatto che il corpo comunitario mi consente di «mimare» ciascuno degli altri corpi singoli, perché mi mette in contatto continuo con essi, la comunità è costituita da una quantità di singolarità e da una omogeneità che però esclude qualsiasi captazione immaginaria. (È interessante notare che nel testo maori la parola *utu* che dà luogo alla nota di Mauss indica anche una compensazione del tipo «vendetta», polo estremo dell'annullamento del simbolico a vantaggio di un rapporto immediato dei corpi).

Così nelle società primitive le energie circolano e sono presenti dappertutto. Stupisce che un autore come Lévi-Strauss abbia quasi completamente escluso dalla propria opera questo aspetto del pensiero e della vita dei primitivi che aveva talmente colpito i primi grandi antropologi da dare origine ad ampi lavori di sintesi: pensiero magico o prelogico, dottrina della partecipazione, animismo, avevano dominato gli inizi dell'etnologia prima dello strutturalismo. In tali opere sono continui i riferimenti alla vita del corpo e ciò senza dubbio frappone degli ostacoli alla fondazione di una vera scienza antropologica... Oggi – alle soglie di una nuova svolta, in cui si presta di nuovo attenzione ai problemi del corpo – l'etnologia strutturalista pare aver raggiunto un tale punto di astrazione che sembra che contino solo i rapporti, le complementarità, le reti di significanti, la logica dei codici.

Questo vuol dire dimenticare che i codici costituiscono l'oggetto di un intenso

investimento affettivo, il che permette di distinguere il funzionamento globale dei codici nella società primitiva dal loro funzionamento nelle società contemporanee (tranne qualche eccezione: i codici in contatto diretto con il corpo e la sua energia: moda, pubblicità, ecc.). Il significante fluttuante non indica solo una forza di cui il corpo sarebbe l'unica sede. Gli scambi simbolici, le interferenze di parecchi codici in occasione di feste o di riti si caricano di energie, di emozioni, tanto che sarebbe un errore considerare la vita quotidiana dei popoli primitivi come un insieme di gesti minuziosamente regolati da norme, tabù, credenze e leggi. Al contrario: là si vive, come forse mai più in alcuna società «storica», una esistenza in cui l'uomo investe, in maniera armonica, il massimo delle energie di cui dispone; là il corpo si esprime nei simboli, nelle pratiche, nei codici. Il significante fluttuante non si colloca più al di qua dei codici o negli spazi intersimbolici; esso penetra nei sistemi di simboli e ne diventa il sostegno. La presenza costante e sovradeterminata dei simboli fa sì che ogni gesto, ogni comportamento impegni la vita concreta del corpo: accanto a tutte le zone di deciframento del corpo (come ad esempio lo sciamanesimo) vi sono le pratiche «normali» con i loro dispositivi adeguati a far lavorare l'energia: i simboli non sono altro che mezzi di pensare quei dispositivi. Basta leggere l'*Essai sur le don* per constatare come i fenomeni che Mauss chiamava «sociali totali», sovraccarichi di sensi, sovradeterminati simbolicamente, vengano vissuti con un'intensità straordinaria dai primitivi, si tratti di una nascita, di una circoncisione, di un rito funebre, di uno scambio o di un gioco. Commentando Malinowski, a proposito della circolazione dei *vaygu'a* 'specie di moneta' (braccialetti ricavati da una conchiglia e collane di madreperla), Mauss sostiene che il rapporto degli abitanti delle isole Trobriand con quegli oggetti di scambio definisce «una proprietà... di un certo tipo. Si potrebbe dire che essa partecipi di tutti i principî giuridici che noi moderni abbiamo accuratamente separato gli uni dagli altri. Si tratta di proprietà e di possesso, di pegno e di cosa locata, vendita e acquistata e, nello stesso tempo, di deposito, mandato e fedecommesso: la cosa, infatti, viene data a condizione di usarla per un altro, o di trasmetterla a un terzo, "compagno lontano", *murimuri*» [1923-24, trad. it. p. 191].

Nel *vaygu'a* s'incrociano codici di ordine economico, giuridico, morale, mitico, religioso e magico: ciò li carica di una tale forza emotiva che «possedere tali oggetti è "rallegrante, rinfrancante e tale da procurare dolcezza". I proprietari li maneggiano e li contemplano per delle ore. Basta un semplice contatto per trasmetterne le virtù. Si usa porre dei *vaygu'a* sulla fronte, sul petto del moribondo, strofinarli sul suo ventre, farglieli ballare davanti al naso. Essi costituiscono il suo supremo conforto» [*ibid.*, p. 192]. Portatori di vita, i *vaygu'a*, sovraccarichi di simboli, somigliano, dal lato opposto, a quei «residui» significanti che si sono già descritti più sopra.

Così pure, il combattimento di galli a Bali, su cui Geertz ha compiuto uno studio ormai celebre, costituisce un gioco che impegna fortemente i sentimenti dei membri della comunità. Vera immagine della «matrice sociale» che implica un complesso sistema di «villaggi, gruppi di parentela, cooperative di irrigazione, congregazioni religiose, "caste"» [Geertz 1973, p. 436], mettono in gioco sim-

bolizzazioni provenienti da contesti molto diversi: il gallo simboleggia il Balinese, il suo status sociale, ma anche l'animalità ch'egli rischia e teme più dell'incesto, il suo onore e magari la sua fortuna. «Tutti i Balinesi sono pazzi dei galli», dice un Balinese a Geertz, il quale afferma che alcuni passano delle ore ad accarezzarne le penne, a sistemare gli speroni, con lo sguardo perso nel vuoto; e gli spettatori dei combattimenti «ne seguono le evoluzioni tanto... con i corpi quanto con gli occhi, muovendo le membra, la testa, il busto, in una mimica gestuale delle mosse dei galli» [*ibid.*]. Anche in questo caso, l'energia circola all'interno di un'«istituzione».

Il funzionamento normale della società comporta delle pratiche destinate a liberare un'energia divenuta stagnante proprio a causa dell'usura dei codici; cosicché si può dire che la cultura delle società primitive, a differenza della maggior parte delle società storiche, ha come fine il rendere possibile la vita del corpo: è una cultura per il corpo. In essa tutto contribuisce a un equilibrio che salvaguardi la singolarità di ogni corpo, la sua potenza, la sua capacità di decodificarsi e di ricodificarsi; e in margine alle istituzioni normali e ai codici, sottendendo i simboli e caricandoli di forze, un'energia che circola sotto altro regime verrà «trattata» da centinaia di pratiche che si collocano alla periferia – ma anche all'interno – del campo sociale.

Così il significante fluttuante rivela due tipi diversi di forze di cui il corpo è la sede e il trasduttore. Uno indica un funzionamento istituzionale, sociale e individuale, legato alla potenza del corpo comunitario e del corpo singolo; esso comprende tutte quelle forze del caso e dell'ignoto che, collegate con gli esseri e le cose, si riferiscono all'articolazione normale dei codici: nascite, morti, guerre, fenomeni meteorologici, ecc. Esse esprimono l'ineluttabile irruzione della natura nella cultura, ingresso di cui quest'ultima tiene conto proprio nelle sue creazioni: riti, pratiche magiche, religiose, ludiche servono a ristrutturare i sistemi minacciati dal disordine. Sotto tale regolamentazione del significante fluttuante si collocherebbe la «magia bianca». L'altro tipo di forze ch'esso indica coincide con tutte quelle interferenze di energie non controllate che agiscono al di fuori delle articolazioni normali dei codici: follia, malattia, sortilegio, ecc. La «magia nera» rientrerebbe in questa categoria.

In entrambi i casi lo sciamano o lo stregone sono presenti per ricostruire le articolazioni simboliche ricodificando il corpo, consentendone la traduzione da un codice a un altro. La sua opera – come ogni altra pratica che implichi un processo di decodifica-ricodifica – contribuisce a restaurare la vita del corpo ridando forza ai simboli. In tal senso egli lotta contro quella entropia che Lévi-Strauss afferma essere una minaccia di morte della società primitiva, portando all'omogeneizzazione di tutti i sensi, livellando tutti i simboli che si pongono in relazioni reciproche all'interno di una struttura e di un tempo ciclici; contro questa tendenza dei codici e dei corpi – questi ultimi diventano a poco a poco codificati mediante un numero sempre minore di segni, contraddistinti dalla reiterazione dei medesimi gesti dappertutto –, l'uomo primitivo ha trovato la difesa nel suo corpo: egli saprà decodificarlo per rifarsene uno nuovo in cui le deviazioni e le differenze lasceranno da capo passare, intatto, il flusso della vita.

5. *Il danzare e il ridere dei corpi.*

Con il tempo storico ha inizio tutto un nuovo destino del corpo. Gli equilibri sociali delle società arcaiche vengono spezzati da rotture radicali. Il tempo «ciclico» che ne scandiva la vita diventa «lineare», non ripetitivo, storico. Si apre nella temporalità primitiva una breccia che ogni nuova formazione sociale cercherà d'ora in poi di colmare.

L'atteggiamento dell'uomo di fronte ai segni cambia. Prima, dato che l'organizzazione dei codici era al servizio del corpo, i simboli non avevano un'esistenza «indipendente» o «trascendente»: l'uomo viveva pienamente con i segni. Poiché ogni cosa – nella sua funzione, utilità, uso – era un segno, non si stabiliva alcuna distanza fra il suo senso e la sua materialità.

Così si spiega quell'atteggiamento dei popoli primitivi di fronte al sacro, oggetto di tante relazioni di etnografi, e che si ritrova anche nelle società rurali indoeuropee: in esse si mescolano gravità e leggerezza, i loro membri si lasciano completamente coinvolgere dai riti e tuttavia non sembrano attribuirvi l'importanza che sembrerebbe loro dovuta. (A questo proposito si veda il contrasto tra l'atteggiamento occidentale e quello dei Sara nei confronti di un rito iniziatico [Jaulin 1967]; l'etnologo, fra la leggerezza manifestata dai Sara e la serietà «ideologica» con cui considera i loro riti, non sa più a che cosa deve credere e non credere). Essi vivrebbero quindi una duplice fede nel senso dei simboli unendo la più rigida adesione al più frivolo distacco. Non vi è dubbio che per noi i termini 'gravità', 'serietà' si riferiscono ad atteggiamenti corporali che i primitivi ignorano. Essi non esprimono necessariamente il silenzio rispettoso, i gesti compassati in uso in Occidente nel culto religioso; le loro cerimonie sono accompagnate da risate e da manifestazioni di ogni genere che alcuni definirebbero volentieri «sacrileghe» o «pagane»: quando, durante la funzione religiosa, in una comunità mediterranea, un uomo peta, tutti ridono compreso sovente il parroco del villaggio (il quale però subito dopo si dimostra offeso). I corpi oltrepassano le imposizioni dei segni.

Questo cambiamento nel regime dei segni – e del rapporto fra questi e il corpo – si rispecchia particolarmente bene nella danza. Nelle società arcaiche la danza – collettiva o individuale –, benché sempre legata a un simbolismo, non esige che i gesti siano rigorosamente sottomessi agli imperativi del senso. Si balla cantando canti appropriati, prima o dopo determinati avvenimenti, e il contesto simbolico fa nascere i passi e le «figure» necessari: ma la libertà dei gesti stupisce sempre: un dato salto (che in una danza popolare di Giava rappresenta l'assalto di un demone) verrà eseguito più perché il corpo individuale di un ballerino si esibisca mediante un gesto simbolico che per tradurre il senso di un segno. È la forza del ballerino, il suo slancio, la sua singolarità, il suo impegno personale a dar vita ai simboli danzati. Al limite, il simbolo non è che un pretesto per il ballo. I gesti dei ballerini non tracciano nello spazio delle rappresentazioni; queste sorgono piuttosto dalla forza mimetica del corpo. Certo, si tratta di significare questa o quella cosa; ma prima di tutto di tradurre in movimenti la logica

interna alla produzione del senso: rappresentare i ritmi per i ritmi, le forme per se stesse, le articolazioni dell'infralingua allo stato puro. Al contrario del mimo che lascia in ombra l'«infragrammatica» dei gesti, il danzatore – particolarmente quello delle società arcaiche – la manifesta. Dovendo riprodurre uno o più simboli per mezzo del corpo, egli sembra mettere in opera il sistema completo della logica corporale che i simboli implicano: ne analizza i movimenti, li scompone, spezza i ritmi, riproduce degli insiemi. Ecco perché questa danza è di per sé, senza l'obbligo di obbedire a un senso determinato, talmente «liberatrice»: da una parte, i movimenti vengono eseguiti come fine a se stessi o staccati dalle loro funzioni consuete (così in certe danze folkloristiche); dall'altra, questa arbitrarietà dell'infragrammatica costituisce proprio il «racconto» della danza: racconto, continuità temporale isolata da ciò che imprime al tempo un senso e un ordine.

In tal modo, producendo uno spazio adatto al corpo, staccato dal tempo reale, la danza crea una sua atemporalità: qualsiasi danza è «divina» perché atemporale, perché si evolve in uno spazio senza inerzia e senza costrizione. Mentre però le danze primitive attingono questa virtù liberatrice dalla loro indipendenza nei confronti dei simboli, mettendo in gioco il corpo «puro», altre formazioni sociali vedono nel senso sacro, nella «spiritualità» dei simboli danzati, il carattere «divino» del ballo: l'iconografia tantrica indù raffigura Śakti, la «sposa» di Śiva e principio di potenza e di energia, mentre danza sul corpo immobile di quest'ultimo; oppure semplicemente la danza di Śiva, le cui numerose braccia simboleggiano la liberazione da ogni condizionamento, il distacco da qualsiasi legame. Qui la rappresentazione orienta i gesti del corpo a significare un certo stato (della coscienza e anche del corpo): in questo senso la danza di Śakti rappresenta ciò che accade allo *yogin* quando raggiunge quello stadio della liberazione individuale. L'arbitrarietà, il carattere di puro gioco del ballo si ottengono solo quando il danzatore si sottrae alle costrizioni corporali. Viceversa, le danze africane, se «decifrano» il corpo, se possiedono anch'esse quella dimensione di gioco libero e arbitrario, rendono il corpo ancora più radicato nel mondo, nelle sue energie e nei suoi ritmi. L'una vorrebbe sopprimere il corpo, l'altra dissolverlo; la prima mirerebbe ad abolire qualsiasi riferimento materiale, la seconda ad accentuare talmente la corporeità da diventare «astratta», affrancata dal peso dei simboli.

Questa distinzione è certamente troppo netta: persino la danza più strettamente regolata tende a eseguire il gesto puro. La danza classica indiana, per esempio, come la si trova codificata nel trattato di Bharata Muni, *Nāṭya-Śāstra*, comprende tre parti: *nāṭya*, che combina insieme la danza e la rappresentazione teatrale; *nr̥tta*, che indica «la danza pura, ... i movimenti senza un significato particolare usati per mostrare la tecnica pura e le concatenazioni complesse della misura musicale, dei ritmi, delle posizioni e delle mosse dei piedi» [Bhavani 1970, p. 82]; e *nr̥tya* che comprende i movimenti che hanno un significato e che formano il «discorso della danza».

Questo discorso, che si ottiene partendo da un alfabeto di gesti delle mani (*hasta*), dalle espressioni degli occhi e delle sopracciglia, implica di per sé il

concorso degli altri movimenti del corpo che non hanno un senso; ogni gesto della mano, infatti, è polisemico. Così il primo segno dell'«alfabeto di una mano», chiamato *Paṭaka* (la Bandiera) – palmo della mano volto all'esterno, le quattro dita e il pollice stesi e stretti tra loro – «serve a designare le nuvole, la foresta, le cose, il ventre, la dolcezza, la pace, un fiume, il cielo, il coraggio, il chiaro di luna, forte, lo splendore del sole, l'onda, entrando, silenzio, una quercia, il mare, spada, una foglia di palma» [*ibid.*, p. 83]. Per ridurre una tale polisemia e fissare il senso di un gesto occorrono «delle convenzioni ben stabilite che definiscano certe posizioni delle braccia, dei pugni, del corpo, che, combinate con espressioni facciali, determinino, tenuto conto delle possibili significazioni legate a quel gesto, un senso particolare: esso rappresenta l'interpretazione che meglio si adatta a quel preciso contesto» [*ibid.*, p. 82].

Questo contesto si basa su una posizione (*kāraṇa*) e la danza consiste nel passare di *kāraṇa* in *kāraṇa* per formare delle *aṅgahara* o unità sensate. Pertanto tutta questa danza classica pare mettere il corpo e la grammatica dei gesti al servizio di un testo (molte volte sacro). Certamente una regola determina il contesto che fissa poi la significazione: gli elementi rappresentativi o mimici sembrano dominare e fare in modo che il corpo danzando sposi il testo sacro: i movimenti e i gesti sono talmente «artificiali», talmente «convenzionali» – poiché le sequenze gestuali implicano una straordinaria disarticolazione in confronto ai gesti abituali del corpo – da dare l'impressione che il corpo della danzatrice *scriva*, fermandosi, riprendendo la penna (il corpo), costruendo frasi in una lingua esoterica, elaborando contesti molto complessi. La danza colta indiana assomiglia davvero a una scrittura più che a una rappresentazione. Tuttavia anche in questo caso hanno una parte importante i gesti puri. Le danze incominciano generalmente con *nytta*, allo scopo di «accentuare l'importanza della misura musicale e del ritmo» [*ibid.*, p. 38]: anch'esse recitano la loro grammatica.

Se la danza ha sempre un carattere «divino» è perché si colloca al di qua di tutte le sintassi, qualunque sia la grammatica o il lessico di cui si serve. Danzare, in fondo, significa confondere il lessico con la grammatica; i gesti infatti non fanno riferimento ad alcun senso al di là dei movimenti corporali: tutto avviene allo scoperto nell'espressione; come una specie di levitazione che basta a se stessa, con spazio e tempo suoi propri, la danza porta in sé e davanti a tutti la chiave per capire il corpo. Il ballerino è contemporaneamente la carta, la penna e il grafo, perché lo spazio che il suo corpo delimita è quello in cui, secondo i casi, s'iscrive quel segno che è il corpo stesso.

Il «racconto» che il danzatore costruisce somiglia a un sistema in cui i movimenti della danza rifanno la «struttura» di elementi puramente formali di cui sono costituiti. E come ricostruirla se non adoperando proprio quella struttura? Come rappresentare l'infragrammatica senza farvi ricorso? Si produce così una duplice tensione: a) In primo luogo, tra l'infragrammatica e l'espressione, perché quest'ultima compare in modo bizzarro, emergendo all'improvviso, ma anche a poco a poco, dalla profusione dei gesti danzati; questi combinano un codice preciso (fornito di una grammatica e di un lessico che consentono di esprimere un motivo, un tema) con un'infralingua. Il gesto simbolico – l'attacco del leone

in una danza africana – è preparato da lungo tempo mediante i movimenti precedenti e concomitanti, ma insieme sorge di colpo sotto forma di un'unità staccata, da sempre separata dagli altri gesti che non avevano lo scopo di suggerirlo. b) In secondo luogo, tra l'infragrammatica, considerata come un tutto dato in un'infralingua, e alcune sequenze isolate e disarticolate anche sul piano formale; insomma, fra una certa danza in quanto continuità formale e il tale movimento separabile dal tutto, spesso eseguito in disparte dall'insieme. Come si è visto, l'impossibilità di ridurre la gestica a una lingua (definendovi chiaramente alcuni elementi indivisibili e le leggi della loro aggregazione) dimostra che esiste un limite alla «formalizzazione» assoluta dei gesti e che nel sistema irrompe un'infralogica. Pertanto, qualsiasi danza, anche la più formalizzata, la più codificata o la più accademica, lascia sfuggire un residuo non formalizzabile. La continuità propria della danza che regge il suo «racconto» si fonda su quello «scivolamento» dei movimenti del corpo gli uni sugli altri di cui parla Pike (cfr. § 3.2): l'«articolazione» di un gesto danzato con un altro, il passaggio da una sequenza all'altra sono, per definizione, non analizzabili; non articolabili appunto perché danzati. La danza esprimerebbe quindi l'impossibilità di ridurre il corpo a una gestica. La danza costituisce una sfida o un mezzo per sfuggire alla serietà dei segni che ci minaccia. In quanto parodia dei sistemi articolati e per la rapidità dei legami immediati che cancellano di colpo la costruzione laboriosa di una «figura», la danza è proprio la beffa dei segni e delle forme che venissero presi per il senso o per dei corpi.

Oggi, nel sempre maggiore disgregamento del contesto culturale simbolico dell'Occidente, il ballerino può diventare un Fred Astaire che decostruisce il senso e lo spazio, danzando sulle pareti e sul soffitto, con la testa in giù grazie alle possibilità della cinepresa che prolunga la logica particolare della danza.

Leggerezza del corpo che ripristina la leggerezza dei simboli della comunità arcaica: quei simboli parlavano tra di loro e lasciavano gli uomini alle loro vicende, ossia ai loro corpi. La funzione dei simboli e degli dèi era quella di garantire la vita degli uomini. Per il resto, per tutto il resto, che è il modo di vivere in questo mondo, sta agli uomini vedersela con i propri corpi. Siccome gli dèi sono nati con gli uomini (e gli uomini vivono giorno per giorno con loro), siccome ogni volta nelle pratiche e nei riti muta la loro insondabile trascendenza, senza mai concretarsi in qualcosa di profondo, la vita dei popoli primitivi, per quanto impregnata di simbolismo, non raggiunge mai la gravità che ha la religione nelle società «dotate di storia».

Vi si trova all'opposto un ridere profondo, un ridere dei corpi – quel ridere che aveva tanto colpito i primi viaggiatori ed etnologi europei da prenderlo talvolta per un segno dell'«umanità» dei selvaggi: quel ridere senza costrizioni, senza secondi fini, indefinibile come un ritmo, fa parte della comunità e costituisce un vincolo sociale e un mezzo di riconoscimento, stando proprio alla base del corpo comunitario. Contro la serietà, il peso sempre incombente dei segni, esso è presente, come il ballo, pronto a irrompere e a disinnescare il pericolo che i gesti sovraccarichi di senso si pietrificano.

Tant'è vero che le società primitive o tradizionali si procuravano persino i

mezzi istituzionali per quel genere di risata. La «parentela di scherzo» [Radcliffe-Brown 1952, capp. iv, v e vi] (Leenhardt preferiva chiamarla «parentela della libera parola») dei popoli primitivi permetteva a certi membri di un clan di parlare liberamente; lo scherno, il motteggio, l'umorismo che ne risultavano facevano da contrappeso alla tendenza alla serietà.

Ma questa funzione sociale della risata si manifesta soprattutto nelle società tradizionali dell'Europa occidentale [cfr. Bachtin 1965]. Nel corso di tutto il medioevo la «cultura comica popolare» è una parodia dell'altra cultura, quella dei riti religiosi, della gerarchia feudale e della cavalleria. Le feste popolari inaugurano quel periodo – sovente per tre mesi dell'anno – in cui tutto è permesso, in cui la risata rovescia le leggi sociali, mina il potere delle istituzioni: la *festa stultorum*, la festa dell'asino, il carnevale, il «ridere pasquale» sviluppavano la creazione popolare in questo senso, a partire dai festeggiamenti pubblici con esibizione di buffoni, pagliacci, folli, nani e mostri, idioti e giganti, fino alle opere letterarie quali le omelie parodistiche (*sermons joieux*), le derisioni della liturgia e delle scene bibliche che formavano la *parodia sacra*, molte volte composte dagli stessi monaci.

Mentre nelle feste «ufficiali» veniva affermata la gerarchia, con spiegamento di segnali che indicavano i vari posti occupati – bandiere, blasoni, addobbi, decorazioni –, le feste popolari, capovolgendo tale ordine, celebravano il «mondo alla rovescia»: a proposito di questa cultura popolare si è parlato di «realismo grottesco». Bachtin dimostra che il principio del grottesco, la cui applicazione scalza, mediante una risata demolitrice, la serietà delle gerarchie, dipende da un determinato uso del corpo: «Il tratto saliente del realismo grottesco è l'*abbassamento*, cioè la trasposizione di tutto quello che è elevato, spirituale, ideale e astratto sul piano materiale e corporale, quello della terra e del corpo nella loro indissolubile unità» [1965, ed. 1970 p. 29]. Uno dei procedimenti adoperati per questa operazione consisteva nel trasporre sul piano corporale tutte le cerimonie e i riti (bere, mangiare, digerire, fornicare).

Così si sviluppa la rappresentazione del «corpo grottesco» che Bachtin contrappone a quella del «corpo classico». La raffigurazione di quest'ultimo obbedisce a regole e a calcoli delle proporzioni, da quando Policlete li ha codificati nel *Canone* (v secolo a. C.). Si confronti il corpo del Doriforo di Policlete – o qualsiasi altra scultura che si rifaccia alla tradizione classica – con le figure grottesche di un Bosch, per esempio. Il primo segue un codice della perfezione in cui la simmetria, l'armonia, l'unità organica, impongono norme precise alla costruzione della figura. Nulla di eccessivo vi appare, tutto è equilibrio e misura: è un corpo «completo, rigorosamente delimitato, chiuso, mostrato dall'esterno, non contaminato, individuale» [*ibid.*, p. 318]; nel corpo grottesco invece esplosione del movimento della vita, domina l'eccesso: non essendo né chiuso né completo, «trabocca da se stesso, varca i propri limiti. Del corpo grottesco sono poste in risalto le parti con cui si apre al mondo esterno (cioè in cui il mondo penetra in lui o ne fuoriesce) ovvero da cui esce nel mondo: orifizi, protuberanze, ramificazioni, escrescenze: bocca aperta, organi genitali, fallo, petto, pancia, naso. Il corpo rivela la propria essenza come principio che cresce e supera i

propri limiti solo in atti quali l'accoppiamento, la gravidanza, il parto, l'agonia, quando mangia, beve, soddisfa i bisogni naturali» [*ibid.*, p. 35].

Sovente raffigurato come doppio («due corpi in uno solo: il primo che mette al mondo e sparisce, il secondo che è stato concepito, portato in seno, partorito» [*ibid.*]), dimostra la ricchezza delle forme della vita, il suo divenire, la morte e la resurrezione: esso scardina così qualsiasi sistema che cercasse di costituirsi in potere, cioè che facesse di un rito, di una «tecnica del corpo», il mezzo per asservirlo.

#### 6. La serietà dei simboli e l'incarnazione.

Se, da un dato momento in poi, il regime dei segni è cambiato al punto da soggiogare il corpo, è perché i meccanismi approntati dalle società arcaiche per scongiurare tale pericolo sono andati distrutti.

Per esempio, la «reversibilità» di cui parla Baudrillard [1976] avrebbe lo scopo appunto di arrestare il processo che minaccia di trasformare il simbolico, processo che paralizzerebbe gli squilibri in formazione e muterebbe le disuguaglianze naturali in privilegi sociali. Il *potlatch*, per esempio, mirerebbe a ridare ai simboli la loro primitiva leggerezza: distruggendo beni, ricchezze, cibo, riserve, oggetti preziosi in uno scambio di tipo «agonistico» [Mauss 1923-24, trad. it. p. 213] che dimostrerebbe la potenza del clan o della comunità, le società primitive bloccavano lo sviluppo di uno spazio che, proprio all'interno della socialità, e in opposizione ad essa, rischiava di assorbirla completamente. In quello spazio si svolgevano certi processi che potevano mettere in discussione l'equilibrio degli scambi sociali: dall'accumulazione di beni o di donne da parte di un capo che si rifiutasse di restituire la contropartita dei suoi privilegi alla comunità, fino alla proliferazione inevitabile di emblemi di potere di tipo *vaygu'a* presso i Trobriandesi, si tratta sempre di un certo meccanismo la cui evoluzione minaccia di spezzare l'equivalenza degli scambi, creando una continuità, un eccesso di beni che troppo numerosi in mano di un clan, di un capo, di un gruppo, finiscono con il superare il loro valore simbolico consueto. Troppe donne per un capo, troppo *vaygu'a* in possesso di uno solo ed ecco che può nascere lo squilibrio. Come dimostrano abbondantemente i testi e gli esempi citati da Mauss, l'ossessione delle società primitive è la non-reciprocità.

Il *potlatch* funziona come una banca alla rovescia: consuma invece di conservare e accumulare, distruggendo quel sovrappiù che, se aumentasse, finirebbe con il pesare in maniera fatale sulla società. La quantità di cose (tale quantità può assumere molte forme, dal funzionamento del credito [*ibid.*, pp. 211-12] nel *potlatch*, fino alla semplice «cupidigia»; si veda il testo kwakiutl sui «piccoli capi» che «ricercano la proprietà... i traditori» [*ibid.*, p. 214]), ma anche la qualità (per esempio i *vaygu'a* acquistano prestigio durante i loro viaggi: «Anche gli oggetti di rame con blasoni del Nord-ovest americano e le stuoie delle Samoa aumentano di valore ad ogni *potlatch*, ad ogni scambio» [*ibid.*, p. 189, nota 1]) può turbare il normale funzionamento dei codici: quantità e qualità

rischiano di fare assumere alle cose un valore simbolico diverso dal loro nel giro abituale degli scambi.

Può prodursi così un aumento artificiale di quel valore: «Ognuna di queste cose preziose contiene in sé, d'altra parte, una virtù creatrice. Essa non è solo un contrassegno e un pegno; è anche un segno e un pegno di ricchezza, fonte magica e religiosa del rango e dell'abbondanza» [*ibid.*, pp. 232-33]. Per esempio, la nozione di *logwa*, termine generico che i Kwakiutl usano per oggetti preziosi, cucchiari, piatti e rami adoperati nel *potlatch*, «è esattamente quella di *mana*. Ma, nella fattispecie..., è la "virtù" di ricchezza e nutrimento che produce la ricchezza e il nutrimento. Un discorso parla del talismano, del *logwa* che è "colui che accrebbe grandemente nel passato la proprietà"... Un mito racconta che un *logwa* fu "lieto di acquistare proprietà", che quattro *logwa* (cinture, ecc.) accumularono proprietà. Uno di essi si chiamava "la cosa che fa accumulare proprietà"... In realtà è la ricchezza che produce la ricchezza» [*ibid.*, nota 5]. Se si considera che «ricchezza», «proprietà» indicano un valore simbolico, è proprio da un sovrappiù di quel valore che possono venire colpite le cose scambiate. In che modo può formarsi quel sovrappiù?

Idealmente, gli scambi sociali generalizzati presuppongono delle corrispondenze perfette ai due livelli dei simboli e delle cose, tant'è vero che in un'azione reale la funzione e il risultato coincidono con il valore simbolico. Così, nelle società primitive – che, in mancanza di corrispondenze armoniche in tutto, hanno creato dei dispositivi per compensare gli inevitabili squilibri – le pratiche costituiscono, come sostiene Mauss, degli «atti sociali totali», con valore ed effetti molteplici e determinati dall'alto (religiosi, magici, giuridici, economici, ecc.). In tali condizioni, se in un campo della produzione sociale si crea un sovrappiù, questo resta senza corrispondente negli altri campi degli scambi simbolici. È evidente quindi il pericolo che quel sovrappiù di cose venga colpito da un sovrappiù simbolico assoluto (in rapporto a tutti i valori simbolici delle cose che si scambiano) – eventualità tanto più temibile perché s'inserisce nella logica stessa del processo. Difatti, quel sovrappiù di cose che non può avere un valore di scambio simbolico pari a quello della quantità normale di cose in circolazione – dal momento che non ha più niente con cui venire scambiato – possiede in sé un valore simbolico «neutro» (il quale viene insieme aggravato, sovradeterminato, gonfiato al massimo e ridotto a zero nel *potlatch* che è il mezzo di realizzare tale valore scambiandolo, trasformandolo da valore assoluto in valore nullo nel baratto distruttore). Questo lo porta a occupare, nei confronti del simbolico, la medesima area del significante fluttuante: al pari di questo non è scambiabile, rischia di venire svuotato di simboli ed è disponibile per ogni genere di applicazioni. L'essere messo in riserva – in riserva di *potlatch* – gli attribuisce un carattere particolare in relazione alle altre cose: d'altronde non è un caso se nel *potlatch* si carica di potenza, ricordando per questo verso quei «residui materiali» della funzione simbolica, tracce reali del significante fluttuante; infine, il *potlatch* mette in gioco, accanto a tutti quei beni in più, innumerevoli oggetti preziosi del tipo *vaygu'a* o *orenda*.

Si può quindi affermare che a un dato momento della produzione di quel

sovrappiù di cose, il loro valore simbolico disponibile (neutralizzato, per così dire, in sospenso) è identico a quello del significante fluttuante, vale a dire zero. Assimilazione questa confermata dal fatto che, come insiste Mauss, il *potlatch* dà luogo a potenza: ne va del prestigio, dell'onore, dell'orgoglio di coloro che distruggono a gara beni, ricchezze, oggetti vari carichi di forze. Si ha una specie di transfert di potenze dagli oggetti ai partecipanti, via via che si sviluppa la loro furia distruttrice. Che cosa però distruggono quei capi di comunità primitive, dal momento che quelle cose hanno perso la funzione utilitaria e il valore simbolico di scambio? Essi scongiurano un pericolo: l'incarnarsi dei simboli.

Infatti, poiché le forze di cui è carico quel sovrappiù di beni sono quelle stesse che il significante fluttuante designa, e delle quali il corpo è la sede, la neutralizzazione simbolica che le colpisce mette in evidenza appunto la neutralizzazione (decodifica) simbolica dei corpi. Altrettanto può accadere in determinate circostanze della vita sociale, allorché i corpi e le cose vengano spogliati, privati, di ogni senso simbolico, e quelli allora – se un dispositivo compensatore come il *potlatch* non viene ad arrestare il processo – appaiono anch'essi estranei a qualsiasi codifica, vergini e vuoti. Possono persino delimitare uno spazio sociale di esclusione (dei paria decaduti socialmente, emarginati). Se, contemporaneamente, quei corpi vengono collegati con un significante vuoto («fluttuante») in modo che sia l'azione (di tecniche, pratiche, discipline rituali e corporali) esercitata su di essi a provocare la comparsa di quel significante (del suo senso), tutto il regime dei segni e dello scambio dei codici viene a essere scompigliato, perché quell'azione, quelle tecniche, quei gesti disciplinati, costituiranno il mezzo di produzione del senso (di qualsiasi senso che guidi la vita sociale): adesso essi sostituiscono certi comportamenti sociali, quegli unici comportamenti sociali realmente valorizzati.

Per poter spiegare come avviene tutto ciò, bisognerà osservare, prima di tutto, che colui che detiene la forza dei corpi, in campo sociale, detiene tutto il potere. Per accaparrarsi il potere basta quindi far funzionare il corpo secondo un altro regime di segni; basta trasformare il significante fluttuante che governa la circolazione delle energie nei codici, in significante supremo, a cui tutti gli altri segni sono sottoposti, per avere il controllo sui corpi.

Trasformare così il significante vuoto equivale a dargli un posto al di fuori di qualsiasi codice: il suo senso non potrà più essere afferrato, decodificato con altri segni. Il suo senso (che appare come un senso completo) si riduce a quello di una pratica, di una tecnica, di un mezzo per soggiogare il corpo, a quello di una regola formale, vuota: per questa ragione il significante che indica quel sovrappiù simbolico è vuoto, intraducibile con altri codici; e per la stessa ragione pare possedere un valore simbolico assoluto se lo si considera in relazione ai corpi: perché designa l'unico mezzo che liberi la potenza contenuta nei corpi e perché attinge il proprio potere dalle forze che soggioga: è adoperato contro i corpi, per la produzione del significante nei corpi. (Un esempio – ricco e complesso – del modo in cui la violenza esercitata sui corpi ha conglobato il significante fluttuante, al servizio di un significante supremo, per instaurare un potere politico è il processo di stregoneria tenutosi a Loudun nel secolo XVII).

Così guidati, i corpi saranno condannati a ripetere all'infinito il rito della conformità al significante supremo: cercheranno senza sosta d'incarnarsi, ossia di obbedire alla regola che li porterà ad apparire nella loro carne (in sfacelo) come presenza pura del significante supremo e dispotico. È la via insegnata da tutte le religioni, sia nel mistero dell'Eucarestia (dove l'incorporazione del corpo di Cristo ha il fine di cambiare il corpo – e lo spirito – del fedele), sia in qualsiasi pratica che, come nel buddhismo, mira a riprodurre nel corpo umano il «corpo glorioso» del Buddha, si tratta sempre della presenza di un senso supremo che dev'essere realizzato. Questa si chiama incarnazione.

Incarnazione del senso che culmina necessariamente nella scomparsa dei segni. Questi esistono solo per guidare le tecniche, indicare dei procedimenti e per essere superati in quanto tali. Così pure, il significante supremo non è, a rigor di termini, un segno: è un «indice» generale la cui comparsa modifica tutto il regime dei segni precedenti.

Che cosa è avvenuto in realtà? Bisogna dire che, con la storia, va persa una certa presenza dei corpi a se stessi. Inoltre tutta la comunicazione – che ha come mezzo il corpo comunitario – si ribalta dalla parte dell'«espressione», per usare dei termini husserliani (ogni segno possiede due lati: l'«espressione» che traduce un senso, e l'«indice» che è il lato materiale, fonico, corporale, gestuale del segno). Il linguaggio arcaico è metaforico, concreto, esprime i rapporti astratti per mezzo di analogie e di corrispondenze fra le immagini. Questo linguaggio è aderente alle cose e alle presenze, affonda nell'affettività e nel corpo. È un linguaggio più «indicativo» che «espressivo», che cerca piuttosto d'indurre delle presenze nell'interlocutore che di precisare delle idee vere e proprie. Tale induzione è resa possibile dal corpo comunitario e dalle analogie fra la logica dei segni e quella delle cose. Ha pertanto luogo un capovolgimento nella comunicazione: con lo smembramento delle comunità arcaiche, il corpo comunitario si disgrega; e la storia dà inizio alla ricerca disperata di quella presenza dei corpi a se stessi.

Ormai la ricerca si effettuerà dalla parte della rappresentazione, dell'incarnazione. Poiché i corpi non possiedono più un valore simbolico (di uso e di scambio) essi verranno adoperati per creare il senso: una volta raggiunta quella Presenza, si caricheranno di valore assoluto; oscilleranno quindi fra un valore vuoto (prima d'integrarsi nella sfera del significante supremo) e un valore pieno. Il significante dispotico diventa il riferimento unico per valutare tutte le cose (un po' come, in termini di economia marxista, «l'equivalente generale» monetaria): essa assorbe tutto il senso degli altri segni che si trovano in condizione d'inferiorità rispetto al suo senso. La trascendenza in tal modo s'irrigidisce sottraendosi ai segni: che si tratti di un Dio, di una Legge o di un Nome, il significante supremo resta sempre vuoto di senso, perché l'impossibilità di attribuirgliene uno è la prova stessa della trascendenza e dell'assolutezza del suo senso. È questo il suo modo di funzionare, la sua maniera perversa di mostrarsi pieno inducendo carenze negli altri segni. Il suo vuoto è la condizione perché sia presente il senso (che può trovarsi in una Coscienza, in un'Anima, in un'esperienza di estasi) e vengano soggiogati i corpi.

Comincia così una nuova storia del potere: la sua trasformazione, grazie alla fissazione del significante fluttuante, in significante supremo, in «indice» dispotico che regola gli altri sistemi di segni. Il significante fluttuante non designa più delle forze che circolano alla periferia dei codici, ma delle potenze soggiogate, inquadrare e radunate in corpi-incarnati asserviti alle nuove formazioni di potere. Coloro che dispongono del potere – i fondatori di Chiese, di Stati, i sacerdoti, i capi – dispongono anche dei mezzi per domare i corpi; e agli occhi di coloro che essi sottomettono, possiedono il sapere che permette di controllare e manipolare delle forze denotate/connotate dal significante supremo: essi trasformano quelle forze in potere sui corpi.

D'altronde, poiché i vincoli che univano i membri della comunità nel corpo comunitario sono spezzati, si tenterà di ricrearli con mezzi nuovi: la comunicazione avverrà essenzialmente attraverso una mediazione unica, quello del corpo della Presenza (un «Dio»), da cui emana il Verbo, il quale funge da traduttore assoluto di ogni parola umana. Così, in questo nuovo regime di potere, la comunicazione deve passare per questa superficie d'iscrizione, il che implica l'osservanza di determinati riti, gesti, obblighi corporali e spirituali: nel caso della religione, il rapporto vero, morale, autentico fra l'io e l'altro dipenderà dalla verità del rapporto di ciascuno di noi con Dio, vale a dire dall'adempimento dei doveri religiosi. Al posto del «corpo comunitario» – ma con la pretesa di avere funzioni culturali identiche – nasce la Legge del significante supremo: d'ora in poi vi sarà, sì, una «castrazione» nel senso freudiano. Là dove è crollata tutta la cultura primitiva – disseminata nei segni e nelle cose, immanente ai gesti e alle funzioni – la religione (in quanto discorso, pratica, comunità, potere) sostituisce la cultura [si veda in proposito l'analisi di trasformazioni di questo tipo in Estremo Oriente in Geertz 1973].

I segni acquistano serietà e i corpi profondità: questi celano zone cariche di trascendenza, nascondono l'anima in regioni raggiungibili solo grazie a tecniche particolari. Si avvolgono in ombre spirituali o si dispiegano con fisiologie differenti in parecchi modi d'essere (come nel tantrismo, in cui il corpo «grossolano» o fisico si accompagna a un corpo causale e a un corpo «sottile», reale ma invisibile, dotato di una fisiologia tanto «sottile» quanto precisa: gli dèi sono in noi, avendo cessato di essere tra noi – il *Kulārṇava-Tantra* non dice forse «il corpo è il tempio della divinità»? [citato in Evola 1966, p. 142]). I corpi separati – gli uni dagli altri e dalle forze del cosmo – si richiudono su se stessi e le loro risate tacciono. Al massimo, ai corpi verrà accordato qualche sorriso di *bodhisattva*. È vero però che nel corso di questa storia – ma in sordina, al di fuori dello splendore dello spirito – non si è mai smesso di ridere di questa grande mascherata: di corpi ubriachi o pazzi, oppure talmente disperati di vivere che si beffavano della morte; di ridere di donne o bambini, che non capendo niente della serietà dei simboli, si ostinavano a comunicare con le cose e i corpi; o ancora di ridere per la meraviglia di colui che, avendo avuto la fortuna di stare in disparte, si diverte alla vista di un flagellato.

7. *Il corpo della voce.*

La ricerca della presenza ha segnato la storia della filosofia occidentale, la sua metafisica fino ai giorni nostri [Derrida 1967]; e, si potrebbe aggiungere, anche quella dell'Oriente. Con una sola, e notevole, differenza, e cioè che l'Oriente ha conservato il corpo come mezzo di azione *diretto* della produzione della presenza, mentre l'Occidente, da un certo momento della sua storia in poi, ha perso ogni legame visibile con il corpo. Ciò dipende certamente dal fatto che l'Occidente ha elaborato una civiltà che, più di ogni altra, ha diversificato lo sfruttamento delle energie del corpo, utilizzandolo per ogni genere di fini sociali, istituzionali o privati; e, nello stesso tempo, più di ogni altra ha perso la presenza a se stessi dei corpi individuali e del corpo comunitario.

Ogni volta che un movimento generale fa insorgere la società e mira a rinnovarla – sempre in momenti di decadenza o di disgregamento dell'antica compagine sociale, come per esempio nell'anno mille – i profeti o i rivoluzionari mirano alla formazione di un nuovo «corpo» collettivo. Si assiste allora all'attuazione di «pratiche» destinate a produrre la presenza del senso, isomorfe a quelle che adoperavano i religiosi o gli asceti; infatti, far nascere il senso incarnato e creare la nuova superficie di iscrizione dei membri di una collettività equivale a riprodurre il medesimo processo: quando Gesù spezza il pane e lo distribuisce ai discepoli («Questo è il mio corpo») suggella, mentre depone la propria presenza nel corpo dei discepoli, una nuova «alleanza» [Marco, 14, 24]. Sia nel campo della storia delle società, sia in quello dell'ascesi mistica, l'inquadramento e il «riempimento» di un significante fluttuante, vuoto, si accompagna sempre alla costituzione di un corpo nuovo, che avvia il processo d'insorgenza del senso.

Il mezzo utilizzato in tutti i casi è la voce; ma in ciò vi è una specie di mistero: come può la voce attuare l'articolazione fra il corpo e il senso? (Oppure, in termini husserliani: perché la voce è il mezzo capace di restituire la presenza dell'oggetto nella sua stessa idealità? [cfr. Derrida 1967, trad. it. pp. 110-24]. Domanda che bisogna porre per seconda, se la si formula in termini di corpo: quali operazioni subisce il corpo – con l'aiuto della voce – perché una tale domanda, sull'idealità di un oggetto pensato, possa venire posta? Un punto di vista molto particolare sul tipo di risposta da dare a quella domanda verrà esposto più avanti, con l'analisi della formazione dell'oggetto dell'anatomia in Vesalio).

La voce svolge una parte decisiva nella produzione del significante supremo e quindi della presenza; nella produzione, insomma, del corpo a partire dal quale è prodotta tale presenza.

Che cosa avviene in certi fenomeni di «corrispondenza», di «comunicazione muta» fra pubblico e oratore, per esempio, o, più generalmente, fra spettatori e attori sul palcoscenico, fra un cantante e gli ascoltatori in sala? Tutti sanno che a un dato momento, se «passa la corrente» (metafora significativa tanto per il senso quanto perché necessaria in relazione all'oggetto che designa), si forma

una nuova entità, una totalità che congloba tutti gli elementi in una sola unità. Si può dire – questa volta non metaforicamente e se ne vedrà il motivo – che si costituisce un nuovo corpo da cui emana una voce.

Quando Hitler parlava in uno stadio a decine di migliaia di Tedeschi e li «elettrizzava», il suo discorso era per lui il mezzo di costruire in poche ore un nuovo corpo sociale che, a sua volta, parlava: le parole del Führer uscivano allora da un organismo unico. Per illustrare le ragioni di successo dell'oratoria «messianica», andrà notato, utilizzando ancora una volta la terminologia di Husserl, che ogni discorso presuppone un livello «indicativo» (costituito di indici corporali); quando un oratore parla a un pubblico, questo, sebbene muto sul piano espressivo, risponde con tutta una serie di segni indicativi, visibili o invisibili, che l'oratore sa capire: gesti, tratti fisionomici, alternarsi di silenzio e di rumori, vibrazioni provocate da mormorii, respiri, ecc. Tutto ciò forma un «discorso», tant'è vero che si stabilisce un «dialogo» fatto di «interrogativi» e di «risposte», di «domande» mute da parte del pubblico e di reazioni «espressive» provenienti dall'oratore. Se costui ha delle doti speciali, saprà afferrare ogni minima sfumatura e rispondere in maniera adeguata. Era il caso di Hitler che riusciva inoltre a trasferire sul piano della voce tutto il livello indicativo della comunicazione con il pubblico: quando parlava cessava di avere un corpo particolare fornito di organi, segni distintivi, personalità particolare, per diventare un blocco di voce che trasmetteva in maniera tanto più potente il proprio messaggio indicativo, corporale, quanto più ne intensificava il lato espressivo con il gergo nazionalsocialista. Il suo corpo si spostava tutto dalla parte della voce; il corpo della voce così formatosi riusciva a produrre nei Tedeschi che lo ascoltavano uno stato intensivo ottenuto con la manipolazione della voce. Ciò che avveniva fra Hitler e gli ascoltatori, e in genere fra ogni oratore e il suo pubblico, dipendeva dalla costituzione – con adattamenti successivi e parziali, conformando a poco a poco le «risposte» alle domande e gli «appelli» alle «reazioni» – di un unico respiro, un unico ritmo, un unico corpo collettivo. Da quel momento quel corpo unificato era in grado di emettere degli enunciati collettivi che, in realtà, erano stati pronunziati prima da Hitler. Questa tecnica di manipolazione della folla richiede determinate condizioni, soprattutto riguardo al lato espressivo del discorso, che deve perseguire una particolare ridondanza. Così l'azione della voce non incontra alcun ostacolo e il lato indicativo può manifestarsi ed entrare in comunicazione con la propria dimensione complementare negli ascoltatori. Nel vibrare estatico di quel corpo nazionalsocialista composto da decine di migliaia di Tedeschi, che parlava per bocca di Hitler, questi compiva il «miracolo» della presenza annunciata del Senso: là, in quello stadio, in quell'istante, sotto le fiaccole e le bandiere, mentre si svolgeva il rito, veniva abolito ogni segno, ogni divario fra ideologia e realtà, nella presenza incarnata del Terzo Reich.

Affinché tali fenomeni siano possibili occorre che la voce abbia un rapporto particolare con il corpo; rapporto che le tecniche di meditazione orientali – soprattutto quelle yoga – hanno da tempo individuato, come dimostra l'importanza da esse assegnata agli esercizi di controllo del respiro, il *prāṇāyāma*.

Husserl attribuisce alla voce delle proprietà uniche (fra le altre «sostanze

significanti»), in particolare quella ch'egli chiamava il «fenomeno autoaffettivo puro» del soggetto che, mentre parla, contemporaneamente si sente parlare. Husserl approfitta di quel privilegio della voce (*φωνή*) per escludere la «mondanità» e il corpo dalla presenza della idealità dell'oggetto: «In quanto auto-afezione pura, l'operazione del sentirsi-parlare sembra ridurre fino alla superficie interiore del proprio corpo, essa sembra, nel suo fenomeno, potersi dispensare da questa exteriorità nell'interiorità, da questo spazio interiore nel quale è tesa la nostra esperienza o la nostra immagine del proprio corpo» [Derrida 1967, trad. it. p. 115]. «Sentirsi-parlare» sarebbe un atto di «riduzione assoluta» dello spazio, che mette il soggetto in contatto immediato con se stesso e con l'oggetto pensato: nel soliloquio del «sentirsi-parlare» la soggettività, non uscendo da se stessa, ritrova la presenza dell'oggetto.

Da questa analisi un fatto è accertato: la voce sente se stessa, l'io che parla sente se stesso dire «io». Di qui la possibilità dello sdoppiamento del discorso articolato, quindi di un metadiscorso. Capovolgendo il punto di vista di Husserl, si deve dire che questa proprietà della voce costituisce il corpo umano in quanto tale, ossia in quanto possibilità di essere talmente vicino a se stesso da diventarne il senso; e in quanto possibilità di essere assolutamente esterno a se stesso, «alienato».

Che cos'è un corpo? È una respirazione che parla. Il respiro (*πνεῦμα*) reca, nel tempo, l'unità di una continuità, ma non crea ancora lo spazio unificato di tale continuità. Fino a che il respiro viene considerato solo dal lato puramente «indicativo», non è altro che la manifestazione, ridotta al piano del tempo, di ritmi corporali; ma poiché il respiro è una mediazione permanente fra l'interno e l'esterno del corpo, un passaggio, contiene in se stesso proprio la possibilità dell'espressione (senso). Ogni ritmo espressivo che in esso si ripercuote – precipitazione, esitazione – è reso possibile, in quanto tale, dalla proprietà del respiro di essere un passaggio: si colloca nel punto di incontro dell'articolazione manifestazione (indizio) / espressione (senso). Tuttavia, non bisognerebbe intendere questa «mediazione» come, per esempio, ciò che permette al senso di manifestarsi, oppure (come sembra pensare Husserl) allo strato indicativo del linguaggio di trovare la propria compiutezza nell'espressione. Al contrario: non solo manifesta gli stati d'intensità del corpo, ma li erige a *espressioni*. Mentre ne consente l'uscita verso l'esterno del corpo, essa li forma in quanto tali; il che significa che non vi è un senso espressivo *prima* della sua exteriorizzazione, ma il passaggio dall'interno all'esterno costituisce l'espressione come senso pienamente espresso.

In tal modo il respiro viene dato come una specie di principio direttivo dei ritmi corporali: poiché partecipa dall'interno alla formazione dell'espressione, questa reagisce su tutto lo strato indicativo del senso – e quindi sul corpo; per cui il respiro – e la voce – si presentano come entità che fanno del corpo un tutto articolato nel tempo: il respiro è ciò che organizza in una forma unica (regolata nel tempo) un ordinamento spaziale. Poiché si sente parlare – vale a dire poiché il sentirsi riorganizza per sé, in un insieme, certi suoni (che formano un tutto in sé) –, il corpo dell'uomo si costituisce come una totalità unica che,

nella sua fisiologia particolare, non si riduce a un'unità di materia viva: il corpo umano è, per così dire, auto-sensato. Ciò significa che, nella sua stessa organicità, nel suo essere-uno, si differenzia dalle altre unità organiche. Poiché parla – e si sente –, il nostro corpo lo si vive in una presenza immediata, non tetica, non discutibile, del suo senso (che si confonde con quello della sua / della vita): vi è dunque l'unità di un senso che vive se stesso (e non pensa se stesso, non mira a un obiettivo). L'infralingua suppone un corpo auto-sensato che si forma per effetto della voce.

D'altronde, in questa accezione il «corpo» serve sempre come metafora particolare quando si vuole indicare un certo tipo di organizzazione di una totalità che collega varie parti: il «corpo dei medici», il «corpo di ballo dell'Opera», il «corpo d'armata», il «corpo politico» (titolo dell'opera di Thomas Hobbes pubblicata nel 1652) oppure il «corpo sociale», ecc. Questi corpi parlano e parlando si affermano come unità dotate «spontaneamente» di senso, organizzate in una compagine al di qua del senso espresso, risultato di una duplice trasfusione per cui la vita si trasferisce al senso in modo tale che questo viene presentato come altrettanto indiscutibile, altrettanto immanente della prima; e il senso, impregnando di sé la vita, la porta a essere totalmente presente a se stessa, senza separazione né trascendenza. Il corpo, grazie alla propria voce, contiene questa unità della vita e del senso.

Tuttavia, quando si dà il nome di corpo a queste totalità, vi si vuole aggiungere anche quel fattore di coesione che esse non possiedono necessariamente. Il «corpo d'armata di terra» non è composto di parti unite fra loro come quelle del corpo umano: ma si vuole che quella massa di soldati si comporti (e sia considerata) «come un sol uomo», pertanto si pretende di assimilarla a un corpo.

In questo vi è un artificio perché un tale gruppo disciplinato – il cui corpo è sottoposto a regole molto rigide – non ha una voce sua, non emette enunciati collettivi, non fa altro che obbedire a degli ordini. La caratteristica del corpo d'armata moderno è quella di non parlare, al contrario delle tribù guerriere e degli eserciti antichi in cui ciascun elemento contribuiva (non foss'altro che con i canti e le grida) all'organizzazione collettiva della totalità auto-sensata.

Oggi la guerra esige una disciplina dei corpi veramente fascista: come Hitler manipolava le folle infondendo loro la coesione dei ritmi corporei, l'ordine militare provoca nel soldato movimenti automatici e sincroni. Là dove il corpo «si sentiva» perché parlava, adesso non sente altro (una volta integrato nell'armata) che l'articolazione in massa di un corpo puramente materiale e bruto: il soldato che obbedisce all'ordine impugnando il fucile per portarlo alla spalla sente il suo corpo, non la sua voce. Sente la sequenza scattante dei propri gesti nell'eco dell'ordine del comandante; i suoi movimenti riflettono nel silenzio la copia smorzata della voce che gli ordina di passare l'arma a sinistra... Egli può così illudersi che sia una voce personale, perché sincronizza nel tempo i propri movimenti al ritmo della voce; il rumore dei passi fatti, delle mani sulle armi, dei calci delle armi posati a terra risponde e prolunga l'ordine dato dalla voce; il corpo «fa corpo» con la voce, si ascolta (nel rumore delle sue «articolazioni») nell'ascolto degli ordini di un altro. La guerra sarà quindi facile, perché il rom-

bo dei cannoni, le salve della mitraglia, il susseguirsi delle bombe sono già, in precedenza, nei corpi dei soldati – rispondendo ora a quella «voce» la distruzione di ogni corpo e di ogni senso.

Perversione estrema questa, che consiste nel far reagire un corpo sottomesso, passivo, a cui è stata tolta la parola, con dei gesti energici, con delle posizioni fortemente dinamiche. Perversione squisitamente militare: quella forza del corpo domato nasconde la violenza interiorizzata della voce che si è fatta tacere. Non potendo dire e sentire, il soldato d'ora in poi parlerà con il proprio corpo di uccisore, nell'immagine persistente e attutita degli ordini disciplinari gridati, proclamati, vociferati da tutti i capi.

Eppure quei corpi preparati alla guerra e ai massacri contengono anche un lato luminoso, mistico, pressoché esultante: in tempo di pace, quando sfilano al suono delle fanfare militari sembra davvero che costituiscano un corpo solo. Resi omogenei – e invulnerabili – dalle uniformi vistose sfilano eseguendo delle «figure»; i battaglioni si fanno e si disfano, si scompongono all'improvviso, si separano per ricomporsi meglio, danzano agilmente sulle articolazioni di quel corpo gigantesco, giocano un gioco inutile e inoffensivo: la fanfara sostituisce la voce per creare meglio l'illusione di un corpo collettivo. Ma in quel corpo e in quei corpi singoli sta scritta la possibilità – la vocazione – dell'assassinio.

#### 8. Sullo yoga tantrico.

Gli antichi maestri dello yoga avevano capito perfettamente il rapporto fra la voce e il corpo, ch'essi utilizzavano in tecniche esatte di asceti e di meditazione.

«Yoga», la cui radice *yuj* vuol dire 'legare assieme', 'tenere stretto', 'mettere sotto il giogo' [Eliade 1948, trad. it. pp. 21-22] indica, con la differenza delle correnti e delle dottrine, una metafisica accompagnata da una pratica del corpo il cui scopo è spezzare i vincoli che legano l'uomo al mondo; scopo che a sua volta è solo il mezzo per raggiungere la liberazione e l'unione con Dio.

Si tratta di recuperare un'energia nascosta, addormentata nel nostro corpo «rozzo» e materiale che si dedica a compiti profani e quotidiani. Quel mondo e quel corpo formano una barriera e ci separano dalle forze cosmiche e divine; ma i nostri corpi, in quanto copie microcosmiche del macrocosmo, danno ricetto a tutte le energie dell'universo. Si tratta di risvegliarle, di farle rivivere in noi. Pertanto, si parte da una situazione in cui l'uomo e il cosmo sono separati – sul piano delle energie – per giungere a una loro connessione assoluta.

Culturalmente lo yoga corrisponde a quello stadio in cui si formano le religioni in seguito alla disgregazione delle comunità primitive e il corpo viene recuperato da parte di un significante supremo. Sebbene lo yoga, in quanto dottrina e in quanto pratica, non sia una religione, vi si ritrovano elementi che illuminano di una luce nuova i riti religiosi. In questo senso, lo yoga tantrico – più di quello, classico, di Patañjali che ha ordinato in un trattato la tradizione dottrinale – pare utile al nostro scopo.

«Tenere stretto», «mettere sotto il giogo» si applica prima di tutto alla disciplina a cui deve attenersi mentalmente e fisicamente lo *yogin*: a ogni *āsana* (posizione del corpo) o a ogni esercizio di controllo del respiro (*prāṇāyāma*) corrispondono delle meditazioni precise o una disciplina mentale (arresto del flusso delle modificazioni psichiche (*vr̥tti*), concentrazione su un punto, ecc.). In questa corrispondenza consiste tutto l'apprendimento dello yoga; o meglio, qui è in gioco la trasformazione del corpo e il risveglio dell'energia; infatti per lo *yogin* si tratta di raggiungere uno stato di coscienza tale che nessuno dei soliti ostacoli corporali possa più turbarlo. Occorre quindi sopprimere tutto ciò che disturba e può opporsi al risveglio dell'energia, al risveglio della *kundalīnī*: nome della potenza che dorme nei corpi degli individui e che è solamente un aspetto di Śakti, figura e simbolo di una dea o donna divina, sposa di Śiva. Śakti è il principio di tutta l'energia cosmica attiva, mobile, mentre Śiva rappresenta il principio «maschio» della potenza, impassibile e immobile, al quale corrisponde la luminosità della coscienza trascendente. Unire Śakti e Śiva in noi vuol dire giungere alla liberazione, al grado supremo di coscienza e di conoscenza; vuol dire nello stesso tempo unire la Śakti individuale (*kunḍalī*) alla grande Śakti cosmica (*mahākunḍalī*) e questa a Śiva.

La *kundalīnī* esiste in noi «raggomitolata», «in riposo», nel suo aspetto statico. Dorme come un serpente arrotolato intorno al fallo di Śiva (*svayambhū-līṅga*) in noi, nel nostro «corpo». Non solo nel nostro corpo sensibile, fisico, ma nel triplice corpo che è quello dell'essere individuato (*jīva*); triplice corpo in cui si è incarnato l'Ātman o Spirito del Signore (*Īvara*), un corpo causale, un corpo sottile e un corpo grossolano.

Ognuno di questi corpi corrisponde a un grado di coscienza: il primo alla coscienza trascendente, liberata, luminosa che si raggiunge quando Śakti si unisce a Śiva (il *jīva* esiste in quel corpo durante il «sonno profondo»); il secondo corrisponde al «Mentale» in quanto soprasensibile e principio di ogni vita psichica (il *jīva* vive in quel corpo quando è allo stato «di sogno»); il terzo corrisponde alla coscienza sensibile, al piacere, al desiderio (e lo stato di coscienza del *jīva* ne è la «vigilia»).

Il risveglio della forza del serpente – che, raggomitato, ostruisce l'orifizio del fallo di Śiva – consiste da una parte nell'utilizzare tutta l'energia del corpo grossolano e del corpo sottile per accedere al corpo causale (e oltre, secondo alcuni, al «grande corpo causale» (*Mahākāraṇa*), a cui corrisponde un grado di coscienza più pura [Avalon 1919, trad. it. p. 69]); d'altra parte nel trasformare quell'energia in «coscienza», cioè in presenza. Le tappe di questo itinerario, che va dal livello grossolano al livello causale, sono iscritte in una topologia corporea, una specie di fisiologia energetica (e mistica). In ogni corpo individuale ci sono dei centri di potenza (e di coscienza) chiamati *cakra* (ruote) o *padma* (loto); appartengono al livello sottile, soprasensibile, sono invisibili nel corpo grossolano. Si tratta delle sedi di tutta una fisiologia sottile – che non bisogna confondere con il sistema nervoso della medicina occidentale [cfr. *ibid.*, pp. 86-96] – con canali e vie ben precise, che formano una rete la quale avvolge l'intero corpo.

I *cakra* sono sei (più uno). Il primo centro, o *mūlādhāra-cakra* si trova nella

regione intermedia tra il sesso e l'ano, a due dita dall'uno e dall'altro. Lì dorme la *kunḍalinī*, il serpente raggomitolato che occorre svegliare per aprire l'orifizio del fallo di Śiva come pure quello del canale principale, *suṣumnā*, che collega tutti i *cakra* tra loro.

La pratica dello *yogin* mira a svegliare la *kunḍalinī*, a farla entrare nel *suṣumnā* e andare di *cakra* in *cakra* secondo un movimento ascendente: perché i sei centri sono disposti nel corpo in maniera gerarchica (verticalmente nell'iconografia che li rappresenta), l'ultimo *cakra* sottile, l'*ājñā*, è situato sulla fronte, tra le sopracciglia. Infine, il settimo e ultimo centro, dove «risiede Śiva», si trova alla sommità del cranio: il *sahasrāra*, sede della Coscienza pura dove la Śakti destata si unisce con il suo sposo.

Il sistema tantrico – metafisico, anatomico-fisiologico, magico, rituale, pratico – è estremamente complesso. Qui basterà esporre, in maniera molto semplificata, il funzionamento delle tecniche del corpo allo scopo di produrre la presenza del Senso (e quindi della posizione di un significante supremo).

Secondo il sistema tantrico, il corpo umano a tutti i livelli concentra in sé tutti i codici. «In verità, ogni corpo è l'universo» (*nirvāṇa-tantra*). «Nel corpo sono presenti ed agiscono tutti i poteri che si manifestano ed operano nel mondo» [Evola 1966, p. 187]. Questi postulati implicano: a) la classificazione e l'unificazione del sensibile – ma anche di ogni altro campo della realtà – sotto pochi segni di parecchi codici semplificati: vi saranno tanti colori, tante lettere, tanti astri che contengono in sé tutti gli esseri dell'universo; b) i codici – vegetale, cromatico, astronomico, sessuale, sensoriale, geografico, animale, divino, linguistico – sono posti in una rigorosa corrispondenza e chiusi: al tale colore corrisponde la tale lettera dell'alfabeto, ecc. [cfr. Avalon 1919, trad. it. pp. 118-19]. Ma affinché queste corrispondenze non slittino le une sulle altre con un movimento circolare, le si dispone gerarchicamente secondo dei piani (o dei principi, *tattva*) ai quali rispondono i *cakra*, o centri energetici di coscienza, cosicché l'ultimo centro, per esempio, il *sahasrāra* «è al di sopra di tutti i *tattva*» [*ibid.*, p. 123] e li contiene tutti.

Se si colloca al livello dei segni, si capisce che cosa occorra per far funzionare un tale sistema piramidale: un segno che stia al di sopra di tutta la costruzione e che nello stesso tempo permetta il passaggio da un piano all'altro, da un codice all'altro; non bisogna quindi che quel segno possa avere un senso (un significato), come se la cima della piramide si trovasse nel prolungamento naturale della «condensazione» del senso dei piani ascendenti: questa cima è un punto zero, dove si trova un significante assolutamente diverso dagli altri, perché la sua funzione è di farli significare. Infatti, perché continuino a verificarsi le corrispondenze fra i vari piani e codici, perché il movimento di «traduzione» non si fermi su un unico segno, è necessario che questo sia un significante vuoto – e che la piramide oscilli, si rovesci improvvisamente al momento di raggiungere la cima, che il «senso» di quel significante vuoto circoli, in profondità, a ogni livello e su tutti i livelli. Tutti gli altri segni si traducono in esso ed esso si traduce in tutti. È il corpo, in pratica, che continua a tradurre i codici, ma a condizione di sottostare a quel regime gerarchico e dispotico che è il significante uni-

co il quale si fa passare per il Traduttore, il Codice dei codici; quel corpo, ridotto al silenzio, parla nel vuoto del significante supremo. Per questo motivo il «senso» di quel significante non può manifestarsi se non in una presenza.

Mediante l'unificazione dei codici, il corpo umano diventa un vero microcosmo. Per il momento, la presenza del macrocosmo in lui è rappresentata dal segno, il marchio, l'emblema. Ogni *cakra* ha la forma di un loto che racchiude delle lettere e dei diagrammi (*maṇḍala*), dei colori e delle forme. Raggiungere la liberazione, l'incondizionato, vuol dire raggiungere il livello del non-segno, del non-attributo (*nirguṇa*) [si veda, a questo proposito, ciò che dice Mäll del buddhismo e della «zerologia» in Mäll 1968], del «vuoto» o stato del Brahmā. Occorre quindi dissolvere il corpo e i segni, trasformando l'energia addormentata ch'essi contengono in energia domata e tesa verso la realizzazione dello scopo finale: la presenza del Senso del significante supremo.

Le vie pratiche per raggiungere questo stadio sono molte e si suddividono in parecchie correnti (Haṭhayoga, Mantrayoga, Rājayoga, Layayoga). Alcuni esercizi sono comuni a tutte, come il *prāṇāyāma* o controllo del respiro oppure la necessità delle *āsana* o posizioni del corpo. Di queste si dirà soltanto che aiutano a togliere i condizionamenti del corpo grazie alla calma che procurano, perché creano una dimensione magica – l'uomo tende, per mezzo loro, a «divenire la statua viva di un dio» [Evola 1966, p. 217] – e soprattutto perché comportano la disarticolazione del corpo – e quindi del senso.

In questo caso interessa in particolare la via che raccomanda la recitazione dei *mantra* o sillabe di potenza. La teoria dei *mantra* – che comprende tutta una dottrina sul suono (*śabda*), il linguaggio, il respiro, il rapporto con le lettere dei loti, ecc. – dichiara che l'universo intero è un *mantra*, che «l'intero corpo umano è un Mantra, ed è composto di Mantra» [Avalon 1919, trad. it. p. 138] e che la pronuncia di suoni di potenza (come *Om*, sillaba divisibile nei tre fonemi A, U, M) portano lo *yogin* a domare completamente la *kunḍalinī*. Poiché a ogni *cakra* corrispondono dei *mantra*, il controllarli, per il gioco delle corrispondenze, significa controllare tutti i segni iscritti nel corpo, i suoi organi sottili e le sue energie, insomma le energie del Cosmo.

Si capisce come si creerà il significante supremo: ciò avverrà quando il *mantra*, significante vuoto, sarà riempito dalla presenza del senso. Difatti, se il *mantra* è un significante vuoto, un fonema che in sé è sprovvisto di significato («Vasubandhu diceva, nel suo trattato *Bodhisattvabhūmi*, che il vero significato dei *mantra* consiste nella loro assenza di significato» [Eliade 1954, trad. it. p. 207]), esso «condensa» in sé già tutto il senso: «Capita talvolta che una intera metafisica venga concentrata in un *mantra*. Le 8000 stanze del voluminoso trattato mahāyāna *Aṣṭasāhasrikā-prajñāpāramitā* sono state condensate nelle poche stanze che costituiscono il *Prajñā-pāramitā-hṛdaya-sūtra*; questo breve testo è stato ridotto alle poche righe della *Prajñā-pāramitā-dhāraṇī*, che, a sua volta, è stata concentrata in una *Prajñā-pāramitā-mantra*; infine, questo *mantra* è stato ridotto alla sua «semente», il *bija-mantra*: *praṃ*. In tal modo era possibile dominare tutta la metafisica *prajñāpāramitā* mormorando la sillaba *praṃ*» [*ibid.*, p. 206]. *Om*, per esempio, «incarna l'essenza mistica del cosmo intero. Essa è

la teofania ridotta allo stato fonico» [Eliade 1948, trad. it. p. 70]; per la *Taittirīya-Upaniṣad* [VIII], «*Om* è il Brahman. *Om* è tutto l'universo»; per la *Prasna-Upaniṣad* [V, 3-5], chi «medita su una sola lettera [il primo fonema A], illuminato da quella soltanto, torna rapidamente alla terra... Se poi s'assorbe nel pensiero con due lettere [il primo e il secondo fonema A e U] vien trasportato... nell'atmosfera, al mondo della luna... Colui che medita sull'essere supremo per mezzo delle tre lettere [i tre fonemi A, U, M], ossia con l'intera sillaba *Om*, giunge allo splendore del sole. Come il serpente si libera della pelle, così egli pure è libero dal male... Vien sollevato al mondo del Brahman e da questo, che è il sommo ricettacolo dei viventi, contempla lo Spirito Supremo».

Il Mantrayoga prescrive allora delle tecniche che porteranno lo *yogin* a svegliare il serpente, poi a *trasformare* a poco a poco il corpo: perché il passaggio della *kundalinī* in ogni centro di potenza «apre il loto», desta quel livello di coscienza; nello stesso tempo tutto ciò che, nel corpo grossolano e nel corpo sottile, dipende per l'energia da un *cakra*, viene «privato di vitalità» [Avalon 1919, trad. it. p. 182]: tutte le forze delle regioni del corpo che dipendono da un centro e vi sono collegate per mezzo dei *nāḍī* (condotti della forza vitale di *prāna*: forza universale dell'attività vitale), sono assorbite dalla *kundalinī* e dirette verso il *sūṣumnā*, il canale sottile che la potenza del serpente percorre.

A mano a mano che il serpente sale ai *cakra* superiori, il corpo «muore», la sua energia diventa «coscienza». In questo processo i *mantra* svolgono una parte molteplice, complessa, oscura: in quanto fonema vuoto, la sua recitazione (*japa*) ha una doppia funzione: negativa, di distruzione del senso e del linguaggio; positiva, di azione sui *cakra*. A questo punto bisognerebbe esporre la teoria tantrica del suono (*śabda*), dei *mantra*-germe (*bija*) e dei nomi delle cose [*ibid.*, cap. IV].

Basterà osservare: a) Che lo *yogin* distrugge il senso recitando i *mantra*, ma per creare una specie di *voce* (in senso quasi husserliano) che raggiunge quel livello originario in cui il suono sta al limite del senso: il *mantra* recitato diventa così l'eco del corpo intero, la risonanza unica, il suono interno la cui modulazione — come su una tastiera — si ripercuote su tutta la coscienza, perché è anche l'unica coscienza in quel momento. È l'eco del corpo e il corpo stesso, il corpo che sta diventando coscienza. Il «sorgere» della presenza nell'«enstasi» (*samādhi*), a partire dalla ripetizione delle sillabe di potenza, si basa, forse, sulla proprietà dei *mantra* di essere un simbolo nel senso primitivo del termine, ossia contemporaneamente la realtà simbolizzata e il segno simbolizzante. Il *mantra* è un simbolo-simbolizzato, è anche la «cosa» che simbolizza o, in altre parole, ne è insieme la metafora e la metonimia. Si sarebbe tentati allora di stabilire un'analogia fra la pratica della recitazione dei *mantra* e quella «oscillazione metaforo-metonimica» che uno psicanalista francese ha scoperto al centro dei processi di piacere — che porta all'estasi orgastica — del feticista [Rosolato 1967, p. 21]. Pertanto, sarebbe l'equilibrio fra il *mantra* come metafora del senso e il *mantra* ripreso come metonimia della «realtà», cioè fra l'occultamento della presenza e la sua apparizione parziale, a creare lo spazio d'insorgenza della presenza: metafora e metonimia confuse, simbolo e simbolizzato uniti nell'esperienza finale.

È quello che descrive questo passo della *Haṃsa-Upaniṣad* dichiarando che il Suono si può anche realizzare ripetendo il *mantra* dieci milioni di volte: «Tutto così avviene per effetto del [*mantra*] *Haṃso*, *Haṃso*. Il *nāda* si manifesta in dieci modi: dapprima come *ciñī*, poi come *ciñciñī*, il terzo grado è come il suono d'una campana, il quarto è come il suono d'una conchiglia, il quinto è come il suono d'una corda, il sesto è come un battito di mani, il settimo è come il suono d'un flauto, l'ottavo è come il suono d'un tamburo, il nono è come il suono d'una cassa armonica, il decimo è come il rumore d'un tuono. Bisogna tralasciare il nono grado [e i precedenti] e concentrarsi soltanto sul decimo.

9. Al primo grado [di realizzazione del *nāda*] si ha un suono simile a *ciñciñī*, al secondo questo scompare, al terzo sopravviene [come] una spossatezza, al quarto la testa trema,

10. al quinto il palato trasuda [ambrosia], al sesto si beve l'ambrosia, al settimo si conosce il mistero, all'ottavo si possiede la parola,

11. al nono il corpo diventa invisibile e si ha la vista divina, senza macchia, al decimo si raggiunge il sommo Brahman, nell'identità fra *Ātman* e Brahman». [Si vedano anche le descrizioni delle pratiche in Avalon 1919, trad. it. pp. 188-189, dove si dice che pronunciare dei *bija-mantra* corrispondenti alle lettere di ogni *cakra* dà luogo alla presenza di ciò che esse simbolizzano].

b) Che così lo *yogin* costruisce uno spazio recitato dove il mondo è racchiuso: quel fonema, quel significante vuoto controlla ogni senso, che si riduce a poco a poco al senso del Tutto, *Brahmā*. Che cosa è il senso del Tutto? È il Niente, il Vuoto: «Lo stato di *Samādhi*... è la forma di contemplazione (*Dhyāna*) in cui non vi è distinzione di "qui" e di "là", in cui vi è luce e silenzio come in un vasto oceano, che è il Vuoto stesso» [*Kulārṇava-Tantra*, IX, 15; citato in Avalon 1919, trad. it. p. 151]. Raggiungere lo stadio finale della Liberazione è arrivare a godere il Vuoto dello stato di *Brahmā*; là non vi è più alcun segno, più alcun senso, più alcun suono [*ibid.*, p. 177]. Il significante vuoto sparisce, si trasforma in significante supremo — il suo Senso è in una presenza.

In tal modo si produce un nuovo «corpo», un corpo «trasformato» [Evola 1966, pp. 238-40], il «corpo del diamante-folgore» che funge da superficie d'iscrizione: tutto ciò che esiste, è sotto l'influenza del significante supremo. Ecco, per esempio, come opera il nuovo corpo, come abbraccia ormai ogni cosa, in un nuovo regime dei segni: «Una pratica più semplificata... consiste nell'immaginare il proprio corpo come quello del Buddha *Vajrasattva* (avente, cioè, per sostanza *vajra*, il "diamante-folgore")» [*ibid.*, pp. 121-22]. Poi «riemergendo dallo stato di sonno "in questo stato di corpo divino", tutte le cose all'intorno dovrebbero venire considerate come tanti segni o simboli (*maṇḍala*) di sé, quale *Vajrasattva*» [*ibid.*]. Nel momento in cui si è posta la Presenza, si è attuato un rivolgimento, la metamorfosi del corpo in «coscienza» si è compiuta. Il corpo vulnerabile, mortale, è diventato imperituro.

Questo processo di trasformazione obbedisce a una logica che si ritrova dappertutto nelle formazioni religiose: infatti esso descrive l'inquadramento del significante fluttuante, il suo inserimento nel regime dei codici, la sua «elevazione» a significante supremo, il suo dispotismo sugli altri segni, e in primo

luogo sul corpo: perché lo yoga tantrico ci mostra il modo in cui si realizza tutto il processo a spese del corpo.

Che cosa fa lo *yogin*? Egli «apre» l'interno del corpo, vi penetra (a proposito del *prānāyāma*: «Questo, peraltro, sarebbe anche la via per penetrare all'interno del corpo» [*ibid.*, p. 118]), lo vede (a tale proposito l'iconografia assume una particolare importanza nel tantrismo non solo per la meditazione, ma come mezzo che serve a vedere l'interno sottile del corpo), lo devasta con il pensiero; lo «dissolve» in modo che non vi sia più un dentro e un fuori («il corpo dev'essere pensato come una forma completamente vuota, quasi che esso fosse costituito da una superficie trasparente, luminosa, di immateriale spessore» [*ibid.*, p. 222]. Il tema dello svuotamento del corpo è continuo nella meditazione per mezzo della visualizzazione, nel tantrismo), ma un'unica «visione», un'unica superficie trasparente e luminosa. L'interno del corpo, però, cela tutte le forze non codificate del significante fluttuante: là, nel corpo grossolano, hanno origine il desiderio, la passione imprevedibile, le emozioni conturbanti, le forze della morte. Tutto il lavoro dello *yogin* consiste nel trasformare tutte queste forze in un'unica potenza unificata e domata sotto un significante supremo (il nome di Brahmā): a tale lavoro si accompagna il rovesciamento del corpo, la sua metamorfosi in «corpo senza organi» o superficie d'iscrizione di ogni senso e di ogni esistenza, quindi di ogni segno e di ogni corpo particolare.

Lo yoga – come tutte le dottrine iniziatiche o religiose – afferma che la presenza del Senso si trova in una esperienza: non la si può dire, non la si può esprimere perché qualsiasi linguaggio adopera dei segni. Pertanto la presenza si rivela nel «silenzio». La sua rivelazione è Parola del corpo: poiché «il Verbo si è fatto Carne», occorre che la Carne ritorni allo stato di Verbo. L'esperienza dello *yogin*, questo è il senso del Senso: senso di un cerchio in cui il significante supremo esprime la propria profondità solo in un silenzio in cui il corpo si trasforma in parola, unica via che conduce appunto al senso.

### 9. Il corpo nelle colonie penali.

Tutte le dottrine di salvezza procedono all'interno della logica che presiede i regimi dispotici di segni. Tali dottrine rappresentano sempre una tentazione al discorso della trascendenza, la cui «spiritualità» può fondarsi solo sullo sfruttamento delle energie del corpo, anche se, come nel caso delle religioni, in origine tendevano a un fine opposto.

Su tutt'altro registro è lo stesso processo che descrive Kafka nella *Colonia penale* [1914]. Questa novella non è solo profetica. Essa ci svela i meccanismi che regolano i metodi disciplinari quando questi si appellano a un significante supremo e come l'oppressione che prende a sostegno una trascendenza (qui la Giustizia) trovi eco in corpi obbedienti – tutti esecutori quali l'ufficiale o il pubblico del racconto – in attesa che la crudeltà porti loro un'estasi redentrice.

Kafka descrive una macchina che produce, anch'essa, una metamorfosi del corpo, una trasfigurazione. Questa macchina applica le pene a cui i colpevoli

sono stati condannati da un ufficiale, che, però, è lui solo giudice, tribunale, e responsabile del funzionamento della macchina. La pena consiste sempre in questo: si lega il condannato al letto, poi un erpice incide «il paragrafo violato sulla pelle del condannato», per esempio «onora il tuo superiore!» [1914, trad. it. p. 290]. L'erpice traccia i segni secondo modelli disegnati dall'inventore della macchina: disegni illeggibili, tanto le lettere sono arzigogolate e complicate da arabeschi. Una lingua esoterica ed ermetica, la sola in grado di veicolare il Senso.

Prima di procedere all'esecuzione, l'ufficiale ostenta un'attività incessante che somiglia a un rito erotico: tutto nella macchina dev'essere accuratamente messo a posto, gli oscillatori, le punte dell'erpice, le molle, come se il minimo intoppo, la minima «porcheria» («il suo unico difetto appunto è che si sporca tanto» – del sangue del condannato – «disse l'ufficiale» [*ibid.*, p. 293]) ne minacciasse il funzionamento. La macchina ha anch'essa le proprie tecniche del corpo, o meglio, è l'incarnazione della *regola pratica* che realizza la mediazione fra il testo sacro e il corpo «grossolano», ma è pure l'equivalente del corpo «sottile»: vi si trovano scritti, in maniera prima non «svegliata» e poi attiva, i segni del codice sacro (si colloca nel «disegnatore» il pezzo di carta con la frase che deve essere incisa); la sua «fisiologia» (il funzionamento molto complicato) mette in opera l'energia (il dolore) del corpo grossolano del condannato, lo sveglia per giungere alla fine alla rivelazione della presenza del Senso (della Giustizia). «Comprende ora quel che succede? L'erpice comincia a scrivere; una volta che lo scritto è stato segnato una prima volta sulla schiena dell'uomo, lo strato di ovatta si arrotola facendo girare così il corpo lentamente da una parte, per offrire all'erpice nuovo spazio. I punti piagati dalla scrittura vengono a trovarsi intanto a contatto dell'ovatta che, per la sua speciale preparazione, arresta subito l'emorragia e prepara il corpo a una nuova più profonda incisione della scrittura. Questi denti all'orlo dell'erpice strappano poi via a ogni movimento del corpo, l'ovatta dalle ferite e la gettan nella fossa, sicché l'erpice può riprendere il suo lavoro. E così, per dodici ore, scrive sempre più profondamente. Nelle prime sei ore il condannato vive quasi come prima, non sente che dolore. Dopo due ore vien levato il feltro, poiché l'uomo non ha più la forza di gridare... Soltanto verso la sesta ora perde il gusto di mangiare. E allora mi metto di solito in ginocchio qui vicino per osservare il fenomeno. L'uomo inghiotte di rado l'ultimo boccone, lo rigira soltanto in bocca per sputarlo nella fossa... Ma come si quieti l'uomo dopo la sesta ora! Al più ottuso si dischiude l'intelligenza. Comincia a diffondersi dagli occhi. È una vista che potrebbe tentare qualcuno a mettersi accanto al condannato sotto l'erpice. In fondo non succede che una cosa: l'uomo comincia a decifrare lo scritto; stringe le labbra come se stesse in ascolto. Lo ha visto lei stesso, non è facile decifrare lo scritto cogli occhi; ma il nostro uomo lo decifra con le sue ferite. È certamente una gran fatica e gli ci vogliono sei ore per compierla. Ma in quel punto l'erpice lo trafigge completamente e lo getta nella fossa, dove cade con un tonfo sull'ovatta e l'acqua insanguinata. Allora la sentenza è stata eseguita e noi, io e il soldato, lo sotterriamo» [*ibid.*, pp. 296-97].

Qui la trasformazione dell'energia si attua mediante la sofferenza; e nel momento del «rivolgimento» in cui comincia la beatitudine, il corpo intero diventa presente a se stesso nella presenza rivelata del senso: come intendere altrimenti quell'immagine terribile di un corpo che «decifra lo scritto con le sue ferite»? Questa rivelazione, tuttavia, non è solo – o soprattutto – individuale. La presenza si manifesta con un segno, una traccia, appena un cenno: un raggio, un sorriso, un'espressione di gioia. Come fanno gli spettatori a sapere che l'uomo ha afferrato il senso della frase che l'erpice incide sulla sua pelle? Il fatto è che il modo con cui si rivela la presenza, in definitiva non è individuale, bensì collettivo: quel corpo che risplende nella sofferenza decifra il senso della legge solo perché è la scrittura evidente della sofferenza; quello che il condannato rappresenta per sé è spiegato unicamente dal discorso dell'ufficiale e di tutto il pubblico. La sua esperienza può così essere trasmessa, perché il fatto di essere incommunicabile costituisce il legame principale della nuova comunità di fedeli (del comandante, inventore della macchina, novello messia). Si è quindi a conoscenza di una scienza esoterica: non poterla esprimere (non saper dire o che cosa dire), e, in quel silenzio, far parlare il corpo, questo è il modo di comunicare tra tutti gli astanti che si affollano intorno alla macchina: «Alcuni non stavano neppur più a guardare, ma si sdraiavano nella sabbia cogli occhi chiusi; tutti sapevano: ora vien fatta giustizia. Nel gran silenzio si udivano solo i sospiri del condannato» [*ibid.*, p. 301].

Lo scopo della macchina è di produrre i segni di quel rapimento «che trasfigurava quel volto martoriato» [*ibid.*, p. 302], quei sospiri che agiscono come una voce collettiva. Nello spettatore il segno impresso nel corpo di un altro diventa il marchio della gioia. La nuova superficie d'iscrizione, il nuovo corpo collettivo, sta in questa distanza e in questo gioco di rimandi e di specchi, fra il segno sul corpo di un altro e la mia fede che, diventando segno per la fede di un altro ancora sia possibile la presenza nel mio corpo: là dove si annulla il divario fra il segno vuoto e il vissuto estatico («Come si coglieva l'espressione della trasfigurazione in quel volto martoriato!» [*ibid.*]), nel movimento che rende un corpo singolo il relè di un altro corpo, nel ripetersi delle esecuzioni, delle feste, del cerimoniale pubblico.

Questo spiega perché, quando la catena collettiva rischia di rompersi definitivamente – perché il nuovo comandante vuole proibire l'uso della macchina nella colonia penale – e l'ufficiale, l'ultimo a difendere ancora quei metodi, decide di affrettarne la rottura sottomettendosi alla prova della trasfigurazione, la macchina va in pezzi: «L'erpice non scriveva, ma trafiggeva soltanto... Non era più una tortura come l'aveva voluta raggiungere l'ufficiale, ma un vero e proprio assassinio» [*ibid.*, p. 315]. Perché questo fiasco? Perché non c'era più nessuno per assicurare il relè con l'ufficiale: l'esploratore, l'unico che avrebbe potuto farlo, non era in grado di aiutarlo (l'ufficiale, suicidandosi, non aveva forse chiesto all'esploratore che questi prendesse il suo posto: «Allora è tempo», disse infine, e d'improvviso guardò l'esploratore con occhi luminosi, che contenevano una specie d'invito, di invocazione a una partecipazione... Egli ebbe la sensazione di doversi occupare ora dell'ufficiale» [*ibid.*, p. 309]).

Fallimento della metamorfosi del corpo, fine di un'epoca, passaggio a un nuovo regime dei segni. Nella colonia penale colloca l'azione a questo stadio della formazione del potere. Nel frattempo, i nostalgici del significante supremo tacciono e si raggruppano intorno a un epitaffio: «Qui riposa il vecchio comandante. I suoi seguaci, che ora devono restare anonimi, gli hanno scavato questa tomba e posto questa lapide. Esiste una profezia secondo cui il comandante, dopo un certo numero di anni, risorgerà e guiderà da questa casa i suoi seguaci alla riconquista della colonia. Abbiate fede e attendete» [*ibid.*, p. 317]. Nel messianesimo recuperato si crede di essere aderenti alla storia e di recuperarla.

La trasfigurazione del condannato, la trasformazione del corpo dello yogin: in entrambe è in gioco il rovesciamento da un interno a un esterno. Nell'espressione di gioia del torturato, l'interno del dolore viene riassorbito, mutato in trasparenza per tutti coloro che lo vedono. Gli spettatori in quel rapimento leggono la propria salvezza, come al tempo delle esecuzioni pubbliche, quando la folla beneficiava di una specie di processo salutare per procura, o di aggiornamento della propria morte: vedere il sangue sgorgare dal collo dei decapitati svuotava il corpo degli spettatori del suo interno, l'interno svelato del corpo dell'altro creava la superficie senza interno del corpo di chi assiste; e il senso tenebroso della morte, scandito dal rumore della ghigliottina o dal tonfo del corpo del condannato di Kafka che cade nella fossa – simili a dei *mantra* irridenti e profani – assorbe nella sua pura sonorità a-significante tutto il senso della nostra morte così domata, ridotta. La metamorfosi si compie: il corpo grossolano del condannato muore, ma raggiunge l'immortalità perché s'incide sulla superficie d'iscrizione della Giustizia eterna, che la sua «morte» fa vivere perennemente. D'altronde, quel «volo incomprensibilmente dolce» non è forse la testimonianza che si riceve qualche consolazione in cambio, non evoca chi sa quale ascensione?

Tuttavia, il nuovo regime di segni che la rottura della macchina della «colonia penale» annunzia – e che comincia a diffondersi in Europa, a livello di cultura scientifica, verso il Cinquecento – turberà profondamente la supremazia di un sistema che tende a imporre un significante supremo.

Questa evoluzione si traduce, nell'iconografia del corpo umano (o in quella del corpo del Cristo) in mutamenti notevoli, soprattutto per quanto riguarda la rappresentazione dell'interno. Vi è un abisso fra i «trapassati» medievali con il petto squarciato da cui prendono il volo schiere di angeli verso il cielo (o di demoni verso l'inferno) e gli scorticati del Rinascimento. I primi esprimono l'idea della morte come passaggio e come trasformazione del corpo; i secondi s'inseriscono in un contesto assai più complesso.

Gli storici dell'arte collocano generalmente gli «scorticati» nella rubrica «crudeltà, gusto dell'orrore, sadismo, fascino della bruttezza», che nasce alla fine del medioevo e raggiunge il culmine nel secolo XVI. Vi è certo un rapporto fra un quadro come *Le tre età della donna e la morte* di Hans Baldung Grien o le rappresentazioni sadiche di streghe come *La vecchia strega* di Nikolaus Manuel Deutsch, o ancora *La brutta duchessa* di Quentin Metsys e gli scorticati che Jan Stephan van Calcar, allievo di Tiziano, disegnò per il libro di Andrea

Vesalio *De Humani Corporis Fabrica* (1543). Ma tale rapporto non è chiaro, perché non si tratta del medesimo errore.

Si prenda un altro esempio, anche questo classico dell'epoca: il Cristo di Grünewald, nella pala d'altare di Isenheim. Quel Cristo verdastro, già quasi in putrefazione, è impressionante, è l'incarnazione del dolore. Un autore cita in proposito dei versi composti per una Crocifissione: «Un uomo massacrato era appeso alla croce, | La pelle sanguinolenta aderiva alle ossa, | E il ventre era attaccato alle vertebre del dorso | Senza viscere pareva... | Ciò che ancora restava della carne dilaniata | Pendeva orribilmente, scorticata, a brandelli... | In profondità, dalle ampie ferite si vedevano | Le vene, i tendini, i nervi e le arterie» [citato in Bousquet 1964, p. 250].

Il Cristo di Isenheim potrebbe essere una specie di scorticato. Tuttavia si colloca agli antipodi di quelli di Vesalio o di Valverde. Le loro rispettive funzioni ne mettono in chiaro le differenze.

La pala d'altare di Isenheim fu dipinta con un intento ben preciso: destinata al convento degli Antoniani, in Alsazia, svolgeva una funzione terapeutica: «Per la maggior parte dell'anno gli sportelli erano chiusi e se ne potevano vedere le facce esterne "feriali". Al centro è la *Crocifissione*, nel pannello fisso di sinistra *S. Antonio*, in quello di destra *S. Sebastiano*. Gli Antoniani erano un ordine ospedaliero, la cui attività principale era l'assistenza agli infermi. S. Antonio proteggeva dal "fuoco di S. Antonio", S. Sebastiano dalla peste, i due S. Giovanni dall'epilessia. Sulla parte dell'ancona visibile nei giorni feriali questi santi sono riuniti sotto le braccia del Crocifisso. I malati ricoverati nell'ospedale venivano anzitutto condotti davanti a queste immagini per invocare una guarigione miracolosa e se questa non si verificava, iniziava il vero e proprio trattamento medico. Questo lato dell'altare costituiva perciò un elemento importante nella prassi della medicina religiosa» [Benesch 1964, trad. it. p. 87].

Davanti allo spettacolo del Crocifisso, che per le dimensioni gigantesche doveva colpire lo spettatore come una mazzata, il malato era tenuto a reagire, talvolta a guarire. La spiegazione di tale metodo terapeutico sta forse nelle parole del Vangelo secondo san Giovanni – scritte sul pannello – che il santo (in ottima salute) pronunzia puntando il dito verso la Croce e guardando in direzione dello spettatore: «Bisogna che Egli cresca e io diminuisca». Qualunque sia il rapporto che Grünewald, certamente su indicazioni degli Antoniani, ha voluto in tal modo stabilire fra il malato, la visione del Cristo e le parole di san Giovanni Battista, è sicuro che egli suggerisce una metamorfosi del corpo: del corpo del Cristo e del corpo del malato. L'atteso miracolo comporterebbe una forte commozione alla vista del Crocifisso esangue, «scorticato», talmente orribile e talmente vicino da chiamare in causa l'investimento emotivo del malato: il quale dovrebbe collaborare a far cessare la sofferenza del Cristo, a farlo rinascere, a farlo risorgere. In tale appello consiste tutto il Cristo di Isenheim. Ma per questo, perché «cresca», occorre che il malato «diminuisca». «Bisogna che cresca»: questa raffigurazione di un Cristo gigantesco, di un Cristo che sta già crescendo, deve ancora «aumentare» – si trova qui il centro dell'invito alla metamorfosi terapeutica: la «crescita» che Giovanni Battista invoca è metaforica,

perché invita in pratica a uno scambio energetico fra il malato – che espelle la malattia trasformandola in energia purificata che offre al Crocifisso – e il Cristo, che fa discendere sul malato la grazia del miracolo.

Da questa ipotesi si può dedurre quanto segue: la raffigurazione del Cristo lo situa *prima* del momento di trasformazione del corpo, di quel corpo che è l'opposto di quello degli scorticati nei trattati di anatomia: la pelle lascia intravedere l'interno del corpo, ma ancora lo nasconde; tutto fa pensare a morte, organi «massacrati», putrefazione. Niente però è ancora avvenuto. Questo Cristo è in attesa, ha ancora un interno.

I veri scorticati mostrano, anzi esibiscono, il loro interno: muscoli, visceri (come nello straordinario *Ussaro* di Pietro Berrettini per le *Tabulae anatomicae*, 1741); trovano un piacere maligno nello strapparsi la pelle per far vedere i loro corpi. Sono vivi, pensano o camminano. Altri hanno un'espressione di tristezza e di fatica, persino di sofferenza, sovente accentuata dalla mancanza della mascella inferiore. Sofferenza che induce il nostro sguardo a spostarsi dal loro volto al corpo scorticato. Non vi è dubbio, soffrono a strapparsi la pelle (*Lo scorticato che mostra la propria spoglia* di Valverde (1556) avanza con il viso segnato dal dolore). Allora, perché questi «suicidi»? – infatti alcuni tengono ancora in mano il pugnale con cui si sono tolti la pelle; o tirano via con le proprie mani la pelle che prima copriva loro il petto o il ventre ora scoperti mettendo in mostra i visceri. Eccoli, lo scorticato di Valverde, che brandisce la propria pelle, come se una forza estranea lo avesse costretto a sottoporre se stesso a un tale supplizio. Quella forza esiste, si chiama la scienza.

Il primo scorticato è quello che compare in un'opera di Mondino (1316), medico di Bologna. Il successo degli scorticati è legato allo sviluppo delle dissezioni e alle tavole del libro di Vesalio (cfr. tav. 21) riprodotte per più di un secolo. I suoi corpi orribili, da cui pendono i muscoli, recano l'impronta del grande sconvolgimento che la scienza ha portato nell'antico regime dei segni, come si vedrà più avanti.

Quei brandelli di carne, simili a stracci spaventosi, quelle pelli esibite, quella spoglia del frontespizio dell'*Anatomia reformata* (1651) di Thomas Bartholin, appesa come un trofeo di caccia (cfr. tav. 18), sono la testimonianza di un processo irreversibile che ha colpito la vita umana: quello iniziato quando l'instaurarsi della scienza ha strappato il corpo all'uomo per farne il proprio oggetto. L'irreparabile è quell'interno dell'uomo che non può diventare il luogo della metamorfosi: è allo scoperto, è da scoprire. Il corpo con la sua pelle non sarà più una superficie d'iscrizione mobile e plastica, in rapporto con una cultura: gli scorticati non sono nudi, si sono «levata» la nudità togliendosi la pelle: qualcuno ha fatto loro la pelle, ma essi sono ancora vivi, vestiti di muscoli che paiono tatuaggi, che imitano un soprabito (l'*Ussaro*) o una stoffa per abbigliamento.

Eppure sembra che vogliano dire qualche cosa. La forza della loro espressione dipende da questo: sono dei *muti* che cercano disperatamente di esprimere, con mezzi diversi dalla voce, ciò che non possono più dire. Togliendo loro la pelle, li si è privati della parola: è forse un caso se, accanto a quello scheletro di Vesalio che medita appoggiato a una tomba, vi sono posati bene in vista sul

marmo gli organi della fonazione? Gli scorticati non parlano più perché portano nel loro corpo un altro linguaggio: il linguaggio della scienza. E allora, che cosa vorrebbero dire ormai? Nel loro universo silenzioso, i gesti teatrali, il modo di esibire pelle e muscoli sembrano non esprimere altro che un grido di stupore: è ancora il mio corpo? Perché non posso più parlare? Perché in me si svolge un discorso venuto dal di fuori? Questa voce estranea unificherà, sopra quei corpi scorticati, un altro corpo: il «corpus» della scienza medica.

Si tratta di strani suppliziati: essi vivono una vita estranea (è stato notato che gli scorticati «si adoperano per dimostrare la vanità della morte» [Caillouis 1965, p. 146]), in un certo senso come immortali, condannati a girovagare sempre così sulla terra. Nessuna possibilità di operare una metamorfosi, di rifare o trasformare il proprio corpo: il programma della scienza è infinito, non finirà mai. Il tatuaggio ch'essi portano come una divisa è il marchio del sapere anatomico sui loro corpi.

Gli unici cambiamenti consentiti ai loro corpi d'ora in poi si verificheranno in una sola direzione, verso sempre maggiori particolari, risultato di osservazioni e di analisi, per giungere un giorno a insiemi di cellule o di atomi. Non sono più in attesa come il Cristo di Grünwald; si collocano piuttosto dopo o accanto alla metamorfosi, in una falsa trasmutazione, un fallimento pari a quello dell'ufficiale descritto da Kafka come un vero scorticato: una volta impalato «era rimasto com'era in vita: non si poteva cogliere alcun segno della promessa trasfigurazione... Le labbra eran serrate con forza, gli occhi aperti avevan l'espressione della vita, lo sguardo era tranquillo e convinto, la fronte trapassata dalla punta del grande ago di ferro» [Kafka 1914, trad. it. p. 316]. Ma l'uomo di Kafka è morto, anche se non ha mai cessato di credere, anche se la morte non lo ha trasfigurato. Gli scorticati, invece, trascinano il loro interminabile lutto, non si rassegnano mai ad accettare il fallimento della loro falsa trasmutazione.

Nella misura stessa in cui il movimento dell'evoluzione della scienza è lineare, poiché si accompagna a quello della storia, gli scorticati rappresentano le stigmate di tale fallimento, vale a dire dell'incapacità della storia di dar luogo a metamorfosi, a «ritorni» propri della temporalità ciclica. Quei muscoli, quelle viscere, quell'interno del corpo degli scorticati resteranno a lungo, forse per sempre, allo scoperto.

#### 10. *L'elaborazione del corpo della scienza.*

L'immagine del corpo umano che offre oggi la scienza medica affonda le radici in quel grande rivolgimento intellettuale che scosse l'Europa del Quattro, Cinque e Seicento. Qui termina – almeno a livello della cultura ufficiale – un'eredità composita, difficile da afferrare, derivante tanto dall'antichità quanto dalle tradizioni religiose del medioevo e dalla cultura popolare (così imbevuta di magia) delle società rurali europee.

Il movimento di fondazione di determinate scienze, come l'anatomia da parte

di Andrea Vesalio, è preceduto da un lungo lavoro per distruggere vecchi schemi mentali; e ciò avviene in un clima incerto, tumultuoso, ambiguo: quello che per convenzione si chiama il «Rinascimento». Così, prima dell'epoca classica, quando s'impone dappertutto la nuova *epistème* (Foucault), le idee e le pratiche scientifiche sbocciano in un'atmosfera per nulla saturata di «scientificità». Si ha piuttosto l'impressione che i primi sentieri della scienza vengano tracciati in un amalgama e in una tensione permanenti fra vecchi rigurgiti di pensiero magico e religioso e la logica propria della nuova esigenza di razionalità e di sperimentazione. Amalgama che è anche «integrazione»: le opere di un Niccolò da Cusa, di un Paracelso e di tanti altri dimostrano come si tentasse di racchiudere in un sistema compiuto (di tipo esoterico, astrologico, alchemico o addirittura teologico) elementi appartenenti ad un movimento completamente diverso, propriamente scientifico [si veda in proposito l'analisi del problema dell'infinito del mondo in Niccolò da Cusa compiuta da Koyré 1962].

Sotto questa tensione fra molteplici sistemi di pensiero si cela forse una spaccatura più profonda: fra una temporalità che si sforza, attraverso e malgrado la formazione del potere che la produce (di tipo religioso) di mantenersi «ciclica», e il tempo storico, «lineare», che assume il massimo impulso verso quest'epoca. Le concezioni del mondo di Niccolò da Cusa e di Paracelso rappresentano un estremo tentativo di trattenere nelle maglie di un sistema chiuso (contenente un sapere dato in anticipo e tale che si esaurisce nel rapporto, ordinato, fra i propri enunciati e un significante supremo) il tempo che corre, il tempo che porta sempre nuove informazioni le quali minacciano di sconvolgere il sapere.

È l'epoca delle corrispondenze fra microcosmo e macrocosmo, delle analogie fra i codici, l'epoca in cui si riprende la teoria degli umori di Aristotele e di Ippocrate, quella, insomma, in cui si cerca dovunque di ristabilire un equilibrio fra tutti gli elementi della creazione; ma è anche il momento della sperimentazione, dello sguardo costretto ad osservare la natura.

Leonardo da Vinci, pittore, ingegnere, architetto, filosofo, attento osservatore della natura, dopo aver sezionato una quantità di cadaveri, scrive: «L'omo è detto da li antiqui mondo minore, e cierto la ditione d'esso nome è bene collocata, imperoché, siccome l'omo è composto di terra, acqua, aria e foco, questo corpo della terra è il simigliante; se l'omo à in sé ossi, sostenitori e armadura della carne, il mondo à i sassi, sostenitori della terra; se l'omo à in sé il lago del sangue, dove cresce e discesce il polmone nello alitare, il corpo della terra à il suo oceano mare, il quale ancora lui cresce e discesce ogni sei ore per lo alitare del mondo; se dal detto lago di sangue dirivano vene, che si vanno ramificando per lo corpo umano, similmente il mare oceano enpie il corpo della terra d'infinito vene d'acqua; mancano al corpo della terra i nervi, i quali non vi sono, perché i nervi sono fatti al proposito del movimento, e il mondo sendo di perpetua stabilità, non accade movimento e, non accadendo movimento, i nervi non vi sono necessari; ma in tutte l'altre cose sono molto simili» [in Richter 1883, ed. 1970 § 929].

Cosa inconcepibile in un sistema di corrispondenze assolute (come l'astrologia per esempio): un'imperfezione, un'eccezione, un elemento esterno, che

non quadrano con l'insieme, possono tuttavia coesistere con esso. Un pensiero del genere non crede più a se stesso.

Di fronte a questa rottura degli equilibri da parte del tempo storico, qualcosa nella vita dell'uomo diventa definitivamente irreversibile, tale che sempre gli sfuggirà. In un altro testo Leonardo esprime bene la frattura tra il tempo ciclico e la storia, con il turbamento che determina nel corpo degli uomini: «Or vedi la speranza e 'l desiderio del ripatriarsi e ritornare nel primo caso fa a similitudine della farfalla al lume, e l'uomo, che con continui desideri sempre con festa aspetta la nuova primavera, sempre la nuova state, sempre e nuovi mesi e nuovi anni, parendogli che le desiderate cose, venendo, sieno troppe tarde, e' non s'avede che desidera la sua disfazione; ma questo desiderio è la quintessenza, spirito degli elementi, che trovandosi rinchiusa per l'anima dallo umano corpo desidera sempre ritornare al suo mandatario. E vò' che sappi che questo medesimo desiderio è quella quintessenza, compagnia della natura, e l'uomo è modello dello mondo» [*ibid.*, § 1162]; e ancora altrove: «E questo uomo à una somma pazzia, cioè che sempre stenta per non stentare, e la vita a lui fugie sotto speranza di godere i beni con somma fatica acquistati» [*ibid.*, § 1187]. Questo testo, che pare inserirsi nella tradizione di quei *memento mori* tanto diffusi verso la fine del medioevo [cfr. Huizinga 1919, cap. XI], aggiunge però una precisazione al semplice rammarico lasciato dal tempo che passa: passa perché tra il desiderio e le cose desiderate vi è uno iato incolmabile.

Il tempo fisiologico dell'uomo non segue più il tempo sociale, e «quando le cose capitano, è troppo tardi»: così nasce un desiderio. Nelle età primitive le cose «non capitavano troppo tardi» perché toccavano in sorte a ciascuno secondo un calendario fissato in precedenza e secondo il posto occupato dall'individuo nella comunità. Nel tempo storico, in cui i cicli stagionali finiscono per assimilarsi in una unica serie temporale di «mesi» e di «anni», in cui si sposta sempre più avanti la soddisfazione del suo desiderio, viene a formarsi uno scarto tra desiderio e tempo sociale. Questo desiderio, a forza di desiderare solo ciò di cui non può godere, si rivolta contro se stesso inducendo l'uomo ad «aspirare a rovinarsi». Tale «sovrana demenza», trasformazione dei cicli del desiderio in circolo vizioso e mortale, è l'iscrizione della storia nel corpo dell'uomo.

Considerazione profetica questa, che annunzia l'altra civiltà di cui la scienza sarà apportatrice; perché la scienza ha la caratteristica di adeguarsi completamente alla linearità del tempo storico, d'integrare una temporalità non ciclica nel movimento interno da cui è animata: l'epistemofilia si apre all'infinito verso l'avvenire. Nel sapere più niente arresterà il sapere.

Tanto che il modello di questa razionalità (la matematica) comporta due qualità assolutamente nuove, che trasmetterà a tutte le scienze: propone dei segni anonimi, utilizzabili e comprensibili, per diritto, da tutti, in opposizione all'ermetismo dei sistemi chiusi, dominati da un significante supremo il cui senso è inafferrabile dalla ragione: non più esoterismo, non più segreto di un Testo sacro accessibile unicamente agli iniziati. La nuova scienza è democratica. D'altronde non parte da un sapere preconstituito, da una verità rivelata: essa porta in se stessa l'origine della conoscenza e ha la capacità di conoscere tutto.

Tuttavia la scienza, al contrario delle formazioni di tipo religioso, non propone sistemi di comportamento individuale o collettivo. L'uomo, per la prima volta, rischia di ritrovarsi senza cultura, un rischio tanto più probabile in quanto proprio nel programma della scienza è inserito il suo primo dovere: analizzare ogni oggetto di pensiero, quindi ogni codice culturale. Così il mondo intero diventa, in teoria, oggetto di scienza. Questo «imperialismo» scientifico sopprimerà alla mancanza di cultura, aiutato in ciò dal parallelo sviluppo della storia delle tecniche che costringono a nuovi gesti.

Se la scienza non erige un significante supremo a sostegno di tutti i codici, nondimeno essa costruisce il proprio terreno specifico su un certo meccanismo di estorsione e di trasformazione delle energie del corpo. Il significante fluttuante non occorre si muti in significante dispotico: verrà ridotto dal progresso della conoscenza scientifica.

Il processo di metamorfosi dell'energia del corpo a vantaggio della scienza nel campo privilegiato della scienza medica ha inizio nel Quattrocento con l'opera di Vesalio. Ma la trasformazione dell'immagine del corpo nell'immagine della medicina era già avvenuta nell'antichità, con Galeno (II secolo d. C.). I medici del Rinascimento prima di tutto riscoprono Galeno per valersene contro la dottrina cristiana e la pratica medica insegnata dagli scolastici. Fin dal secolo XIV un professore dell'università di Bologna, Mondino di Luzzi, autore del primo trattato di anatomia, esegue dissezioni di cadaveri con l'unico scopo di confermare le lezioni di Galeno. La novità consisteva nel fatto che egli cercava di osservare i corpi, e non più di discuterne, come solevano fare i teologi medievali. Le dissezioni di Mondino si differenziano da quelle dei medici medievali perché il loro fine è l'osservazione.

L'insegnamento di Galeno era noto e seguito a quell'epoca perché era stato trasmesso e conservato – nonostante la difficoltà di reperimento delle opere – grazie soprattutto a studiosi arabi, come Avicenna. Nei secoli XV e XVI gli scritti di Galeno vengono tradotti in latino da Guenther (in particolare *De anatomicis administrationibus* pubblicato nel 1531) e resi così accessibili agli studenti di medicina.

L'opera medica di Galeno offriva agli studenti uno straordinario complesso di dati: una teoria fisiologica coerente – in relazione a una descrizione anatomica dello scheletro e dei visceri (frutto di numerose dissezioni su animali e forse anche su cadaveri) –, una farmacopea, un metodo diagnostico, e una teoria filosofica – di origine stoica – sulla vita. In essa si mescolano pensiero scientifico, razionalità metafisica e resti di credenze magiche. Galeno dà un'immagine del corpo che è il risultato di questi tre fattori. Il corpo è dominato dalla ragione, ma è in contatto immediato con le forze della natura che non può fare a meno di imitare. Egli riprende da Aristotele la dottrina dei quattro elementi ai quali corrispondono, nel corpo umano, le combinazioni delle quattro qualità, caldo, freddo, secco, umido, e ciò gli permette di accettare nella farmacopea alcuni concetti magici che rifiuta energicamente nell'anatomia [cfr. Thorndike 1923, p. 126]. In nome del principio che il simile attira il proprio simile e respinge il dissimile, egli afferma che il gambero è efficace contro l'idrofobia perché è

un animale acquatico, e i gamberi d'acqua dolce sono ancora più efficaci, perché quelli di mare assorbono l'umidità per il sale che contengono; crede all'azione di certi amuleti che hanno la virtù dell'«antipatia» nei confronti di determinate malattie. Galeno, che cerca di fondare una anatomia scientifica, e lancia impropri contro la stregoneria che crede che il sangue di coccodrillo migliori la vista, ammette delle credenze derivanti invece dalla medesima mentalità magica. Inoltre, se si pensa che nella sua concezione del corpo il microcosmo riproduceva il macrocosmo, non c'è più da stupirsi se la sua opera è stata il crogiolo, il punto di partenza, nei secoli XIV e XV, dell'anatomia scientifica. L'uomo, centro di energie occulte, di virtù nascoste, di antipatie e simpatie, sede di corrispondenze, di analogie e nello stesso tempo oggetto di quella sperimentazione medica che serve di base al ragionamento scientifico: il corpo di Galeno possedeva tutte le caratteristiche di quel pensiero ambiguo e polivalente che era proprio dell'epoca.

L'anatomia di Galeno, così come veniva intesa nel medioevo, faceva parte di un testo filosofico-religioso di ispirazione stoica e cristiana. Questa sacralità del testo vietava qualsiasi ricerca sperimentale. Le dissezioni praticate si limitavano a illustrare la cultura di Galeno. Le lezioni di anatomia erano tenute da un *magister* che leggeva l'opera del maestro greco, mentre un *demonstrator* faceva vedere gli organi agli studenti.

Andrea Vesalio, medico olandese, insegnante a Padova, inaugura un'altra pratica, rivoluzionando quei metodi. Come fa fede il frontespizio della sua opera principale *De Humani Corporis Fabrica* (1543), ora, capovolgendo l'ordine tradizionale, è il *magister* stesso – Vesalio – che seziona, facendo seguire alla spiegazione la prova, al testo l'osservazione sperimentale [Canguilhem 1970]. Lo sguardo non deve più adeguarsi al senso dettato dall'opera scritta; al contrario, d'ora in avanti avrà il compito di scoprire che cosa lo scalpello rivela del corpo umano: non è forse questo che dimostrano tutti quei volti tesi verso il cadavere che Vesalio ha già incominciato ad aprire? La loro immensa curiosità non deriva proprio dal desiderio di conoscere quello che la pratica del chirurgo promette di svelare?

Certo, Vesalio è uomo del suo tempo, ma anche se la sua opera è ancora tutta imbevuta di quel clima così particolare del «Rinascimento», quel che qui importa mettere in evidenza sono i suoi aspetti profondamente innovatori, per cogliere il momento preciso in cui si forma l'oggetto della medicina.

In contrapposizione al concetto medievale del guardare, Vesalio pone i diritti dell'osservare. La strada che conduce al nuovo modo di guardare scientificamente era stata elaborata a lungo mediante la tecnica della rappresentazione scoperta dai pittori: la prospettiva. Sconvolgendo l'iconografia medievale, essa introduceva degli strumenti di precisione: la prospettiva permette di analizzare lo spazio, isolare i corpi, dissacrare la natura. L'esattezza delle tavole anatomiche della *Fabrica* dimostra le capacità insite nel nuovo modo di guardare: quelle tavole non sono solo delle illustrazioni, delle aggiunte al testo, ma vi apportano una dimensione insostituibile del lavoro scientifico: più che una «tavola sinottica», come dice Vesalio, costituiscono uno strumento di analisi; e in quanto tali contribuiscono a fondare una scienza.

Occorre notare che prima delle *Tabulae anatomicae sex* di Vesalio, pubblicate nel 1538, solamente Berengario da Carpi (1520) e Charles Estienne (1532) avevano riprodotto figure e diagrammi anatomici. Sylvius e Fernel vi si erano anzi opposti, adducendo a pretesto che erano un segno di volgarizzazione e di diletantismo. Il che dimostra che le riproduzioni di Vesalio, e soprattutto quelle delle *Tabulae*, soddisfacevano l'esigenza di dissacrazione della nuova scienza nei confronti dei testi antichi. La scoperta della stampa ha svolto una funzione fondamentale che si riflette anche nella storia delle tavole di Vesalio: esse hanno inaugurato un nuovo metodo di rappresentazione.

Da dove ha avuto origine questo uso di rappresentare il corpo umano mediante tavole, uso che la *Fabrica*, rendendo sistematico il procedimento, trasformerà in un'esigenza di cui lo studio dell'anatomia non potrà più fare a meno? Nell'introduzione alle *Tabulae*, Vesalio spiega come una volta, disegnando le vene per gli studenti, si accorse che i disegni piacevano. Tuttavia allora non credeva che le tavole fossero utili. Perché quelle tavole piacevano tanto agli studenti? Vi è certamente la necessità generica di riprodurre il soggetto, e l'importanza che aveva in quell'epoca; ma in questo caso particolare si tratta di un fenomeno legato alle possibilità insite nell'oggetto dell'anatomia: le tavole di Vesalio consentono di costruire tale oggetto, differenziandolo dal cadavere reale.

Il cadavere nel medioevo, infatti, era tutto permeato di tradizioni magiche e religiose; il culto degli antenati, i riti funerari – prima pagani, poi cristiani – erano una testimonianza della presenza dei defunti tra i vivi. Si seppellivano i morti con i loro beni, utensili, ornamenti; l'orrore che ispirava la corruzione dei cadaveri era tale che le persone di riguardo venivano dipinte immediatamente dopo il trapasso; nei secoli XI e XII, «secondo un uso molto comune, i cadaveri di personaggi ragguardevoli, morti lontano dalla loro residenza, venivano tagliati a pezzi e bolliti, finché la carne si staccava dalle ossa; queste allora erano pulite e spedite in un baule per essere solennemente seppellite, mentre si inumavano nel luogo del decesso le viscere e la carne» [Huizinga 1919, trad. it. p. 194]. Un uso spaventoso, che papa Bonifacio VIII nel 1299 e nel 1300 definisce «abuso di abominevole barbarie». Sezionare i cadaveri per ragioni diverse da quelle medico-legali fu vietato fino al secolo XIV.

Tutta l'atmosfera che avvolgeva la morte è talmente in contrasto con l'esercizio della medicina inaugurato da Vesalio che, si può dire, le sue tavole rispondono a un'esigenza ben precisa: rompere la tradizione e nello stesso tempo instaurare un nuovo equilibrio. Basta guardare le tavole della *Fabrica* per accorgersi che esse raffigurano dei corpi vivi. È stato necessario che il disegno anatomico s'inserisse fra la pratica della dissezione (ancora tutta imbevuta di sacrilegio: Vesalio racconta, sempre nella *Fabrica*, l'avventura «eroica» per cui una sera fu costretto a restare fuori delle porte di Lovanio, dopo avere rubato il cadavere di un galeotto al cimitero) e il testo del maestro, per costituire il morto come cadavere (senza vita, senza connotazioni sacre), e contemporaneamente trasferire la vita nella riproduzione. Basta guardare i magnifici scorticati di Vesalio, pieni di energia: essi permettono alla scienza di vivere, togliendo al

morto le sue forze sacre, smettendo di considerarlo un segno della corruzione e della fine. D'ora in poi le dissezioni si faranno su dei corpi inerti, dai quali è stato allontanato il «negativo», le forze spaventose che i cadaveri trascinavano con sé; in tal modo la scienza non può avere rimorsi. La rappresentazione isola il morto dal proprio corpo, e ciò consente la nascita della medicina, escludendo la morte dal proprio raggio d'azione. Nello stesso tempo si apre un nuovo rapporto per i vivi – per il loro corpo: vivi di una vita avulsa dalle forze della natura, corpi le cui funzioni verranno a poco a poco assimilate ai processi fisico-chimici...

È quindi errato affermare che oggetto della medicina è il cadavere (come pare faccia Baudrillard, sebbene il suo concetto sia più complesso: «Per la medicina il corpo cui fare riferimento è il *cadavere*. In altri termini, il cadavere è il limite ideale del corpo nel suo rapporto con il sistema della medicina. È il cadavere a produrre e riprodurre la medicina mentre compie la sua funzione, sotto il segno della conservazione della vita» [1976, p. 177]); oggetto della medicina è, invece, una rappresentazione del corpo umano né morto né vivo, ma che viene elaborata mediante la separazione fra la morte e il corpo, il quale, alla fine, sarà animato da una vita indipendente. Transfert delle forze della morte verso un altro piano, quello del sapere scientifico.

Osserviamo la famosa serie di tavole della *Fabrica* che rappresenta degli scheletri: pieni di vita, bene «in carne», persino eleganti, sembrano compiere un rito funebre: il primo, quasi fosse un becchino, si prepara a scavare una tomba, il secondo medita appoggiato a un sepolcro, il terzo alza le mani al viso ed esprime il proprio dolore su una pietra tombale. Chi è che piange in quel modo? Il *morto* che la scienza di Vesalio ha defraudato dell'energia della morte per farne la rappresentazione di un cadavere neutro. Non è questo il senso dell'iscrizione sulla seconda tavola *Vivitur ingenio, caetera mortis erunt* 'si vive grazie allo spirito, tutto il resto appartiene alla morte'? In altre parole: oramai la morte non farà più parte della vita. Chi muore, il corpo corrotto che sta sotto questa pietra tombale, è *salvato*, rivive nella raffigurazione proprio di quello scheletro che lo piange: infatti la vita del morto è passata dalla parte dello spirito, della scienza che produce questa rappresentazione. Rito di lutto, rito di passaggio, le tre incisioni descrivono il trasferirsi delle forze della morte verso il cadavere riprodotto (lo scheletro): metamorfosi di energie che d'altronde darà vita a tutto il movimento della scienza medica.

Il significante fluttuante che indicava la morte nell'antica cultura medievale fornisce la base perché si costituisca l'oggetto della nuova scienza. In confronto a dei morti-vivi (vale a dire dei «vampiri» che non finiscono mai di morire), i corpi delle tavole di Vesalio, quegli scheletri, non finiranno mai di vivere, una vita artificiale, muta, per procura: vita presa in prestito da quella della scienza per la cui utilità queste raffigurazioni sono state eseguite.

Un'altra incisione della *Fabrica* coglie quel momento privilegiato in cui si instaura la cultura anatomica mediante la trasposizione delle forze del corpo reale al «corpo» della scienza: si tratta del frontespizio, che rappresenta una lezione di anatomia. Nel centro, Vesalio ha appena sezionato il cadavere di una

donna che ha il ventre aperto. Si appresta a incidere l'utero, come si capisce da parecchi indizi: prima di tutto il fatto che la figura della donna del frontespizio è esattamente la stessa, in formato ridotto, di quella della *Fabrica* che reca la seguente didascalia: «Tuttavia questa figura è stata ritratta soprattutto per mettere in vista la posizione della vescica e dell'amary [la matrice], nel modo in cui si presentava in quella donna prima che avessimo toccato l'amary» [Grévin 1569, p. 91]; il cadavere del frontespizio riproduce la «prima figurarum» del capitolo dedicato agli organi della riproduzione. Quindi, il pubblico rappresentato nel frontespizio ha stupito i commentatori della *Fabrica* perché le lezioni di anatomia, anche di maestri famosi, non attiravano mai una tale folla. Tuttavia, pare che in questo caso particolare, si trattasse di un ritratto somigliante, appunto perché Vesalio si apprestava ad aprire l'utero. Il maestro stesso fa riferimento a quella affluenza di pubblico in un passo in cui contrappone la sua pratica alle vane discussioni dei medici: «La discussione sui genitali e il seme è più accesa di quanto non siano quelle dei medici; quando spieghiamo gli organi di riproduzione vi sono moltissimi spettatori» [*Fabrica*, V, 15]. Così il frontespizio rende bene quel momento unico in cui si captano le forze (qui della vita) e le si trasferiscono sul piano della scienza.

Si tratta delle energie legate alla funzione riproduttiva: secondo Freud, la domanda «Di dove vengono i bambini?» sta alla base del desiderio di sapere, dell'epistemofilia; d'altra parte, una delle potenze – se non la potenza per eccellenza – che denota il significante fluttuante è quella che dà la vita (come dimostrano tutti i rituali, i tabù, le credenze e i miti che avvolgono, nelle società primitive, la nascita) – pertanto il corpo della donna appare come la vera e propria sede dell'energia libera. L'istante colto dal frontespizio della *Fabrica* è quello in cui le energie libere del significante fluttuante vengono captate e viene dissacrato il loro luogo d'origine: il ventre aperto di quella donna non celerà più altro che degli organi, la forza vitale che vi stava reclusa passa ora tutta quanta dalla parte della folla, di quella folla a cui una eccezionale avidità di conoscere imprime un movimento vorticoso. Studenti, monaci, gentiluomini, topi di biblioteca, si stringono intorno a Vesalio, sperando forse di decifrare finalmente l'enigma della vita. Eppure quel ventre mostra solamente degli organi e dalla matrice aperta non uscirà che... la *Fabrica* stessa (di qui il frontespizio), vale a dire la scienza medica. Il cadavere – e il suo scheletro che lo sovrasta accoglie la potenza della morte in funzione di *memento mori* – giace lì come un segno afflosciato, con il ventre svuotato: ha partorito – con il taglio cesareo – una scienza. Il frontespizio è la testimonianza di questa trasmutazione misteriosa e ha il valore di una allegoria universale.

Sullo svuotamento del corpo si costruisce il sapere. Con la riduzione delle energie del corpo, spariscono anche quelle tracce materiali, quei residui che contenevano dei poteri precisi, quali la capacità di passare da un codice all'altro, di tradurre un registro in un altro. Vesalio racconta che, secondo una concezione medievale, esiste nel corpo umano un certo osso, un osso incorruttibile che dovrà servire a dare inizio alla resurrezione del corpo nel giorno del giudizio universale. Dopo avere lasciato la discussione di una tale credenza ai teo-

logi aggiunge: quell'osso – quello descritto dai maghi e dai seguaci di scienze occulte e dagli Arabi chiamato *albadaran* – è meglio conosciuto dai superstiziosi che dagli studiosi di anatomia. Tre prostitute di Venezia, egli narra, avevano assassinato un bambino per procurarsi quell'osso e anche il cuore, che avevano strappato dal corpo ancora vivo [*ibid.*, I, 28]. Quell'osso, residuo materiale del trasduttore dei codici, consentiva il passaggio dal codice umano al codice divino, dalla morte alla resurrezione. Ma ormai delle ossa, del corpo, si sarebbe appropriata la scienza. [J. G.].

- Avalon, A.  
1919 *The Serpent Power*, Luzac, London (trad. it. Edizioni Mediterranee, Roma 1974<sup>2</sup>).
- Bachtin, M.  
1965 *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Chudožestvennaja literatura, Moskva; ed. franc. Gallimard, Paris 1970.
- Baudrillard, J.  
1976 *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris.
- Benesch, O.  
[1964] *Die deutsche Malerei im Zeitalter Dürers*, Skira, Genève 1966 (trad. it. Fabbri, Milano 1966).
- Bhavnani, E.  
1970 *The Dance in India*, Taraporevala's Treasure House of Books, Bombay.
- Bouissac, P.  
1973 *La mesure des gestes. Prolégomènes à la sémiotique gestuelle*, Mouton, Paris - La Haye.
- Bousquet, J.  
1964 *La peinture maniériste*, Ides et Calandes, Neuchâtel.
- Caillois, R.  
1965 *Au cœur du fantastique*, Gallimard, Paris.
- Calame-Griaule, G.  
1965 *Ethnologie et langage. La parole chez les Dogons*, Gallimard, Paris.
- Canguilhem, G.  
1970 *Études d'histoire et de philosophie des sciences*, Vrin, Paris.
- Charachidze, G.  
1968 *Le système religieux de la Géorgie païenne*, Maspero, Paris.
- De Martino, E.  
1959 *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano.
- Derrida, J.  
1967 *La voix et le phénomène*, Presses Universitaires de France, Paris (trad. it. Jaca Book, Milano 1968).
- Douglas, M.  
1966 *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollutions and Taboo*, Routledge and Kegan Paul, London (trad. it. Il Mulino, Bologna 1975).
- Eliade, M.  
1948 *Techniques du Yoga*, Gallimard, Paris (trad. it. Einaudi, Torino 1952).  
1954 *Le Yoga, immortalité et liberté*, Payot, Paris (trad. it. Rizzoli, Milano 1973).
- Evola, J.  
1966 *Lo Yoga della potenza*, Edizioni Mediterranee, Roma.

- Fedry, J.  
1976 *L'expérience du corps comme structure du langage. Essai sur la langue sâr (Tchad)*, in «L'Homme», XVI.
- Geertz, C.  
1973 *The Interpretation of Culture*, Basic Books, New York.
- Gil, J.  
1976 *La puissance d'un peuple*, in «Les temps modernes», XXXII.
- Grévin, J.  
1569 *L'abrégé de l'Anatomie de Vésale*, Wechel, Paris.
- Holmer, N., e Wassen, H.  
1947 *Mu-Igalá; or the Way of Muu; a Medicine Song from the Cuna Indians of Panama*, Göteborgs Etnografiske Museum, Göteborg.
- Huizinga, J.  
1919 *Herfsttij der Middeleeuwen*, Tjeenk Willink, Haarlem (trad. it. Sansoni, Firenze 1966<sup>3</sup>).
- Jakobson, R.  
1963 *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris (trad. it. Feltrinelli, Milano 1966).
- Jaulin, R.  
1967 *La Mort Sara*, Plon, Paris.
- Kafka, F.  
[1914] *In der Strafkolonie*, Wolff, Leipzig 1919 (trad. it. in *Racconti*, Mondadori, Milano 1970, pp. 283-318).
- Koyré, A.  
1957 *From the Closed World to the Infinite Universe*, Johns Hopkins Press, Baltimore (trad. it. Feltrinelli, Milano 1974<sup>2</sup>).
- Leenhardt, M.  
1947 *Do kamo. La personne et le mythe dans le monde mélanésien*, Gallimard, Paris.
- Leiris, M.  
1958 *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*, in «L'Homme», II.
- Le Roy Ladurie, E.  
1975 *Montaillou, Village Occitan de 1294 à 1324*, Gallimard, Paris (trad. it. Rizzoli, Milano 1977).
- Lévi-Strauss, C.  
1949a *Le sorcier et sa magie*, in «Les temps modernes», IV, n. 41, pp. 3-24; ora in *Anthropologie structurale*, Plon, Paris 1958 (trad. it. Il Saggiatore, Milano 1966, pp. 189-209).  
1949b *L'efficacité symbolique*, in «Revue d'histoire des religions», CXXXV, n. 1, pp. 5-27; ora *ibid.* (trad. it. Il Saggiatore, Milano 1966, pp. 210-30).  
1950 *Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss*, in M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Presses Universitaires de France, Paris (trad. it. Einaudi, Torino 1965).  
1968 *L'origine des manières de table*, Plon, Paris (trad. it. Il Saggiatore, Milano 1971).
- Lohisse, J.  
1974 *La communication tribale*, Editions Universitaires, Paris.
- Mäll, L.  
1968 *Une approche possible du Sūnyavāda*, in «Tel Quel», n. 32.
- Martchenko, A.  
1970 *Mon témoignage*, Seuil, Paris.
- Mauss, M.  
1923-24 *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, in «Année sociologique», serie 2, tomo I; ora in *Sociologie et anthropologie*, Presses Universitaires de France, Paris 1950 (trad. it. Einaudi, Torino 1965).  
1936 *Les techniques du corps*, in «Journal de psychologie», XXXII, n. 3-4; ora *ibid.* (trad. it. Einaudi, Torino 1965).

- Mauss, M., e Hubert, H.  
1902-903 *Esquisse d'une théorie générale de la magie*, in « *Année sociologique* »; ora in *Sociologie et anthropologie*, Presses Universitaires de France, Paris 1950 (trad. it. Einaudi, Torino 1965).
- Mead, M.  
1935 *Sex and Temperament in Three Primitive Societies. Coming of Age in Samoa*, Morrow, New York (trad. it. Il Saggiatore, Milano 1967).
- Métraux, A.  
1958 *Le Vaudou haïtien*, Gallimard, Paris (trad. it. Einaudi, Torino 1971).
- Ottin, M., e Bensa, A.  
1969 *Le sacré à Java et à Bali. Chamanisme, sorcellerie et trance*, Laffont, Paris.
- Radcliffe-Brown, A. R.  
1952 *Structure and Function in Primitive Society*, Oxford University Press, London (trad. it. Jaca Book, Milano 1972).
- Richter, J. P.  
1883 (a cura di) *Scritti letterari di Leonardo da Vinci*, Sampson Low, Murston, Searle and Rivington, London; ed. Phaidon, London 1970<sup>3</sup>.
- Rosolato, G.  
1967 *Le fétichisme*, in P. Aulagnier-Spairani (a cura di), *Le désir e la perversion*, Seuil, Paris.
- Slama-Cazacu, T.  
1967 *Sur la formation du système phonématique chez l'enfant*, in *To Honour Roman Jakobson*, Mouton, The Hague.
- Thorndike, L.  
1923 *A History of Magic and Experimental Science*, Macmillan, New York.
- Trognon, A.; Beauvois, J.-L.; e Lopez, G.  
1972 *Topologie et théorie de la métaphore*, in « *L'Homme* », XII.

Veicolo delle pratiche significanti, connesse all'individuo ed alla **persona**, il corpo si presenta come una **struttura** che assolve tutta una serie di **funzioni** inerenti a diversi campi di attività dell'uomo collocati nello **spazio/tempo**.

Soggetto dei comportamenti biologici (cfr. **homo**), sottoposti alla normativa di un **codice**, diventa oggetto di una **scienza** specializzatasi sulla base di una ripartizione del corpo in parti (cfr. **salute/malattia, vita/morte, sintomo/diagnosi, clinica, sensi**); soggetto dei comportamenti culturali (cfr. **anthropos, natura/cultura, cultura/culture**), interviene nell'attività comunicativa vera e propria (cfr. **linguaggio, comunicazione, voce, parola**) e nelle varie forme di **rappresentazione (gesto, scena, danza, festa)**, magari con l'ausilio di mediazioni a fini di riconoscimento del ruolo (**abbigliamento, ornamento, maschera**); veicolo degli atteggiamenti psicologici variamente classificati (**soma/psiche, follia/delirio, mente, memoria**), assolve precise e selezionate funzioni della **sessualità** e del **desiderio (eros, amore, piacere)**. Il corpo è inoltre connesso ad atti sociali che comportano il rapporto con la materia intesa come prodotto economico (**cultura materiale, lavoro, mano, utensile**) e come mezzo variamente determinato della sopravvivenza (**alimentazione, fame**).

### Nota alle tavole.

Il corpo è al centro degli sforzi dell'uomo per comprendere il mondo. Ma se in questo rapporto con la conoscenza ed il mondo il sapere occidentale non gli ha attribuito il posto d'infralingua che gli è proprio, esso si è, in quanto sapere di un certo tipo, eretto a partire da operazioni sul corpo, ponendosi (o proponendosi?) come «corpo di sapere»: è quanto sembra indicare l'Arcimboldi (tav. 1) quando, con l'aiuto di libri, ricomponne il corpo del bibliotecario offrendo al corpo lo spazio derisorio ed ambivalente del gioco immobile dei codici: corpo umano che si iscrive nei codici i quali, a loro volta, sono restituiti sotto la forma di un «corpo».

La funzione d'infralingua e di trasduttore dei codici subisce delle trasformazioni a seconda delle culture. Per il tantrismo il corpo diventa il ricettacolo del cosmo; esso porta le tracce di tutti gli altri codici (tavv. 2-3), racchiudendo in sé una fisiologia «sottile» con le sue proprie zone energetiche (tavv. 4-5), fisiologia alla quale corrisponde l'esperienza spirituale, a sua volta dipendente da una tecnica del corpo. Si può considerare questo esempio come una variante di un modello molto generale della funzione del corpo in un certo regime di segni: ipotesi che apre forse la via per il suo studio strutturale.

È ancora in un sistema di corrispondenze fra le regioni del corpo e i codici simbolici che dei saperi «prescientifici» cercano di pensare il rapporto dell'uomo col mondo: l'alchimia (tav. 6), la medicina astrologica che mette in rapporto i salassi e lo zodiaco (tavv. 7-8), oppure le zone del corpo e la farmacopea (tav. 9); dappertutto, in Occidente come in Oriente (tav. 10), il corpo diventa di volta in volta il mezzo, il fuoco centrale e l'oggetto di un sapere medico-esoterico il cui scopo — la cura — è di dare la salute al corpo permettendogli di ristabilire i contatti con le energie dell'universo.

La storia della medicina scientifica dell'Occidente si collega ad un regime di segni del tutto differente. Il corpo, analizzato, decomposto, distaccato dal cosmo e dalle sue forze, subisce progressivamente il processo inverso a quello che gli era stato impresso dal sapere medico-religioso. Fra le molte vie imboccate, la dissezione condiziona in modo decisivo la natura di questo sapere: a partire dagli organi resi visibili nella *Cirurgia* d'Henri de Mondeville (tav. 11), che per primo utilizzò per l'insegnamento delle tavole anatomiche. Dissezione, auscultazione (tavv. 12-13) sono ancora nel secolo XIV al servizio di un sapere libresco ereditato da Galeno. Tuttavia, un grande mutamento sta per interessare, su diversi piani, la medicina occidentale: si tratta di uno sguardo che cambia. Il cadavere diventa il principale attore di una scena (tav. 14) in cui il maestro d'anatomia fa vedere l'invisibile, l'interno del corpo umano; l'immagine del corpo si trasforma, la macchina diventa a poco a poco il suo modello (tav. 15); e la corrispondenza (astrologica) tra il macrocosmo e il microcosmo (tav. 16),

di cui il corpo è la cerniera, si rompe a vantaggio dell'astronomia e della medicina.

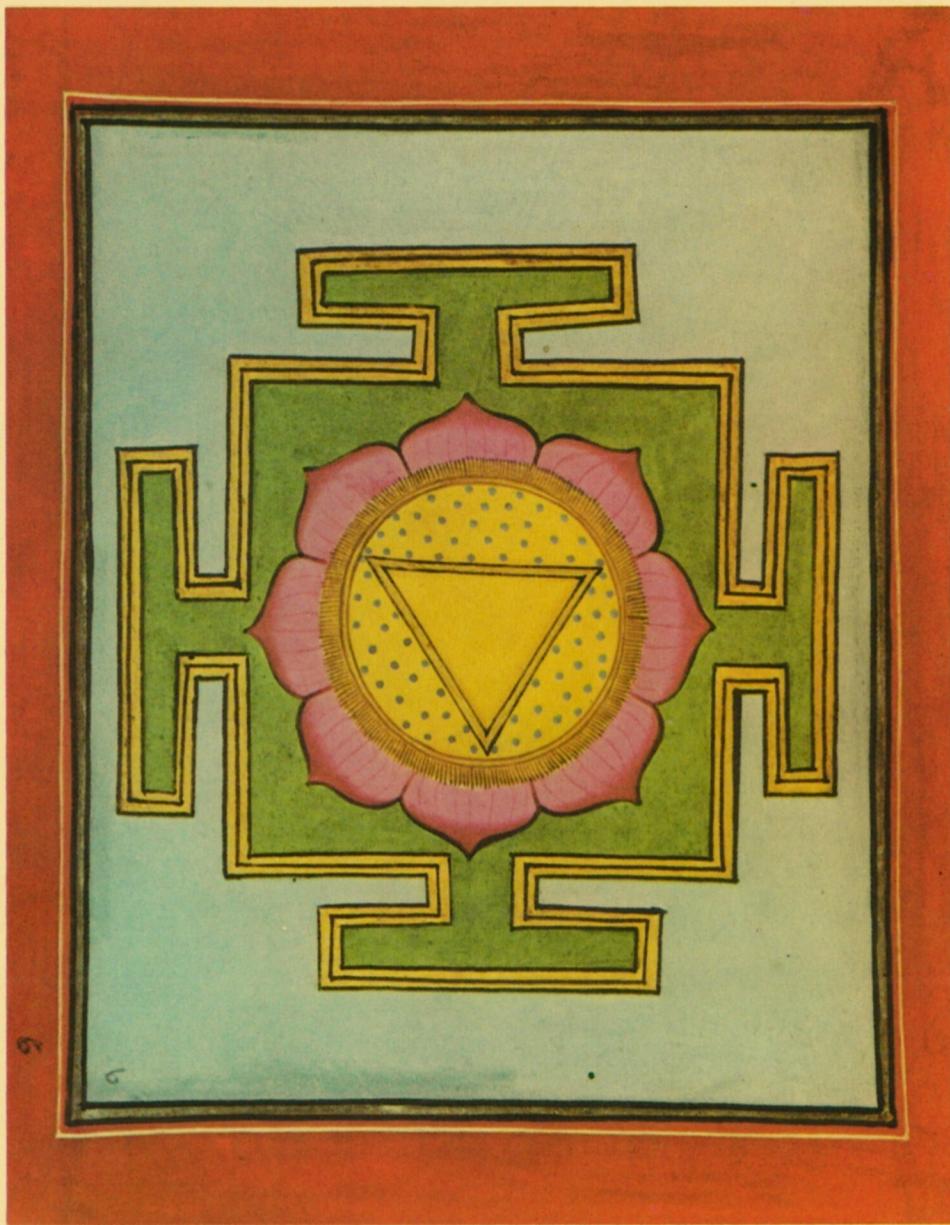
Anche la rappresentazione del corpo partecipa di questo nuovo sguardo anatomico (dagli studi di «ignudi» (tav. 17) agli scorticati (tavv. 18-19) la continuità è evidente...), a partire dal quale si sviluppa il discorso della scienza medica. Questo discorso Vesalio lo instaura pienamente: le tavole della *De Humani Corporis Fabrica* fissano un certo punto d'arrivo di tutta l'attività da secoli compiuta sulla rappresentazione della morte, del cadavere e del corpo, necessaria ad instaurare l'oggetto della medicina (tav. 21). Attività che si sviluppa lungo numerose tappe e di cui porta testimonianza, su di un altro piano, l'evoluzione stessa della rappresentazione dei «cadaveri» (tav. 20; tav. 22: la morte raffigurata con i tratti di un cadavere in putrefazione nel quadro di Baldung Grien).

Ormai, con lo sviluppo della scienza e del regime di segni che l'accompagna, la rappresentazione del corpo subisce un duplice processo contraddittorio che questo disegno di Dürer (tav. 23) annunzia, per così dire, unendo il gonfiore delle carni alla minuzia del calcolo: da un lato, la nostalgia di un tempo in cui i corpi e i codici si armonizzavano nello spazio (tavv. 24-25); dall'altro, la rottura del loro rapporto, la decomposizione infinita del corpo e la sua dissoluzione (tavv. 26-27).

Contro questa «scomparsa» moderna del corpo dell'uomo, e perché continui la sua presenza a sé, occorrerà impiegare gli stessi mezzi che hanno contribuito alla sua liquidazione (tavv. 28-29, 30)? [J. G.]



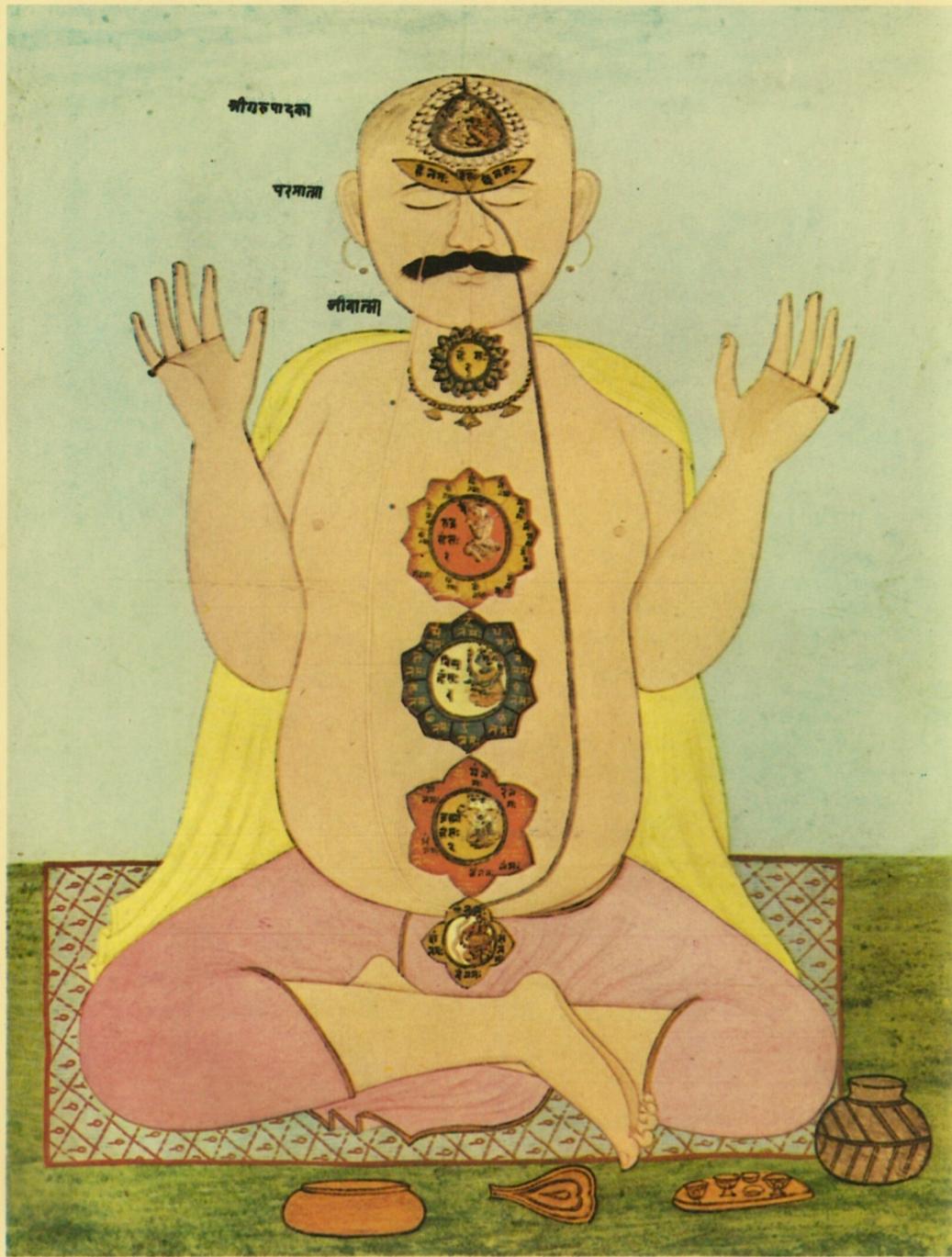
1. Il bibliotecario di Giuseppe Arcimboldi (xvi secolo).



2. Rappresentazione simbolica del corpo umano e dell'universo (Rājasthān, XIX secolo).



3. Le impronte di Viṣṇu, simbologia del corpo cosmico (Rājasthān, XVIII secolo).



4. Rappresentazione del corpo sottile (Kāngra, Himācal Pradesh, XIX secolo).

5. Il corpo sottile e i suoi *chakra*, particolare (Nepal, XVII secolo).



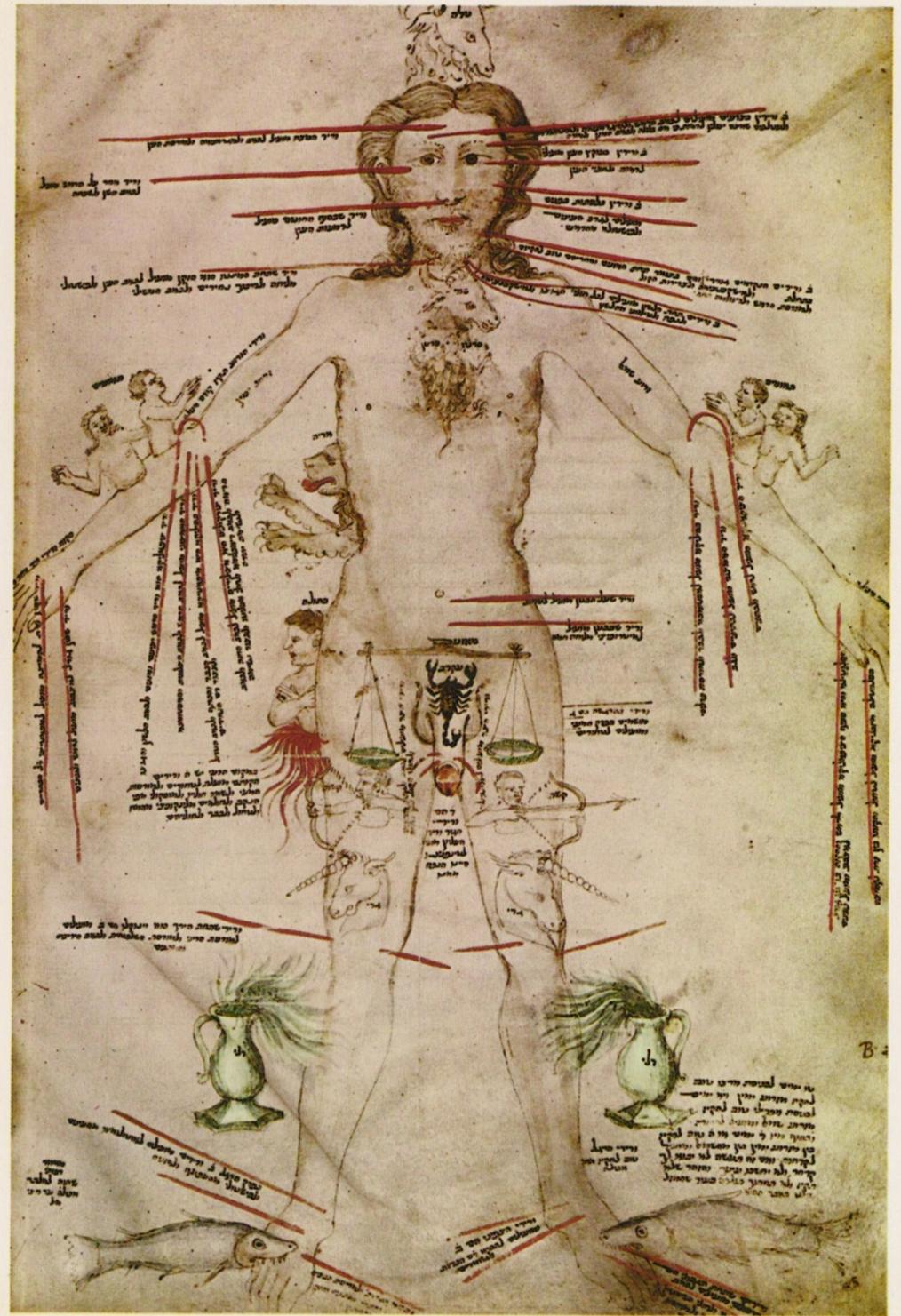
हं श्रीगुरुपादका  
हं श्रीगुरुपादका

हं श्रीगुरुपादका  
हं श्रीगुरुपादका



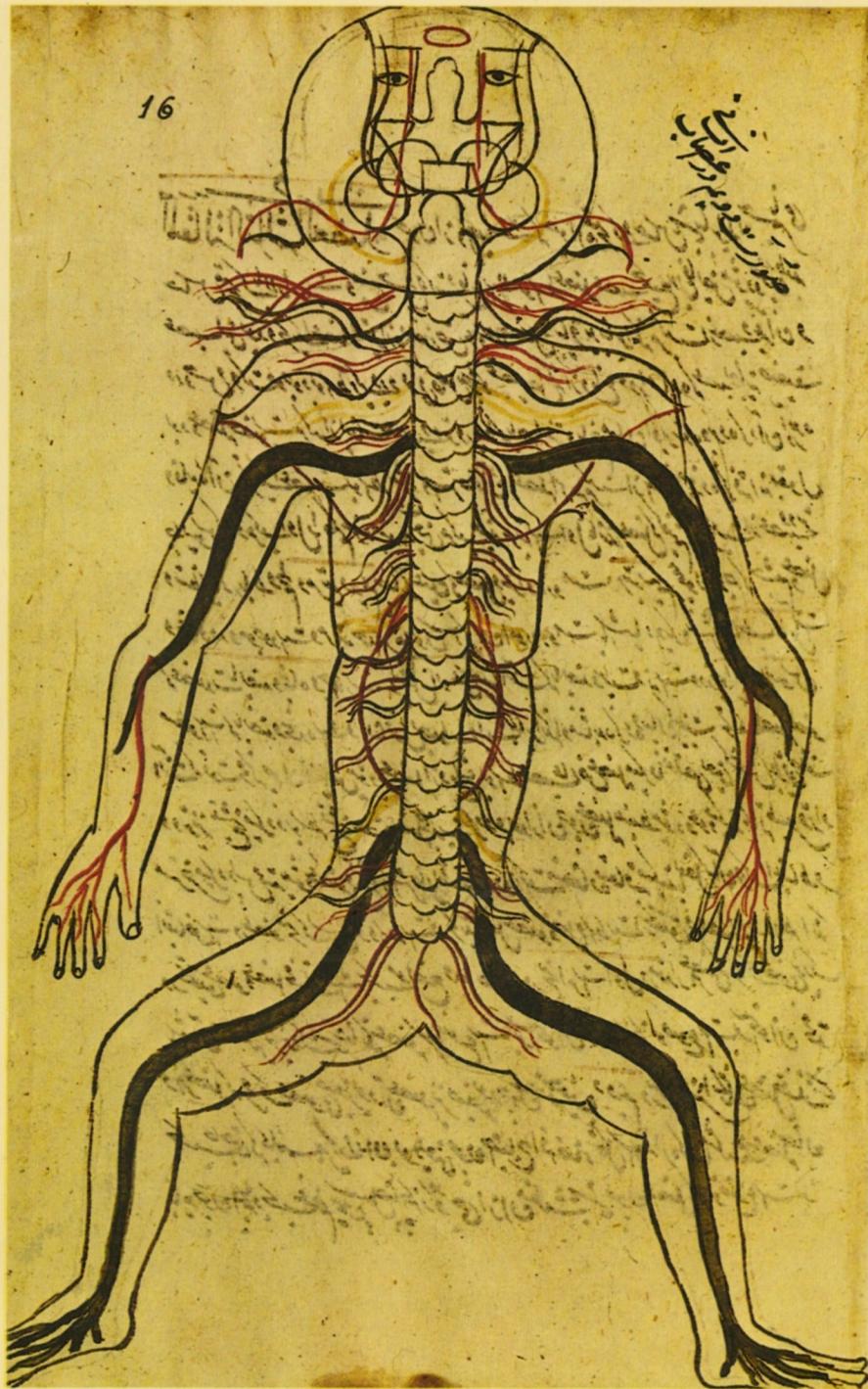
6. Il Sole e la Luna: il corpo nella simbologia alchemica (xvi secolo).

7. L'uomo zodiacale (xiv secolo).



B.





10. Schema anatomico (Persia, XVII secolo).

e qui  
quel  
nes  
en  
ruent  
est co  
arie  
nsto  
2.  
urbul  
man  
use  
force  
ut ler  
spic  
mach  
il les  
deus  
nent  
afac  
non de  
est en  
ates.

entiers cont un aparra en une  
partie de la coulle et l'autre en l'autre



**C**ette figure est la seule moine  
de sous de fame des la ismitu  
re de l'espine qui est ou milieu des  
costes due aus dos des pies trenchis  
par le milieu du ventre de la fonta  
du stomach due au cul en la quele  
apert la matricque gestant sus  
le longation. Et les 2. coillons de  
dent lie entre le col de lie et la grant  
concamite. et apert la vessie est at

11. Una tavola dalla *Cyrurgia* di Henri de Mondeville (XIV secolo), primi disegni utilizzati a scopo didattico.

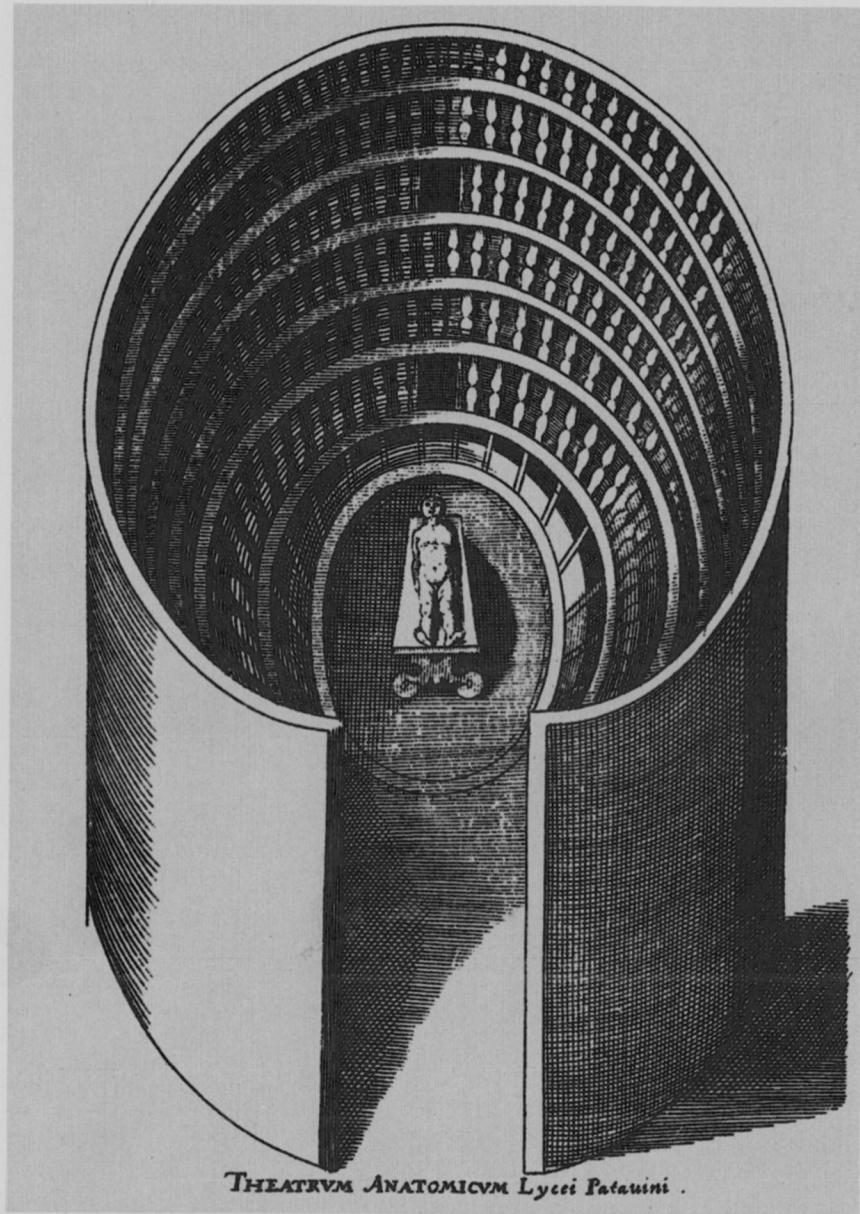
hec est secunda figura  
 anothomie sicut sci  
 ditur uenire ad uide  
 di omnia membra que  
 sunt in uentre ut sit  
 pennis tres insculi  
 f. unne. sicut i. ar  
 be. i. post hec sunt itet  
 ra sple. cur et reues  
 et vic uniales et vi  
 cportures spina.



hec est septima  
 figura et ultima signi  
 anothomie uis  
 uini in qua no  
 bis ostendit qd  
 nob medigus d:  
 tangit corpus ho  
 minis et sicut  
 uentem et de  
 tangit corpus a  
 duabus maib  
 equalit pennis  
 q. p. d. a. d. d.  
 hec esse equalia  
 et sic isto modo  
 tangendo cogno  
 scet diuina seu  
 uolorem in quo  
 membro est

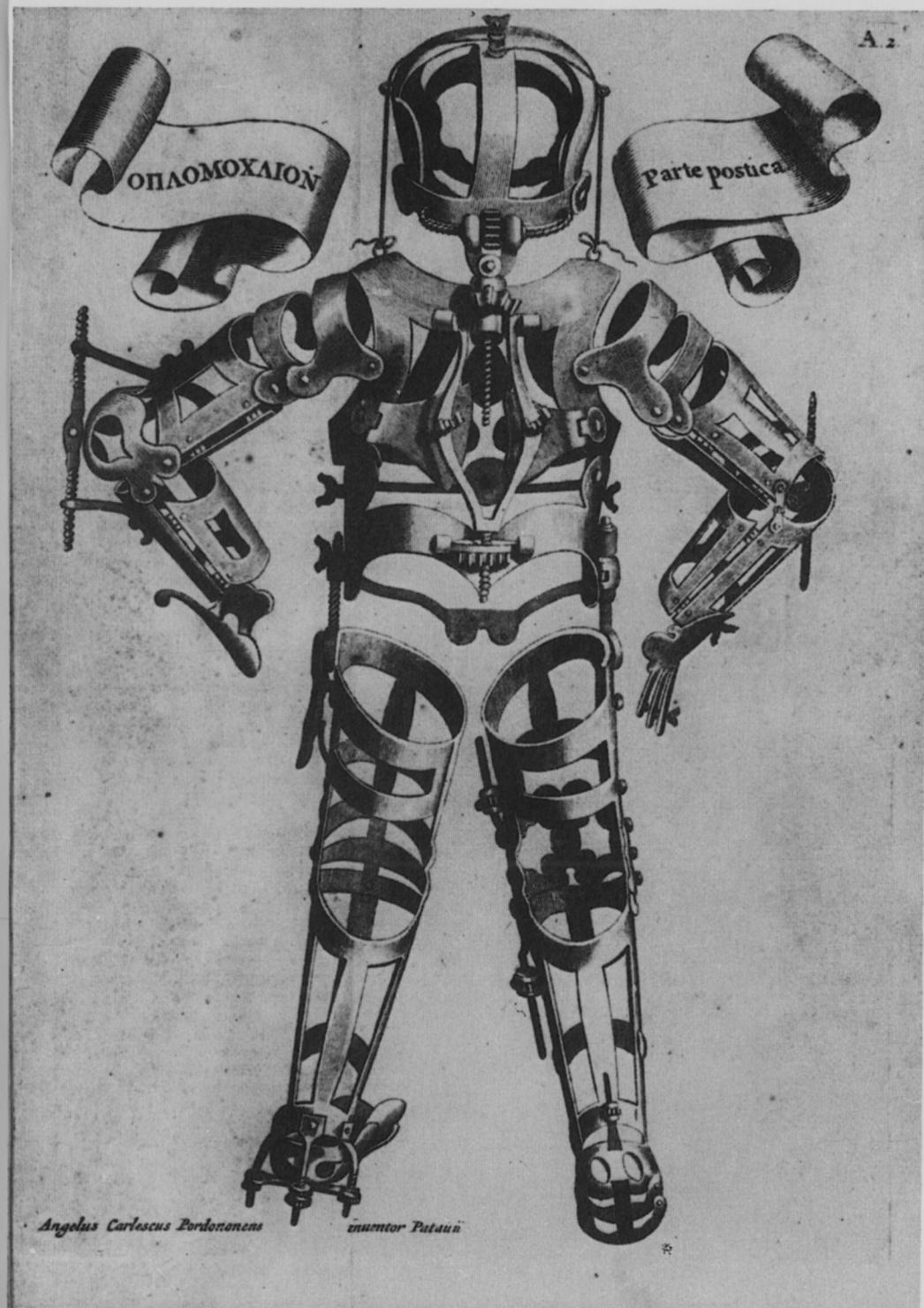
Et sic complete  
 sunt figure ano  
 thomie philippi.





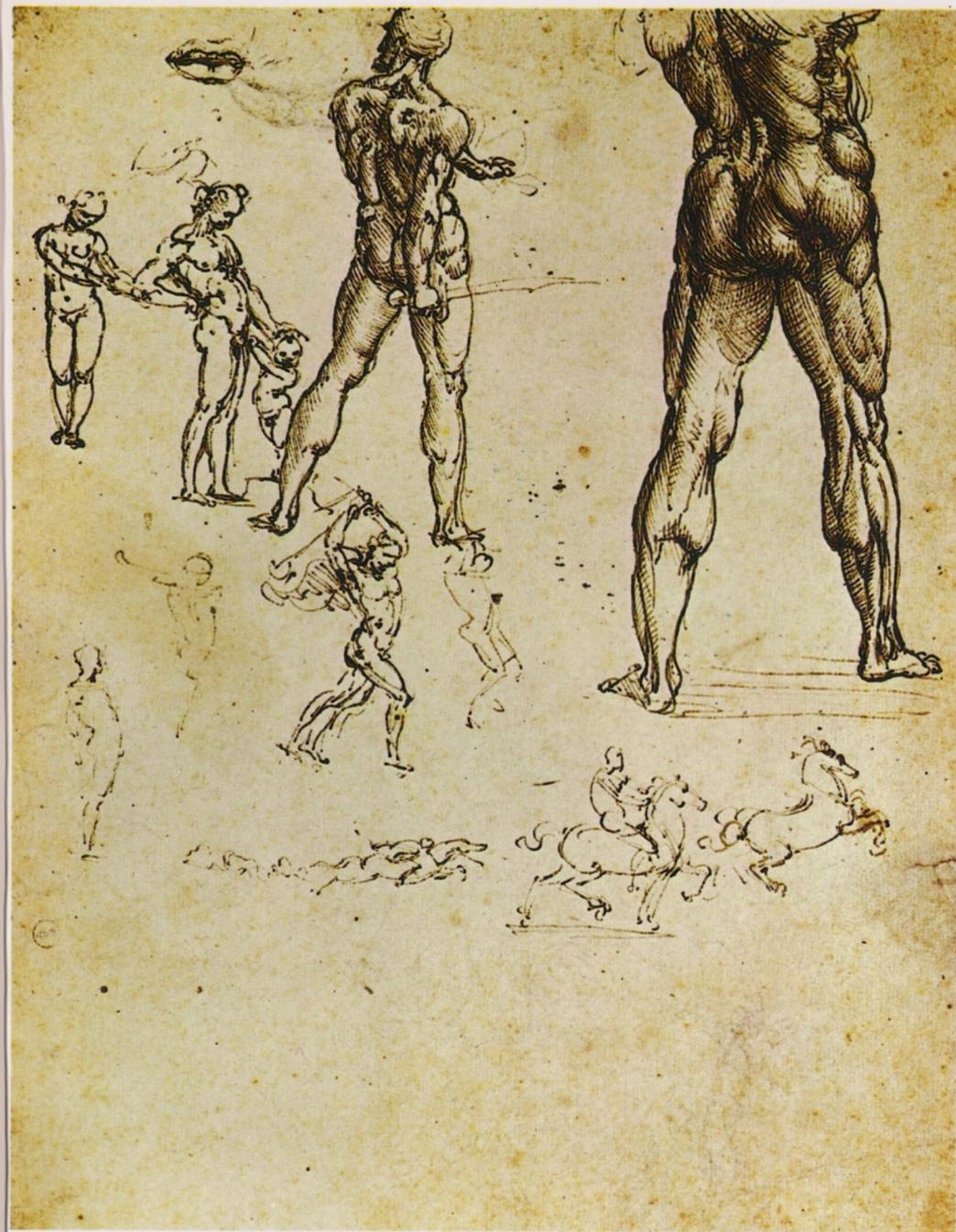
14. Il Teatro Anatomico di Padova nel XVII secolo.

15. Il corpo artificiale (XVII secolo).

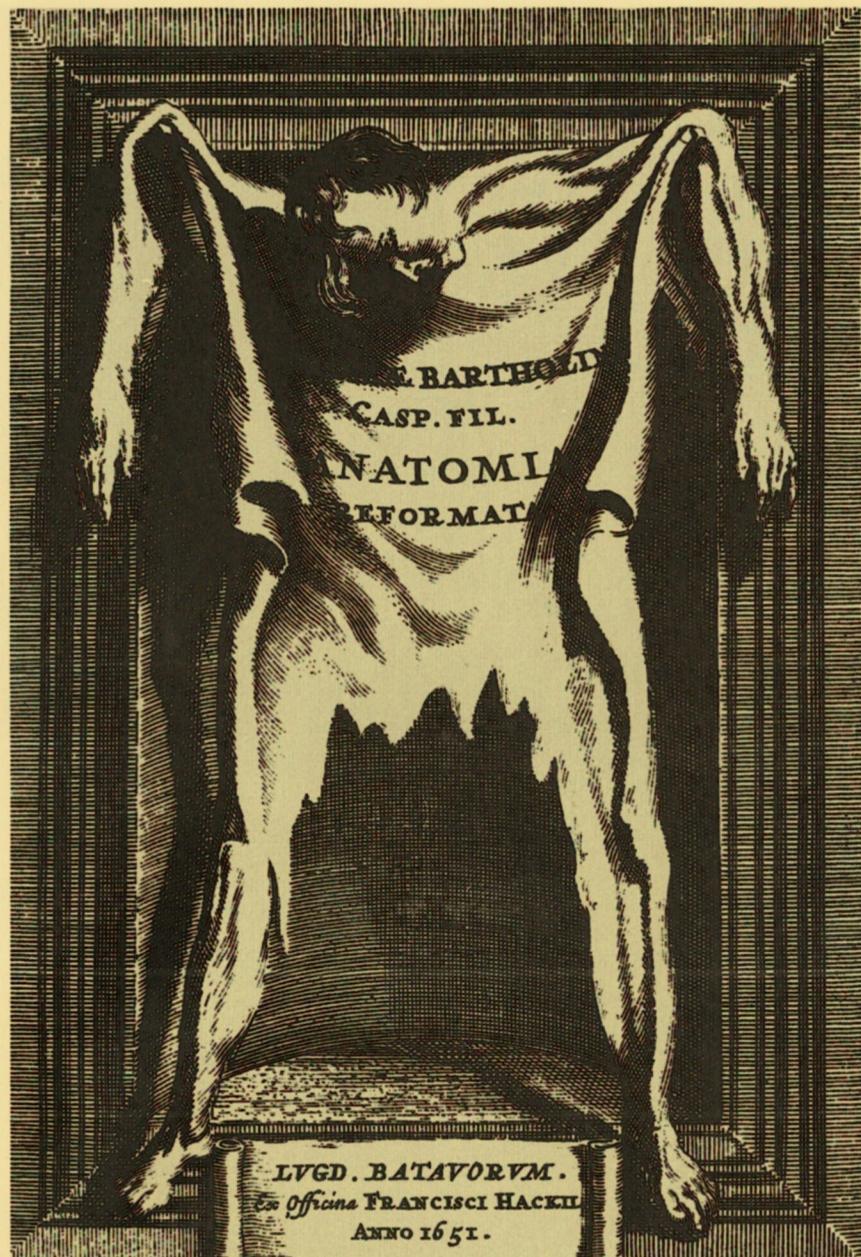




16. Una rappresentazione secentesca delle relazioni tra macrocosmo e microcosmo.

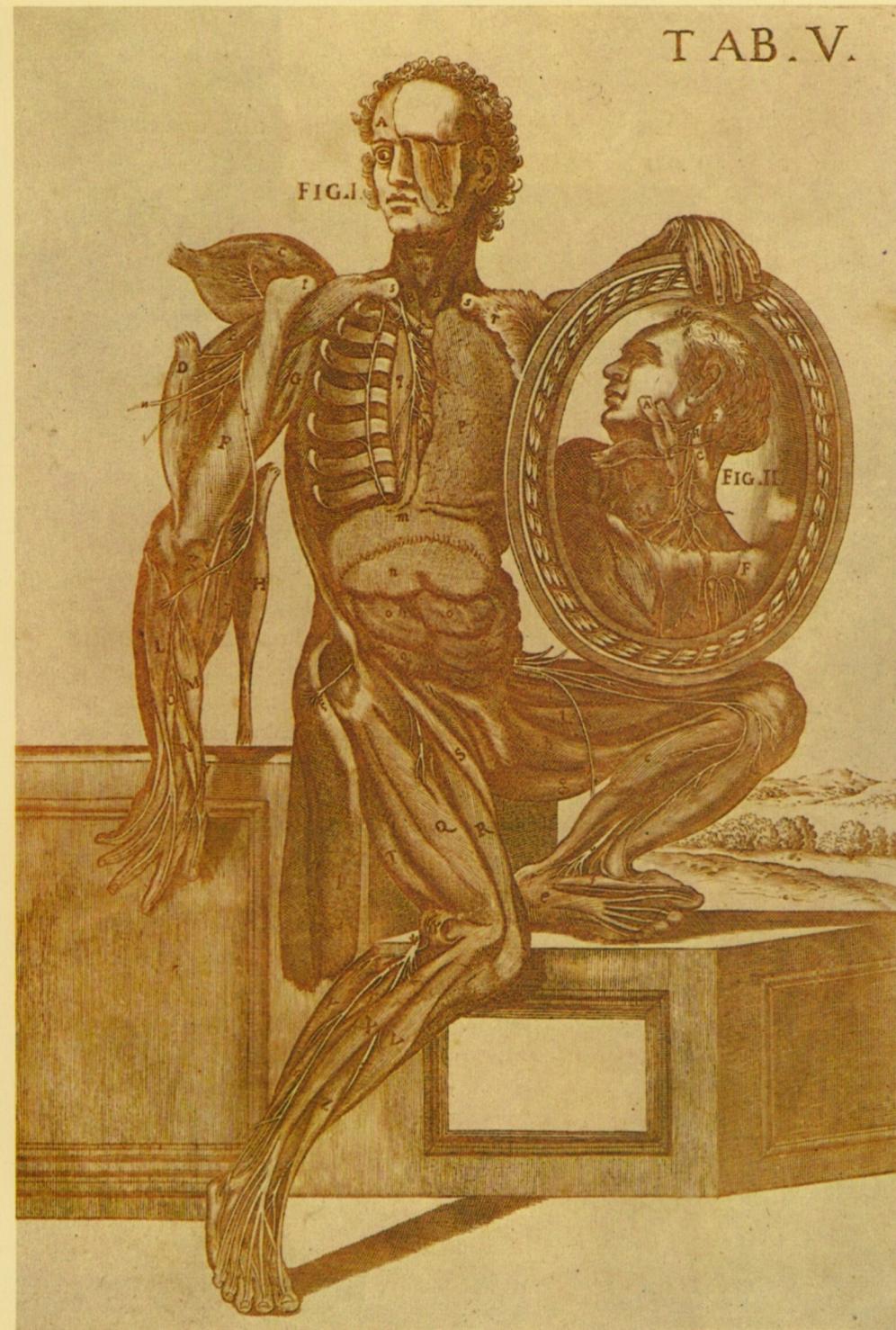


17. Studi di combattenti ignudi di Leonardo da Vinci (1503-505).



18. Frontespizio della *Anatomia reformata* di Th. Bartholin (1651).

19. Anatomia artistica: dalle *Tabulae anatomicae* di Pietro da Cortona (XVII secolo).

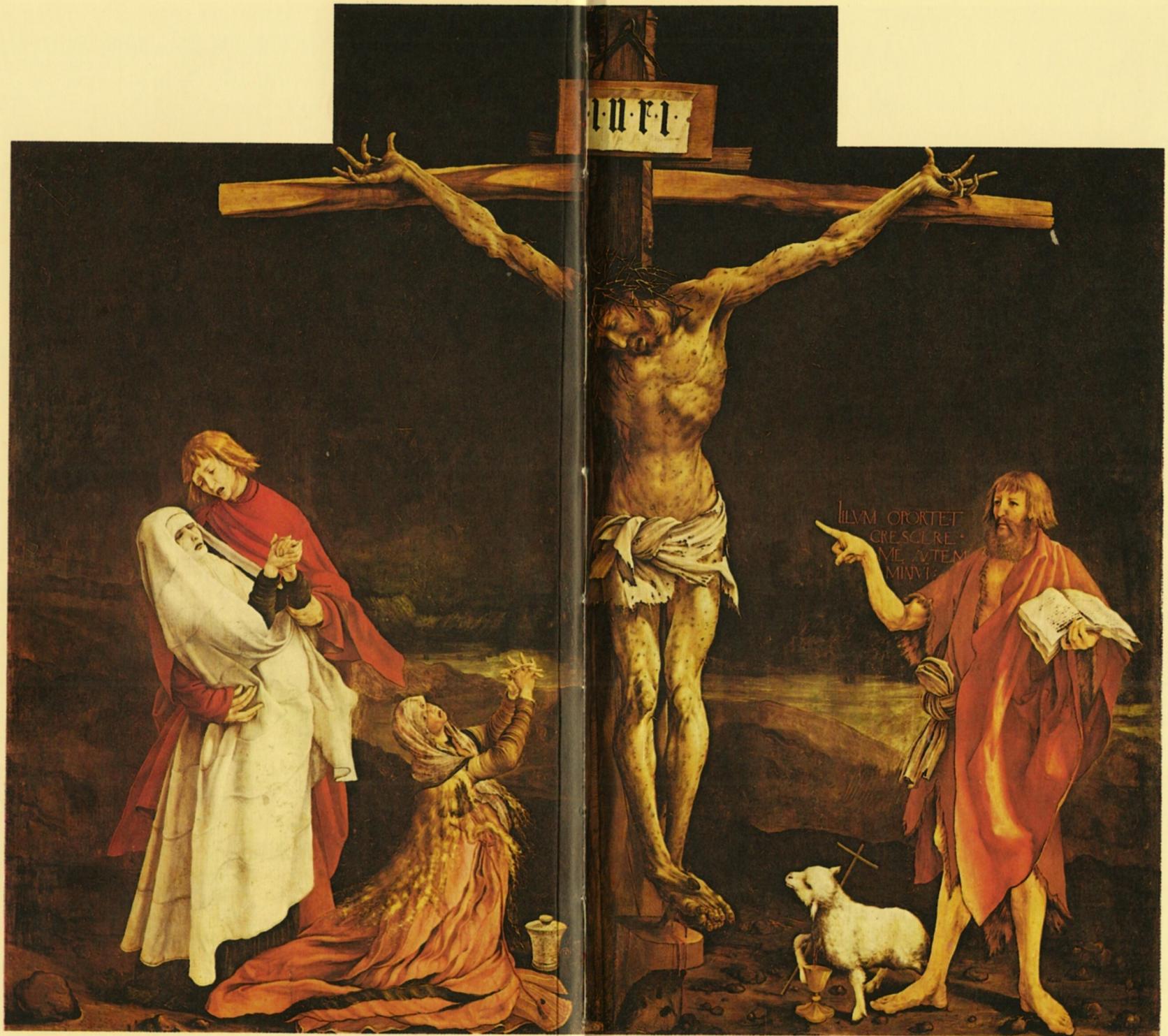


TAB. V.

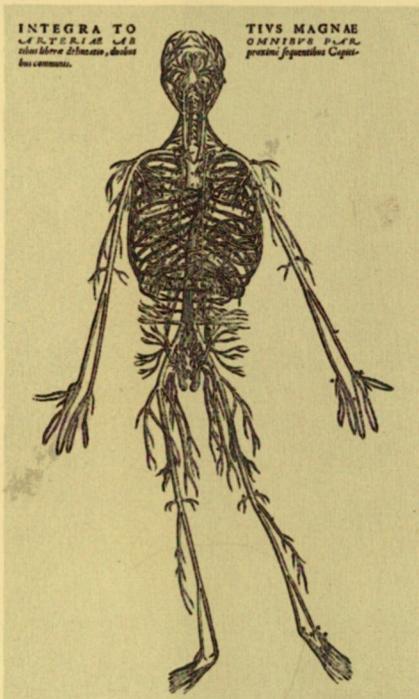
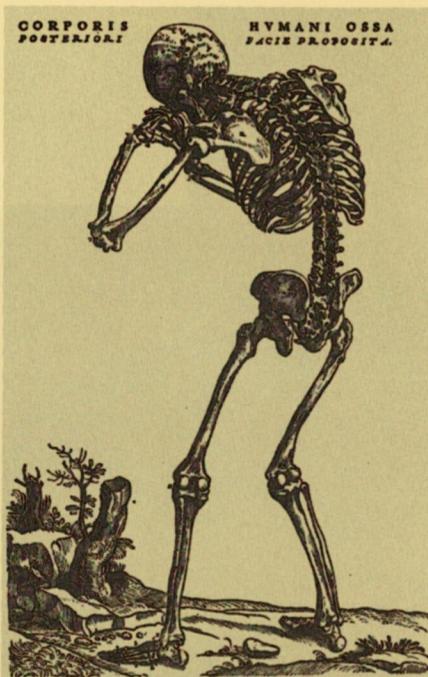
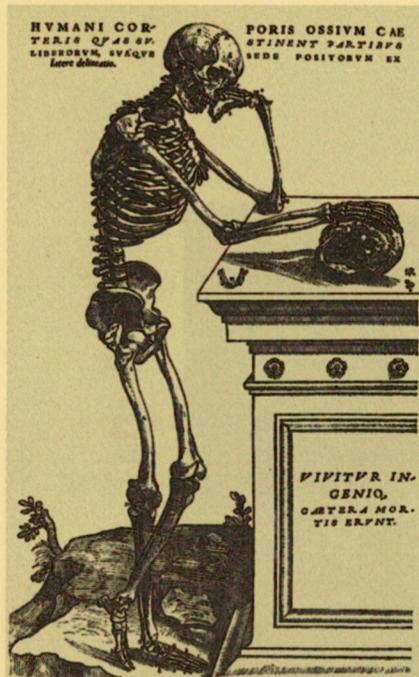
FIG. I.

FIG. II.

F



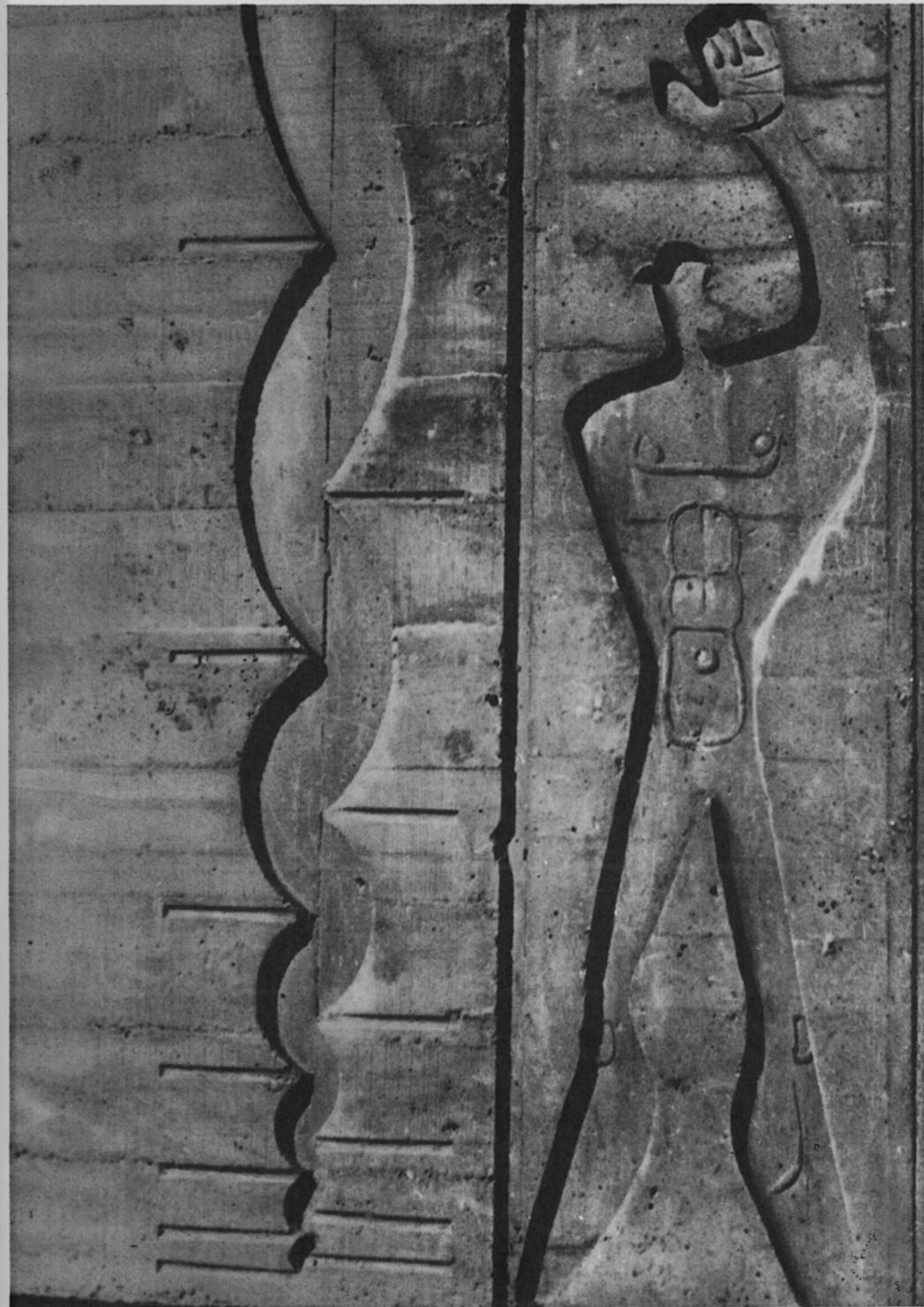
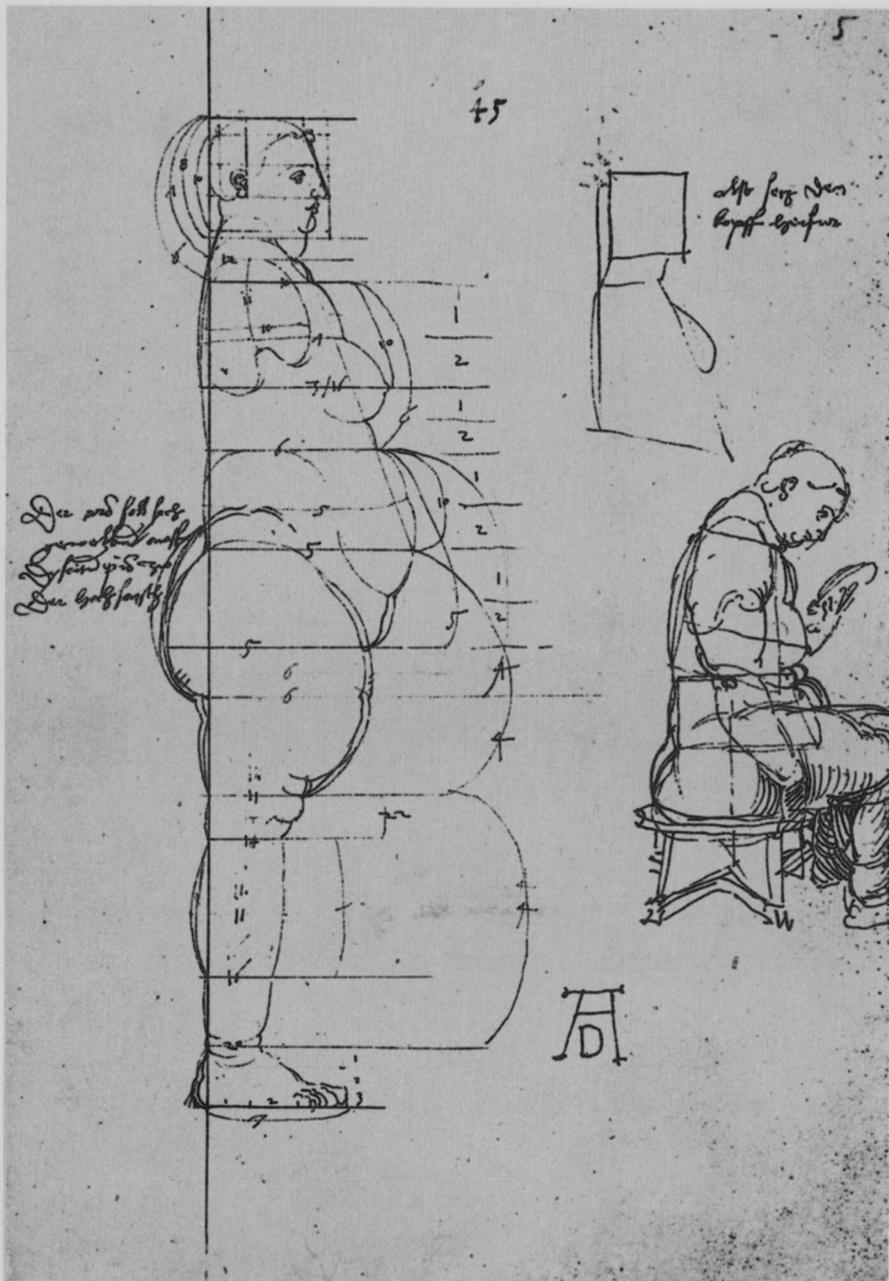
20.  
*La Crocefissione*  
di Matthias Grünewald  
(1512-15).



21. Tavole dal *De Humani Corporis Fabrica* di A. Vesalio (1543).



22. *Le tre età della donna* di H. Baldung Grien (xvi secolo).



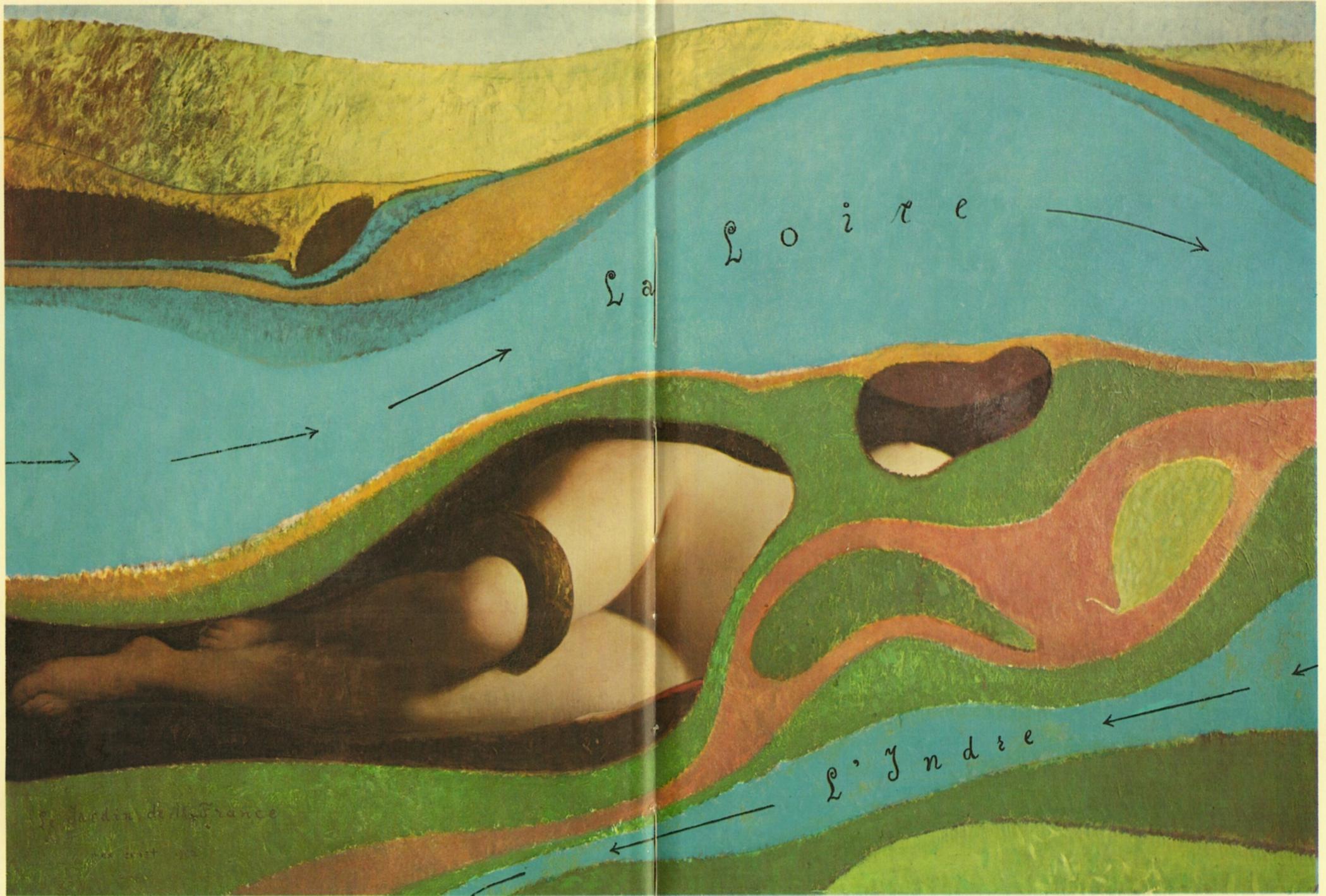
23-24. Proporzioni del corpo umano, secondo A. Dürer (xvi secolo) e secondo Le Corbusier (1946).



25. *Hier, aujourd'hui, demain* di Man Ray (1930-32).

26. *Nu descendant un escalier n. 3* di M. Duchamp (1916).





27. *Le Jardin de la France* di Max Ernst (1962).



28. *Tatuaggio* di P. Martelli (1976).

29. *Antropometria n. 51* di Y. Klein (1960).





## Danza

La danza è una delle attività umane universali. Essa appare infatti in ogni cultura del mondo. Tuttavia ciò che viene considerato danza, con le sue diverse forme, varia enormemente da un paese all'altro. Stanford [1966, pp. 103-8] riferisce che i Mixtechi del Messico usano il termine *kata/sita* che significa sia cantare sia ballare e che essi sentono la danza come una forma di « canto con i piedi ». Il fatto che si parli di fenomeno cinestetico in riferimento ad un evento uditivo è un esempio avvincente di uno dei diversi modi in cui gli esseri umani prendono in considerazione il loro comportamento.

Alcune culture non possiedono neppure un solo riferimento generico per il concetto di danza. I termini giapponesi mettono in rilievo la parte del corpo impiegata nel movimento della danza: *odori* si riferisce ad una forma di danza abbastanza veloce in cui l'aspetto più importante è il movimento dei piedi, mentre *mai* designa un tipo di danza lenta, dove i movimenti delle mani hanno un'importanza fondamentale. Una diversa interpretazione del fenomeno è illustrata dal termine *bongol*, usato dagli aborigeni australiani della Terra di Arnhem [Waterman 1962, p. 47]; questo termine definisce una certa forma di danza e include la musica come parte di ciò che designa, mentre esclude altri passi e movimenti del corpo eseguiti in certe cerimonie della Terra di Arnhem, secondo un modello che si potrebbe identificare con la danza.

In tutte le definizioni sin qui menzionate, il movimento è l'aspetto più importante del fenomeno. Nelle isole Tonga, tuttavia, l'elemento cinestetico è di secondaria importanza nell'esecuzione della danza [Kaepler 1972, p. 176]. Il testo cantato dai danzatori tongani è considerato d'interesse maggiore dei movimenti usati nell'interpretazione della canzone, e la melodia stessa è in secondo piano rispetto alle parole. Kaepler così scrive: « I movimenti, nella maggior parte dei tipi tongani di danza, sono un accompagnamento visuale della poesia. A differenza di quanto avviene secondo la concezione occidentale per cui la musica accompagna la danza, nelle isole Tonga è la danza che accompagna la poesia e il modo in cui i movimenti interpretano la poesia è un importante aspetto dell'estetica » [*ibid.*].

Anche se è vero che un certo tipo di movimento identifica la danza come tale, rimane tuttavia la questione di sapere quali specie di movimenti identifichino un'attività cinestetica con la danza. I danzatori polinesiani mettono in rilievo l'importanza delle mani e delle braccia; talvolta, in certe zone, essi non usano i piedi e le gambe perché sono seduti, mentre, nei momenti in cui li usano, il movimento è soprattutto un tipo di « ostinato » cinetico. Al contrario, in Messico, nelle danze popolari del Veracruz (per esempio nella *bamba*), sono essenziali soprattutto i movimenti eseguiti con i piedi, mentre le braccia e le mani rimangono quasi sempre inerti lungo i fianchi oppure in una rigida posizione che raramente cambia. Diversa dagli esempi precedenti è la tradizione degli Indú, in quanto, nelle forme tradizionali di danza indiana, vengono usate quasi tutte quelle parti del corpo che in una certa misura si possono muovere.

Differiscono da queste definizioni di danza le valutazioni sui contesti in cui certi movimenti vengono considerati danza e sulle occasioni in cui gli stessi movimenti vengono definiti diversamente. Basterà un solo esempio. Nella coreografia di Michail Fokin di *Sheherazade*, Vaclav Nižinskij eseguiva un salto mortale, movimento insolito nel balletto classico, in questo caso però accettato come danza. Anche i danzatori dell'Opera di Pechino eseguono salti mortali, ma la maggior parte degli Europei occidentali classifica tali movimenti come un genere di acrobazia. Giudizi di valutazione di questo tipo causano diversità di opinione in studi comparativi che inducono alcuni osservatori a stabilire che certe culture non hanno danza, mentre il loro assunto non è esatto.

Dagli studi di queste disparate definizioni di danza si può giungere a una conclusione inevitabile: la concezione di danza si restringe a un tipo di cultura e non c'è compatibilità tra le varie culture del mondo per quanto riguarda un'esatta definizione di quello che è la danza. Tra i primi a riconoscere ciò che implica quest'affermazione sono stati gli etnologi della danza, che hanno capito, nel definire il campo della loro ricerca, di trovarsi di fronte a un problema irrisolto. L'esauriente e significativo articolo di Gertrude Kurath [1960], esempio caratteristico di questa difficoltà, riflette non solo i suoi interessi, ma anche le opinioni di molti studiosi con i quali era stata personalmente in corrispondenza per due anni, prima di incominciare a scrivere. Nella sua analisi la Kurath suggerisce che l'etnologia della danza dovrebbe comprendere qualcosa di più delle forme popolari e tribali, accettando studi di tipo classico e artistico della danza non occidentale; inoltre, mentre da un lato si mostra reticente a includervi generi occidentali come il balletto, d'altro canto ella si chiede se le categorie cinestetiche, come i movimenti di una squadra al lavoro, debbano esservi incluse, anticipando così di un certo numero di anni gli studi di Lomax [1968] fondati sull'ipotesi che i movimenti della danza siano in relazione o derivino dai movimenti della cultura in questione. La confusione creata da questo problema risulta, con ogni probabilità, dai tentativi di chiarificare le ambiguità e ridurre le incompatibilità che ostacolano la ricerca scientifica sulla danza.

In sostanza, nella maggior parte delle culture, la danza viene definita secondo categorie «emiche»: ciò che è la danza è sentito secondo una tipologia o un inventario di generi specifico di ogni cultura. Ciò che si rende necessario è una tassonomia «etica» che possa classificare un fenomeno cinestetico come la danza senza nessun riferimento a qualsiasi particolare interpretazione culturale. Il primo passo per realizzare questo sistema di classificazione «etica» è quello di creare una definizione generale del fenomeno che includa ogni genere possibile di movimento di danza. Tra i vari notevoli tentativi di definire la danza, quelli di Kealiinohomoku sono esemplari. Ella stabilisce che la danza è «un modo di espressione transitoria, eseguita in una certa forma e stile dal corpo umano che si muove nello spazio. La danza si presenta attraverso movimenti ritmici appositamente selezionati e controllati; il fenomeno che ne risulta è riconosciuto come danza sia da coloro che l'eseguono sia dagli osservatori stessi di un dato gruppo» [1965, p. 6; 1969, p. 28].

A queste affermazioni aggiunge in seguito: «È sottinteso che la danza è un

tipo di espressione emozionale che richiede insieme tempo e spazio. Si serve di un comportamento motorio in numerosi esempi che sono strettamente legati a caratteristiche finali di musicalità» [1972, p. 387].

Mentre questa definizione è così ampia da includere tutto il comportamento motorio che è chiamato danza, essa è ancora legata al campo «emico», poiché non prescrive i parametri di «una certa forma e stile» ma li lascia al tacito comune riconoscimento di «coloro che l'eseguono e degli osservatori stessi di un dato gruppo». Si è così ancora legati alla concezione globale propria di ogni cultura, ossia al livello emico di percezione. Secondo tali criteri, un etnomusicologo potrebbe astenersi dall'investigare sugli esempi ricorrenti di comportamento motorio, non riconosciuti come danza dagli abitanti del luogo in questione, che pur sono riconosciuti come tali da altre culture.

Fin troppo generale è la definizione, talora ricorrente, secondo cui la danza è movimento eseguito secondo un certo modello, come fosse fine a se stesso. Per esempio, appartengono alla stessa categoria di movimenti eseguiti secondo un modello sia certe forme di ginnastica sia alcune acrobazie da circo, ma, sebbene anch'esse siano eseguite come fine a se stesse, potrebbe essere discutibile che si tratti o meno di danza.

Dal canto suo, Alan Lomax non tenta neppure di definire ciò che è l'essenza della danza, concentrandosi invece sulla qualità dei movimenti che si trovano in effetti in certe forme di danza ma che possono anche essere classificati in altri tipi di movimento umano. Egli sostiene che «la danza è un'espressione adombrata del modo di comunicare che abbiamo acquisito nella vita, focalizzata su quei modelli dinamici preferiti che frequentemente e con molto successo animano l'attività quotidiana della maggior parte dei membri di una cultura... La danza è considerata anzitutto come rappresentazione e rinforzo del modello culturale e solo secondariamente come espressione di emozione individuale» [1968, p. 223].

Inoltre, in riferimento al suo progetto di ricerca coreometrica, egli si propone di accertare che «la danza è il sistema di comunicazione per mezzo del corpo più ripetitivo, ricco e formalmente organizzato che vi sia in una cultura. La danza comprende quei gesti, posizioni, movimenti e qualità di movimenti più caratteristici ed essenziali all'attività quotidiana e così cruciali per la continuità culturale» [*ibid.*, p. 224].

Sfortunatamente ciò che costituisce quei tipi di movimento e le loro qualità deve essere definito secondo la struttura etnografica di ogni specifica cultura; in tal modo ci si ritrova ancora una volta con uno schema «emico» piuttosto che «etico», nell'identificazione di un fenomeno cinestetico.

### 1. Il paradosso della definizione della danza.

Nel tentativo di definire la danza, si incontra un paradosso: sebbene la danza sia un movimento, non può essere definita da un punto di vista cinestetico. Questo paradosso esiste per il fatto che qualsiasi serie di movimenti eseguiti nella danza si può in genere trovare in altri tipi di comportamento cinestetico. Allo stesso

modo sono inefficaci gli sforzi per cercare di definire la danza sia secondo un contesto o secondo una funzione, poiché essi sono in genere emici – almeno fino a un certo livello, se non completamente – e perciò non universali. Kealiinohomoku [1975, p. 38] riassume il paradosso e fornisce inoltre acute osservazioni riguardo la soluzione del problema: «Lo sport, la danza e il teatro sembrano creare un continuum, cosicché è difficile isolare la danza; lo sport, la danza, il teatro, coinvolgono le energie dell'uomo nel suo complesso e sono dei "dati fissi", in una forma o nell'altra, all'interno di ogni società umana».

A questo continuum dovremmo aggiungere i movimenti relativi alla conversazione e al lavoro; è necessario infatti essere in grado di decidere a quale punto un'entità cinetica cessa di appartenere a una categoria e si deve classificare in un'altra. Per scopi di classificazione, comunque, si deve riconoscere che i continui non sono modelli vitali, né hanno un rigore tassonomico, e così, per quanto riguarda la classificazione del movimento, potrebbero rimanere irrisolti i seguenti dubbi:

- 1) Qual è la differenza tra il comportamento motorio in una semplice conversazione e quello in una rappresentazione teatrale?
- 2) La pantomima è una forma di teatro o una forma di danza?
- 3) A qual punto il teatro diventa danza?
- 4) I movimenti di un lavoro che seguono un certo schema accompagnati da musica possono essere considerati danza?
- 5) A che punto i movimenti cessano di essere danza e diventano acrobazie atletiche?

Per risolvere il paradosso, le varie parti di questo continuum sono state considerate come generi di movimento comportamentale formulati in cinque categorie basilari: conversazione, teatro, danza, lavoro e atletica. Tuttavia, invece di usare criteri di cinetica per stabilire i parametri di classificazione, si sono scoperti tipi di organizzazione temporale tali da definire i fattori che differenziano ogni genere di movimento. Queste classi di organizzazione temporale sono sufficientemente libere da influenze e pregiudizi culturali da poter essere effettivamente usate per creare un sistema «etico» dell'analisi cinetica; il che permette di discernere più facilmente ciò che caratterizza la danza nei confronti di altre categorie di movimento.

## 2. *Aspetti del tempo in relazione al movimento.*

Il tempo è sentito in diversi modi; questi tipi di percezione sono stati a lungo discussi da molti studiosi, fra i quali Koechlin [1926], Langer [1953], Husserl [1928] e Heidegger [1927]. Fra i concetti che emergono da questi studi appaiono nozioni sul tempo reale paragonato a diversi tipi psicologici di consapevolezza del tempo. In questa sede non si tratterà di questo argomento, benché sia in stretta relazione con la percezione degli eventi cinetici, ma verrà trattata solo l'organizzazione del tempo reale in relazione alla tassonomia dei movimenti.

Il tempo reale è un continuum di durata effettiva. È il tempo fisico in cui eventi non simultanei si succedono in serie ininterrotte e la durata del tempo reale è osservata in maniera relativa attraverso strumenti cronometrici di precisione variabile. Il tempo reale può essere organizzato in segmenti di lunghezza arbitraria e diversi tipi di organizzazione possono caratterizzare qualsiasi genere di movimento. A questo proposito, per descrivere questi tipi di organizzazione del tempo reale sono sufficienti quattro termini: 'tempo cinetico', 'tempo ritmico o di misura', 'tempo programmato di esecuzione' e 'tempo narrativo'. Ciascuno designa in un modo particolare la quantità di tempo impiegata a realizzare un dato movimento.

Il tempo cinetico è un continuum in cui la durata di un movimento è determinata dal movimento stesso come sua unità di misura. Un movimento in un tempo cinetico dura la quantità minima di tempo reale necessaria per eseguirlo con efficienza massima. Questa distinzione è importante perché la quantità di tempo reale impiegata per la realizzazione di un movimento potrebbe non essere sufficiente per giungere al rendimento desiderato e potrebbe anche variare considerevolmente secondo il contesto in cui il movimento viene eseguito. Dal momento che certi contesti richiedono la riduzione di un atto a una quantità minima di tempo come criterio di valutazione del movimento in termini di accettabilità crescente, il tempo cinetico è organizzato come un continuum quantitativo in cui si possono fare tali paragoni.

Il tempo ritmico o di misura («mensurale») è un continuum ordinato composto di unità arbitrarie selezionate su una base cronometrica, cioè metronomica. Ciascuna unità di tempo di misura ha una durata assegnatagli per convenzione, in genere un determinato numero di frazioni di minuto. Questo è ciò che Koechlin [1926, pp. 45-62] chiama tempo musicale, un fenomeno uditivo che esiste in parte a causa della memoria musicale; il che sta a significare che le unità di tempo di misura uguali possono essere riconosciute poiché la memoria musicale permette un confronto tra di loro. Nel continuum del tempo di misura, il movimento è fatto per durare un numero esatto delle sue unità che sono in genere percepite attraverso alcuni segni vocali o strumentali, sebbene si usino a volte segni visuali o tangibili.

Ci sono due tipi di tempo di misura: simmetrico e asimmetrico. Sebbene le singole unità di misurazione asimmetrica siano di una durata determinata, non sono in proporzione tra di loro. Ciascuna unità esiste come tale nel continuum ordinato anche se tutti o nessuno possono essere diversi uno dall'altro e il loro unico comune denominatore è «1». D'altro canto, le singole unità di misurazione simmetrica sono anch'esse di una lunghezza determinata, ma sono tutte uguali e proporzionali una all'altra. Ciascuna unità simmetrica in un continuum ordinato ha un comun denominatore di «1», «2» o «3».

Il tempo programmato di esecuzione è il continuum entro cui viene eseguito il movimento cerimoniale. È la matrice temporale in cui il movimento formale o rituale si adatta a un ordine stabilito. Questo tempo è dominato dal protocollo, non dalla quantità effettiva di tempo reale necessario ad eseguire il movimento. Questa distinzione è fondamentale poiché è la durata di ciascun segmento del

programma che determina quando e per quanto tempo verrà eseguito il movimento. Deve essere chiaro che ciò che si designa come movimento cerimoniale, formale o rituale è definito molto liberamente così da comprendere tutti i tipi di movimento associati ai programmi sacri e profani. Sino ad un certo grado la durata dei segmenti del tempo descrittivo è dettata dal liturgista, dal ritualista, dal drammaturgo o dal coreografo che predispone l'azione, ma la decisione finale sulla lunghezza di questi segmenti è affidata alla discrezione di chiunque sia responsabile della messa in scena e della persona che realizza l'azione.

Il tempo narrativo è il continuum entro cui il movimento del discorso viene eseguito. Tutti i gesti e gli altri movimenti connessi a forme di comunicazione linguistica sono realizzati entro il continuum del tempo narrativo. In esso la durata relativa del movimento è governata dalla lunghezza dell'esposizione narrativa a cui è associato. Birdwhistell [1970] dimostra che la lunghezza esatta del movimento può essere leggermente più lunga o più breve della forma di linguaggio alla quale è legato, ma che la variazione è limitata al parametro di tempo richiesto per l'esposizione. Così la durata del movimento narrativo non è determinata dalla quantità minima di tempo reale in cui si può realizzare, ma dalla quantità di tempo narrativo che colui che parla desidera usare per comunicare il messaggio linguistico. Nel tempo narrativo, perciò, la lunghezza di ciascun movimento è determinata dall'intenzione del narratore e qualsiasi movimento può variare considerevolmente nella sua durata effettiva.

Questi quattro aspetti dell'organizzazione temporale vengono mostrati nel grafico della figura 1. In base a tale schema è possibile rilevare che ciascuna forma di movimento è caratterizzata da più di un tipo di organizzazione temporale. Questo perché le tassonomie descrivono i livelli più alti di speciazione non per mezzo della differenza di un singolo tratto ma per mezzo di un gruppo di tratti che è



Figura 1.

Tassonomia di un continuum cinestetico. Ciascuna classe di movimento è differenziata secondo il suo particolare gruppo di tipi d'organizzazione temporale.

esclusivo per ogni specie; e nel caso della distinzione dei taxa degli eventi cinestetici, si può dimostrare che ciascuno ha un suo proprio gruppo esclusivo di tipi d'organizzazione temporale.

### 3. Movimento del discorso sonoro e muto.

La conversazione può essere sonora e muta. Quando due persone che conversano sono in presenza l'una dell'altra, il movimento è una parte della comunicazione, se questa è sonora, mentre ne è il mezzo unico se questa è muta. Sebbene la cinetica dei due tipi di discorso differisca sino a un certo grado, in quanto forme di discorso questi movimenti sono organizzati secondo criteri di linguaggio verbale: da una serie finita di regole si può generare una serie infinita di movimenti. Questi gesti del corpo sono improvvisati al momento del loro uso e perciò sono forme immediate di comunicazione. Poiché la conversazione avviene nel contesto del tempo narrativo, la durata delle parole può essere prolungata o diminuita secondo la volontà del parlante, facendo sì che i movimenti corrispondenti siano più lunghi o più corti; anche se il movimento è eseguito secondo un certo modello, la sua durata è regolata dal discorso che accompagna.

È importante porre in risalto la dominanza linguistica del movimento nel tempo narrativo, perché si deve distinguere l'improvvisazione nel movimento della conversazione da quella nel movimento della danza. Per altri fattori che devono essere ancora valutati, gruppi di organizzazione temporale di danza non sono soggetti alla dominanza linguistica; nella danza, la cinetica ha la precedenza temporale sulla linguistica, e la linguistica – se mai esiste – è organizzata secondo restrizioni imposte dal tempo di misura. Quest'affermazione non impedisce che culture come quella dei Tongani focalizzino il loro interesse sul testo; piuttosto, chiarifica la situazione dimostrando che, in tali forme di danza, il testo è dominato dalla valutazione della durata secondo la quale sono eseguiti i movimenti che accompagnano la danza.

### 4. Movimento del teatro a livello sonoro e muto.

Il teatro è definito piuttosto liberamente per gli scopi di questa analisi, poiché la sua cinetica include molti tipi di esecuzione a cui possono assistere gli spettatori. Il teatro include situazioni di posizione, riti liturgici e la rappresentazione di spettacoli. Si può comprendere meglio quest'affermazione se si esamina la relazione tra il teatro e il rituale.

Nella sua interpretazione più ampia, un rito è un atto percepito da qualsiasi cultura che abbia un'identità ripetibile, che possa essere eseguito in occasioni ripetibili, in quello che è considerato lo stesso tipo di tempo e di spazio e per quella che si pensa sia la stessa ragione o necessità. Un rituale è una serie di riti e gran parte della vita umana è ritualizzata. Il teatro è differenziato da altri tipi di rituale in virtù della presenza degli spettatori: se è presente anche un solo

spettatore, l'evento diventa teatrale. Si potrebbe dire che il *sema*, una frenetica cerimonia dei *šifi*, sia rituale, ma è anche teatrale così come lo è la messa per i vari gruppi cristiani; al contrario, le danze balinesi del teatro dei Barong-Rangda sono teatrali, ma anche rituali. Queste distinzioni fra rituale e teatrale appartengono comunque al metalinguaggio dell'etnologia e non a quello delle valutazioni folcloriche; infatti, ciò che una cultura considera rituale o teatrale è in genere definito meno ampiamente, e ciascuna categoria viene riconosciuta secondo una preponderanza di certe caratteristiche particolari che sono spesso legate a una particolare interpretazione propria della cultura, e perciò etnocentriche.

Se si analizza ad un dato livello una cultura mista, risulta in genere vero che varie specie di rituale vengono distinte secondo la predominanza dei tipi di eventi teatrali che vi si trovano, cioè dei tipi di azione che ricorrono secondo un dato ordine. D'altra parte si possono classificare varietà di teatro secondo le caratteristiche del programma dello spettacolo, cioè secondo i generi di organizzazione che richiedono eventi stabiliti. È questa relazione fra il rituale e il teatro che nelle culture dell'Europa occidentale non è stata compresa, dato che rituale e teatro sono stati riferiti rispettivamente ad attività del «sacro» e del «profano» invece di essere riconosciuti come due entità concettuali essenzialmente diverse. È perciò necessario affermare che il rituale si interessa del protocollo di una rappresentazione e che il teatro è coinvolto nella percezione sensoriale di una rappresentazione, ma entrambi sono presenti in misura variabile in qualsiasi evento drammatico. Se si accetta che sia il rituale sia il teatro si trovino in misura variabile in qualsiasi rappresentazione, si possono formulare i tre seguenti teoremi: 1) il rituale è espresso in termini di codici temporale e spaziale, il teatro è espresso in termini di codici visuale e uditivo; 2) il rituale controlla come e quando un evento si realizza, il teatro regola come un evento si manifesta a livello della visione e dell'ascolto; 3) il rituale diventa sussidiario al teatro quando nella rappresentazione predominano i codici visuale e uditivo, il teatro è subordinato al rituale quando i codici temporale e spaziale sono considerati fondamentali per la struttura dell'evento.

Si può pertanto concludere che il teatro è un fatto sia teatrale sia rituale, ma per quanto riguarda la cinetica è dominato essenzialmente dalla dinamica del discorso. In riferimento alla cinetica, i gesti che sono usati in gran parte delle rappresentazioni drammatiche sono subordinati alla comunicazione linguistica che gli attori devono trasmettere. Nel teatro, il gesto drammatico è come il movimento di conversazione poiché il suo andamento è determinato dalla durata del discorso che accompagna. Tuttavia, nel teatro, sia il dialogo sia i gesti concomitanti sono soggetti a una sensazione speciale del tempo; ogni parte del fatto teatrale è in equilibrio secondo un principio soprattutto temporale, in relazione alla quantità di tempo reale in cui il lavoro viene effettivamente svolto e alla quantità di tempo storico proiettato nella rappresentazione. Per esempio, in questo modo un autore decide di usare blocchi o segmenti di tempo in cui svolgere la sua azione e, sebbene i gesti siano regolati secondo la lunghezza del dialogo, il movimento e il discorso si allungano o si abbreviano secondo la quantità di tempo destinata ad ogni azione, in modo da raggiungere certi effetti psicologici o estetici.

Per quello che riguarda il gesto drammatico, il movimento è controllato da questo senso di equilibrio in cui la durata minima del tempo reale e la durata linguistica del tempo narrativo sono adattate ai dettami del protocollo nel tempo descrittivo.

##### 5. Movimento della danza.

La danza organizza il movimento secondo i quattro tipi di organizzazione temporale. A parte il tempo reale che la realizzazione del movimento comporta, c'è il tempo cinetico necessario per compiere il movimento con efficienza massima; e la danza è inoltre situata nel tempo di programma poiché è ordinata in segmenti specifici soggetti a un protocollo. Non può essere considerato danza un fenomeno che non abbia questi tre tipi di organizzazione temporale, che però sono supplementari al tempo di misura in cui la danza è organizzata.

L'esecuzione di un *entrechat* fornisce un esempio di come questi tipi di organizzazione temporale siano in relazione con la danza. Un *entrechat*, qualsiasi sia il livello della sua esecuzione, può essere eseguito in un secondo di tempo reale, misurato da un ordinario pendolo metronomo, ma in questo stesso frammento di tempo reale si possono eseguire diversi *entrechats*. A seconda del valore atletico dell'individuo, si possono eseguire vari tipi di molteplici *entrechats* nello stesso spazio di tempo, ma il danzatore deve eseguire il movimento con la massima efficienza in riferimento al tempo cinetico. Nel tempo cinetico necessario ad eseguire questo movimento, alcuni danzatori possono eseguire correttamente tre *entrechats* in un numero minimo di secondi, mentre Nižinskij avrebbe potuto eseguirne dieci nello stesso spazio di tempo. Tuttavia, il coreografo può pretendere che un dato numero di *entrechats* occupi un segmento determinato di tempo descrittivo, e questo segmento può essere suddiviso in proporzioni precise secondo le unità metronomiche del tempo di misura. Così, per un danzatore, l'eseguire tre *entrechats* con la massima rapidità non sarebbe tanto importante quanto, soprattutto, l'eseguirli secondo il ritmo imposto dal continuum del tempo di misura, per cui il danzatore potrebbe essere obbligato ad eseguire tre *entrechats* in un secondo o in mezzo secondo, a seconda del tempo della rappresentazione.

Il ritmo della danza è in genere, ma non necessariamente, controllato da un particolare stimolo uditivo, e può anche essere indicato da qualsiasi mezzo visuale-cinestetico o da stimoli tattili. I segnali uditivi in genere consistono in suoni strumentali o vocali. Essendo facilmente udibili dai danzatori, moltissimi insiemi strumentali includono strumenti idiofoni per dare rilievo al ritmo dell'accompagnamento e, a volte, i danzatori stessi usano sonagli o schiocchi per raggiungere lo stesso effetto. Gli stimoli visivi includono sia luci lampeggianti sia gesti silenziosi eseguiti da qualcuno nelle vicinanze dell'area in cui avviene la danza. Gli stimoli tattili sono percepiti internamente, sia come vibrazione non udibile sia come percezione della durata dei gesti stessi del danzatore. Spesso tutti questi tipi sono combinati in modo tale che, per esempio, i danzatori che stanno battendo le mani come accompagnamento provano una percezione simultanea di

ritmo: essi odono il suono delle mani che battono, vedono che stanno battendo le mani, percepiscono il battito delle mani.

#### 6. *Movimento del lavoro.*

Le squadre di lavoro che usano dei movimenti secondo un dato modello sono come i danzatori in quanto i loro sforzi si svolgono nel tempo ritmico. Il ritmo del movimento è in genere proporzionato al tempo di una canzone o a qualche tipo di accompagnamento strumentale. Ciò nonostante, non c'è nessun programma che regoli il protocollo dei movimenti dei lavoratori; non ci sono parametri cerimoniali di teatro e di rituali che riguardino il tempo ritmico. Mentre le condizioni del tempo cinetico e del tempo reale impongono restrizioni alle squadre di lavoro, la frequenza dell'attività dipende dal ritmo. Si può pertanto affermare che il movimento delle squadre di lavoro non è danza, anche se segue un dato modello e può essere ritmato, e neppure atletica, poiché le condizioni del tempo cinetico non sono dominanti.

#### 7. *Movimento dell'atletica.*

L'atletica si distingue dalle altre forme di movimento perché è organizzata esclusivamente nel tempo cinetico. Per corrispondere a requisiti accettabili, il movimento atletico deve durare solo il tempo necessario per eseguire l'azione con la massima efficienza. Così, per quanto riguarda l'atletica, il suo continuum temporale è regolato a seconda del movimento stesso.

Si deve fare una distinzione tra l'atletica e gli altri sport. Sebbene gli eventi sportivi siano tutti coinvolti in diverso grado nel tempo cinetico, alcuni possono realmente essere forme di danza o di lavoro e non pura atletica. Inoltre, non si dovrebbe neppure confondere il movimento atletico nel tempo cinetico con la quantità di tempo reale misurato in certi contesti sportivi. In questo caso, il grado di abilità con cui il movimento è eseguito è parzialmente giudicato dalla quantità di tempo reale necessaria a completare l'azione. A tale scopo si usa un cronometro di un certo genere, ma solo per misurarne l'esito secondo un calcolo quantitativo. Il movimento dell'atleta non è coordinato o subordinato alle pulsazioni del cronometro, e perciò non è organizzato in un continuum di tempo di misura.

#### 8. *Interpretazione del continuum cinestetico.*

Dopo aver discusso dei tipi di organizzazione temporale associata al movimento, è ora possibile valutare di nuovo i dilemmi che rendono perplessi gli etnologi della danza. Per quanto riguarda il punto in cui il teatro diventa danza, ci sono due criteri che chiarificano la questione: la presenza o l'assenza del tem-

po narrativo e del tempo ritmico o di misura. Da un lato è importante che gli esecutori possano rappresentare un qualsiasi genere di narrazione; se i loro movimenti sono organizzati secondo i dettami del tempo ritmico, essi eseguono danza, non fanno teatro. D'altro lato, non importa quanto sia stilizzata la cinetica degli esecutori; se il movimento è soggetto alle esigenze del tempo narrativo, il movimento è quello del teatro, non della danza. Per quanto riguarda questo punto, un esempio interessante è quello del mimo. Se il movimento è legato a qualche forma di comunicazione linguistica, come ad esempio l'azione del cinema muto, la cinetica è controllata dal tempo narrativo e appartiene al teatro. Se invece i movimenti del mimo sono coordinati a qualche segnale di ritmo, i movimenti di cinetica diventano quelli della danza, non del teatro.

Le acrobazie forniscono un altro esempio di fenomeno classificabile in due modi. Se il movimento dell'acrobata è organizzato in modo da raggiungere l'efficienza massima in una quantità minima di tempo reale, l'esecutore sta operando esclusivamente nel continuum del tempo cinetico, ed è una forma di atletica. D'altra parte, se il movimento acrobatico è eseguito in conformità al tempo ritmico e al tempo descrittivo, è una forma di danza. Secondo questa interpretazione, ai giochi olimpici un ginnasta che si esibisce con abilità alle parallele sta presentando un tipo di atletica, mentre lo stesso ginnasta che esegue esercizi a terra con l'accompagnamento del piano è coinvolto nella danza.

Si deve stare attenti a non confondere le categorie a causa di fattori estranei. La presenza del testo nella hula delle Hawaii o nella bharat natyam dell'India è soltanto secondaria rispetto all'organizzazione ritmica e non impone la dinamica del tempo narrativo all'esecuzione; sia i movimenti sia i testi di questo genere sono organizzati nel tempo ritmico e sono entrambi forme di danza. Allo stesso modo, nel teatro giapponese kabuki, gran parte dei testi e dei movimenti sono organizzati in un continuum del tempo ritmico e la maggior parte del kabuki è danza, non teatro.

Si deve ricordare che 'teatro' non è usato qui nel senso «emico» dell'Europa occidentale, nel senso cioè di una sceneggiatura in prosa rappresentata su un palcoscenico. Secondo la definizione «etica» qui presentata, il movimento di scene accompagnate con canti può essere classificato come forma di danza, anche se una cultura può mettere a fuoco più in particolare il testo o il modo di cantarlo. Per coerenza con l'aver classificato come danza hula, bharat natyam e kabuki, andrà anche rilevato il fatto curioso che, sebbene nella nostra cultura l'opera dell'Europa occidentale sia definita dal punto di vista «emico» come un tipo di teatro, essa dovrebbe probabilmente essere classificata dal punto di vista «etico» come un'altra forma di danza, che si serve di un numero selezionato di movimenti in genere associati emicamente con la cinetica del discorso; la differenza reale tra l'opera e le altre forme di danza dovrebbe dipendere dal maggior numero di movimenti usati nella coreografia o nel programma – come nel kabuki – rispetto a quelli dell'opera. Senza dubbio quest'affermazione potrebbe fastidire qualcuno, ma coloro che giudicano da un punto di vista «etico» ne comprenderanno la logica. Il valore di quest'affermazione può essere illustrato da un esempio preso dal Metropolitan Opera di New York. Quando Rudolph Bing chiese ad Alfred

Lunt di mettere in scena una nuova edizione di *Così fan tutte*, Lunt fece la coreografia letteralmente per ogni movimento dei cantanti. In confronto alla rappresentazione precedente di quest'opera al Metropolitan, la versione di Lunt raggiunse un effetto cinestetico e un risultato spettacolare raramente visti sui palcoscenici del teatro d'opera.

I movimenti associati alla tradizione della danza forniscono un altro esempio di fenomeno emico che pone un problema per la classificazione etica. Quando Gabriela Ortega recita poesia spagnola, la sua declamazione è accompagnata da una selezione di movimenti collegati con le danze tradizionali spagnole. Mentre si muove, talvolta la Ortega mette in rilievo il movimento e la poesia persino con il mulinello e lo schiocco delle nacchere, ma il suo movimento e il testo non sono organizzati nei *continua* dei tempi ritmico e cinetico; piuttosto, il suo movimento è soggetto al ritmo col quale recita il testo, ossia ad un'organizzazione a livello del tempo narrativo; nei termini della nostra classificazione «etica», la sua *performance* è quella del teatro, non della danza.

In conclusione, la danza è classificata eticamente secondo l'organizzazione dei *continua* temporali in cui viene eseguita; i criteri emici, che sono in relazione al movimento selezionato, alla funzione, o al contesto culturale, servono a differenziare le sottospecie del fenomeno. [CH.-L. B.].

- Birdwhistell, R. L.  
1970 *Kinesics and Context. Essays on Body Motion Communication*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Heidegger, M.  
1927 *Sein und Zeit*, Niemayer, Halle (trad. it. Utet, Torino 1969).
- Husserl, E.  
1928 *Vorlesungen zur Phänomenologie des innern Zeitbewusstseins*, Niemayer, Halle.
- Kaeppler, A.  
1972 *Method and Theory in Analyzing Dance Structure with an Analysis of Tongan Dance*, in «Ethnomusicology», XVI, pp. 173-217.
- Kealiinohomoku, J.  
1965 *A Comparative Study of Dance as a Constellation of Motor Behaviors among Africans and United States Negroes*, tesi inedita.  
1969 *An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance*, in M. Van Tuyl (a cura di), *Anthology of Impulse; Annual of Contemporary Dance, 1951-1966*, Dance Horizons, Brooklyn.  
1972 *Folk Dance*, in R. Dorson (a cura di), *Folklore and Folklife: An Introduction*, University of Chicago Press, Chicago.  
1975 *Theory and Methods for the Anthropological Study of Dance*, tesi inedita.
- Koehler, C.  
1926 *Le Temps et la Musique*, in «La Revue Musicale», VII, pp. 45-62.
- Kurath, G.  
1960 *Panorama of Dance Ethnology*, in «Current Anthropology», n. 1, pp. 233-54.
- Langer, S. K.  
1953 *Feeling and Form*, Scribner, New York (trad. it. Feltrinelli, Milano 1965).
- Lomax, A.  
1968 *Folksong Style and Culture*, American Association for the Advancement of Science, Washington.

- Stanford, T.  
1966 *A Linguistic Analysis of Music and Dance Terms from Three Sixteenth-century Dictionaries of Mexican Indian Languages*, in «Yearbook of the Inter-American Institute for Musical Research», II, pp. 101-59.
- Waterman, R.  
1962 *Role of Dancing in Human Society: Address and Conversation*, in «Focus on Dance», n. 3, pp. 46-55.

L'aspetto più importante del fenomeno danza, pur considerato all'interno delle arti e delle funzioni simboliche ed espressive (cfr. **simbolo, mito/rito, cerimoniale, espressione**), sembra essere il movimento. Il **corpo**, suo tramite, o la presenza di fattori musicali sono meno rilevanti (cfr. tuttavia **canto, suono/rumore, melodia**).

Il tempo può collegarsi al movimento (cfr. **spazio/tempo**), a seconda delle varie specificazioni che l'esecuzione del «testo-danza» assume: a livello di narrazione (cfr. **narrazione/narratività**), di programmazione, di **ritmo** e **misura**, e a livello cinetico (cfr. anche **calendario, ciclo**). Queste possono suddividere fenomeni contigui come la **comunicazione**, muta o verbale (cfr. **ascolto, parola, gesto, visione**), il dramma (cfr. **scena**), la **fiesta**, la danza stessa, il **lavoro** e l'atletica, ponendo in risalto per contrasto la tipicità propria della danza.

## Maschera

1. *L'incognito ossia il grado zero della maschera.*

Montesquieu (negli appunti su un viaggio da Graz all'Aia): «La maschera a Venezia non è un travestimento, se mai un incognito: solo di rado ci si cambia d'abito, e tutti si conoscono» [1728-29, ed. 1964 p. 218].

A voler intendere il termine nell'accezione classica, l'incognito potrebbe rappresentare abbastanza bene il grado zero della maschera. Se travestirsi vuol dire cambiare il proprio abituale modo d'essere e nascondersi sotto un'apparenza ingannatrice (si contraffanno le fattezze, la voce, la scrittura, il pensiero, i sentimenti, come anche il proprio nome), il piacere dell'incognito non è di essere scambiati per un altro, ma di andare in giro senza essere riconosciuti e senza essere identificati con nessuno all'infuori di una maschera, o di quella maschera (ed è noto che *persona*, parola di provenienza etrusca, in origine designava una maschera teatrale). Mentre il travestimento è fatto per ingannare, l'incognito non impone alcuna sostituzione di identità, ma vuole solamente annullarla. Al riguardo, non vi è differenza, almeno in linea di principio, tra la «mezza maschera», che alla svolta del XVII secolo le Parigine sfoggiarono per un certo periodo, in strada, in visita e persino in chiesa (Littré, nell'articolo «Loup» del suo *Dictionnaire* (1863-69), scrive: «Parve che le donne non si preoccupassero più del proprio viso e cominciarono a nascondere: presero una mezza maschera e non uscirono più se non mascherate»), e la maschera obbligatoria per i giovani in molte società arcaiche, durante tutto il periodo dell'iniziazione e in ogni occasione pubblica. La maschera corrisponde esattamente in tal caso – e nello stesso tempo la rappresenta – alla condizione di chi, spogliatosi della propria identità infantile o adolescenziale, non ha più, letteralmente, un nome. Ma il fatto che in questo contesto il rito di passaggio – mentre implica l'imposizione di un nuovo nome che sanziona l'integrazione nella società degli adulti – presuppone, dove ci sono «maschere», che l'individuo sia appunto iniziato al loro «segreto» (fatto ben noto agli etnologi e sul quale si ritornerà), indica prima di tutto che fra le nozioni di *maschera* e di *identità* il rapporto non è solo di esclusione, e neppure di annullamento, ma di complementarità se non di complicità.

Se indossare la maschera dell'anonimato può sciogliere il soggetto dalle costrizioni dell'identità, occorre intendersi sulla natura di una simile licenza e sui suoi effetti. Montesquieu: «Una volta, quando le Veneziane erano meno disinvolute, la maschera, che le liberava dalla soggezione, rappresentava per loro il bel tempo. Ancora oggi non possono andare a far compere, né passeggiare in piazza San Marco, se non nel periodo delle mascherate; possono però andare a farsi... nelle gondole con chi vogliono, e dove vogliono» [*ibid.*]. Con chi e dove, ma anche *quando* volevano, perché il «bel tempo» che si godevano non era più circoscritto al Carnevale. Che le gondole siano state per le Veneziane, almeno nel Settecento, il rifugio più sicuro, è confermato da de Brosses: «Quando due per-

sono si intendono, non è poi impossibile farsi un colpetto al riparo delle gondole, nelle quali le dame entrano sempre sole senza custodi; è un asilo sacro. Non si è mai sentito dire che il gondoliere di una signora si sia lasciato comprare dal signore; i suoi stessi compagni lo affogherebbero il giorno dopo» [1739-40, trad. it. p. 108]. Era una pratica non priva di conseguenze sui destini femminili, come ben s'accorse Montesquieu: «Da quando le donne sono diventate più libere, i conventi dove c'erano la gioia e i piaceri si sono fatti deserti» [1728-29, ed. 1964 p. 218]. (Ma de Brosses propone qui un'altra spiegazione: «Questo moderno costume delle signore ha ridotto di molto i guadagni delle monache, le quali un tempo avevano la esclusiva della galanteria» [1739-40, trad. it. p. 108]; si pensi a quel quadro di un allievo del Longhi in cui si vedono le maschere al convento che sfilano davanti alle grate che le separano dalle monache con il viso scoperto). Ma l'importante non sta tanto in questo, quanto piuttosto nel fatto che nel momento in cui scrivevano Montesquieu e de Brosses, la maschera a Venezia non aveva più direttamente a che fare con la «cosa» e le sue funzioni erano evidentemente diverse da quella liberatoria. Infatti, sarebbe bastato un mese a de Brosses per persuadersi che non esisteva luogo al mondo dove la libertà e la licenza regnassero maggiormente sovrane e senza che la maschera c'entrasse per nulla. «Non vi occupate di politica, e per il resto fate tutto quello che volete. Non parlo della cosa dalla quale i nostri piaceri e noi stessi traiamo la nostra origine, della cosa propriamente detta, per eccellenza. Qui non ci se ne occupa più di qualunque altra operazione naturale. È un saggio principio che dovrebbe essere accolto dovunque. Ma, per tutto ciò che, nella morale corrente, deve chiamarsi cattiva azione, l'impunità è qui completa» [*ibid.*, p. 107]. E perché non avrebbe dovuto essere così, dal momento che «malgrado le libertà offerte dalle maschere», senza parlare della complicata topografia della città, il sangue era così mite a Venezia e la gelosia così poco virulenta che non si verificavano nemmeno quattro incidenti all'anno?

Le libertà offerte dalle maschere? Infatti, pare che, sebbene la maschera abbia svolto a Venezia, nel Settecento, mansioni molto varie, il portarla fosse rigorosamente regolamentato, e talora obbligatorio: ne è prova la *bautta*, specie di mantellina con cappuccio nero e maschera bianca, di cui ancora Longhi ha tramandato l'immagine, e che prendeva il nome dal grido «bau, bau» fatto per spaventare i bambini: «Tutti la portavano a Venezia, incominciando dal Doge quando voleva liberamente andare per la città. Ai nobili, uomini e donne, era imposta nei pubblici ritrovi per frenare il lusso e anche per impedire che la classe patrizia venisse menomata nella dignità trovandosi a contatto col popolo. Nei teatri i portinai dovevano controllare che i nobili avessero la bautta sul volto, ma entrati nella sala se la sollevavano a loro piacimento. I patrizi quando dovevano abboccarsi per ragioni di Stato con gli ambasciatori dovevano pure avere la bautta, e il cerimoniale la prescriveva anche per gli ambasciatori in questa occasione» [Comisso 1941, p. 36, nota]. Può sorprendere questa descrizione, che, inaspettatamente, attribuisce alla maschera mansioni di polizia o almeno di custode dell'ordine stabilito. La maschera è un passaporto, o meglio ancora un *passé-partout*, che garantisce libertà di movimento a coloro che per condizione

o per carica sono costretti all'incognito. Un incognito, d'altronde, molto relativo in una città dove, a parere di Montesquieu, ci si cambiava solo raramente d'abito e tutti si conoscevano (« Il nunzio papale era mascherato, un uomo gli si inginocchiò dinnanzi e gli chiese la benedizione » [1728-29, ed. 1964 p. 218]). Quanto alla bautta, certamente nascondeva una parte dell'abbigliamento: portata com'era da entrambi i sessi, non ne dissimulava tuttavia la differenza, come non cancellava quella di classe, che anzi era fatta per conservare mettendola in evidenza. Il portarla non aveva infatti nulla di libero: era privilegio solo della nobiltà, un privilegio imposto però, come potrebbe essere quello dell'uniforme; e all'uniforme si sarebbe inclini a paragonarla, se non fosse che quest'ultima lascia il viso scoperto – come per meglio indicare l'annullamento del soggetto, ma non dell'individuo, dietro la carica –, mentre la bautta spogliava i nobili d'ogni individualità (quella che conferiscono la fortuna, il rango, il tenore di vita) per confermarli nella condizione astratta di sudditi privilegiati della Serenissima. Quella maschera, che l'uomo o la donna si metteva per andare allo spettacolo – libero o libera di togliersela appena si ritrovava nella società dei suoi pari, nel segreto dei palchi o nel recinto riservato della platea –, faceva parte dello stesso ordine di coloro che, uscieri o altri, ne erano i rappresentanti; un ordine tanto più garantito in quanto la differenza su cui si fondava assumeva l'aspetto di un potere anonimo e astratto, esterno, in un certo senso, agli individui: quello di una maschera imposta alla classe dominante la quale conferiva ai suoi privilegi l'apparenza della Legge.

È ben vero che ogni rituale, come ogni rappresentazione e ogni gioco che vuole porsi come altro, è costretto a una struttura immaginaria, se non a un ordine simbolico che lo trascenda, come appunto nel cerimoniale diplomatico in vigore a Venezia: se portare la bautta era obbligatorio in tutte le circostanze in cui era impegnata la ragion di Stato – e lo era tanto per i rappresentanti della Serenissima quanto per quelli delle nazioni straniere con le quali essa manteneva rapporti – è perché la politica, come l'amore, ha proprie regole, che non sono quelle degli individui. Basta immaginare una partita a scacchi in cui i giocatori siano mascherati per rendersi conto di come finirebbe una tresca che non facesse ricorso ad altro che alla sua logica, alle implicazioni ad essa proprie. Nei giochi della politica come in quelli dell'amore, quando si trovano di fronte due maschere, la prima a saltare è la psicologia. Così, se non esisteva un intrigo ben riuscito tranne quello condotto sotto la maschera (sotto la bautta, non sotto il mantello, il tabarro, la cappa di colore rosso che la legge proibiva in teoria ai nobili, e di cui ci si serviva per cospirare o per recarsi in luoghi malfamati), è perché l'intrigo, a differenza della cospirazione, non consiste nel riunire delle persone pro o contro il tale o il talaltro, ma nel combinare dei mezzi in vista di un fine che va al di là di coloro che vogliono esserne i protagonisti. Là dove l'altro è nessuno, ognuno è costretto a prendere la misura esatta del proprio desiderio, o del proprio calcolo, e a rendersi conto della figura astratta secondo cui si dispongono.

Grado zero della maschera, l'incognito nondimeno si presta all'inganno (quello dell'età, per esempio, tema di una delle più belle novelle di Maupassant), se è vero che è proprio del desiderio – come del calcolo? – poter essere ingannato.

Ma il fatto è che non esiste e non potrebbe esistere l'incognito se non per rapporto e in rapporto con l'altro: l'altro che può scegliere tra infrangere il segreto delle maschere (« Ti conosco, mascherina ») e, all'opposto, rispettarne la convenzione. Nel gioco delle maschere la libido è in teoria svincolata da qualsiasi investimento dell'Io, senza che per questo le immagini del desiderio siano semplificate o si riducano all'operazione naturale di cui parlava de Brosses. Ancora una volta, l'incognito è sempre solo relativo, dal momento che è meno legato alla persona che alla maschera stessa, dove trova il proprio segno; dal che derivano gli usi straordinariamente perversi a cui la maschera si è prestata, oltre a quello obbligato, e da parte di entrambi i sessi, in un'epoca in cui, per le donne, non si trattava più tanto di sfuggire alla soggezione quanto di autoconquistarsi come soggetti; e potevano riuscirci solo giocando, tra soggetto e oggetto, sullo scambio sempre possibile delle posizioni, e nello stesso tempo sulla distanza esistente fra soggetto e individuo, tra Me e Io, distanza che la maschera evidenzia e accresce. Ed è proprio questo il significato della famosa favola di Max Jacob: un uomo scrive alla sua amante per dirle che la incontrerà al ballo dell'opera col volto nascosto da una maschera gialla. La moglie intercetta la lettera. L'indomani all'opera due maschere gialle si incontrano: al loro scoprirsi si potrà constatare che non si trattava né della moglie, né del marito, né dell'amante.

## 2. La mascherata delle pulsioni.

L'incognito, ammesso che corrisponda al grado zero della maschera, non ha quindi niente di semplice: se vi è identità, l'anonimato suppone che si possano disgiungere le due funzioni del soggetto e dell'Io, il che non potrebbe attuarsi, ancora una volta, se non per rapporto e in rapporto con l'altro. Ora, a tale proposito, non è indifferente che la parola 'maschera' sia entrata nella lingua francese nel secolo XVI, nel momento in cui incominciava a cristallizzarsi una nozione della soggettività che avrebbe trovato la propria formula nel *cogito cartesiano* (Descartes, il filosofo con la maschera, il cui *larvatus pro Deo* risuona, in questo contesto, con rinnovata intensità) [cfr. Nancy 1977]; in un'epoca, inoltre, in cui la cultura europea aveva conquistato un nuovo orizzonte con il duplice riferimento, storico, a un'antichità vista come modello, e geografico, a un'umanità rimasta allo stato di natura. Nel momento in cui il mondo diventa quella boccia « una » di cui parla il Cristoforo Colombo di Claudel, il barbaro, il non-uomo, cede il posto al selvaggio, all'uomo degli inizi, l'uomo di prima della civiltà, l'uomo di prima della storia, il primo uomo. Questa figura del selvaggio, l'Europa l'aveva costruita molto tempo innanzi che sbarcassero sul suo suolo i primi rappresentanti di un'umanità « diversa »; e l'aveva costruita sotto forma di una maschera, o di un travestimento, quello dell'*homo silvaticus*, l'uomo dei boschi che, dalla fine del medioevo, è parte integrante del programma delle feste di corte come di quelle popolari [cfr. Chastel 1959], per non parlare dei numerosi *romans* o *fabliaux* dove interviene a titolo di protagonista: l'iconografia medievale ha tramandato l'immagine di esseri travestiti coperti di foglie o di velli la cui

presenza nei cortei di Carnevale, in mezzo a tutto un apparato di maschere «satiriche» o faunesche, desta il ricordo di un'antichità molto remota ma anche più oscura, meno apollinea, di quella degli umanisti.

Tuttavia, vedere nelle mascherate con le quali si apre il Carnevale una semplice sopravvivenza di riti memorabili è ignorare la loro funzione, come pure quella dell'episodio carnevalesco, di cui costituiscono solo un momento, ma un momento inaugurale, che segna la rottura con il corso ordinario delle cose e l'ingresso in quella sorta di mondo alla rovescia che è quello della festa. Per riprendere lo schema ternario di Edmund Leach [1961], la mascherata prelude all'inversione scherzosa e provvisoria di un ordine che verrà ben presto ristabilito attraverso una serie regolata di formalità che porteranno all'espulsione delle maschere e al ritorno alla normalità. Certo, è grande la tentazione di riconoscere nelle diverse raffigurazioni dell'uomo selvatico – come l'orso della Candelora, «satiro selvaggio e peloso» [Le Roy Ladurie 1979, p. 342] – una trasformazione tardiva del dio-albero, Dioniso, il dio con la maschera, il dio delle maschere: divinità della vegetazione, della natura generatrice e rigeneratrice, il cui ingresso è sempre accompagnato da un grande concorso di personaggi, satiri e sileni, le cui maschere sarebbero all'origine delle maschere del teatro greco [cfr. Jeanmaire 1951; 1959]; quel teatro di cui Nietzsche [1872, trad. it. pp. 71-72] affermava che le figure più eminenti, in primo luogo quelle di Prometeo e di Edipo, erano state anch'esse solamente delle maschere dell'eroe tragico primitivo, il dio smembrato che non poteva intervenire in persona sulla scena. Ma il «paganesimo» della mascherata va ben al di là di una sopravvivenza, supponendo che tale concetto abbia qui qualche efficacia. Se il Carnevale finge di riprodurre i riti del mondo pagano, riprendendoli quando occorre dalle festività invernali arcaiche quali furono amalgamate nel cattolicesimo degli umili all'epoca dell'evangelizzazione delle campagne, in un periodo «di straordinario bricolage culturale», ciò avviene, lo ha mostrato bene Le Roy Ladurie [1979, p. 341], per ripeterne meglio la sepoltura: la funzione del Carnevale esige che lo si trasformasse nell'antitesi dell'ascesi cristiana, antitesi necessaria e sempre ricorrente, sebbene sempre superata.

È quanto dire che se il momento del Carnevale, e prima di tutto la mascherata che ne segna l'inizio, si inserisce come una parentesi in apparenza aberrante nel corso regolato del tempo, non per questo esso è in contraddizione con la prospettiva escatologica cui obbedisce la cultura giudaico-cristiana. Religione del peccato, il cristianesimo non rifiuta di mimare, a scadenze regolari, l'intrusione del diabolico, il suo temporaneo trionfo e l'espulsione finale (per tacere del rigorismo espiatorio della Quaresima); cioè la ripetizione obbligata, sul modello della finzione, di una situazione traumatica (quella della tentazione, della caduta) che non può essere dominata se non la si fa ritornare, se non la si ripete a intervalli fissi, invece di richiamarla semplicemente alla memoria. La maschera si pone così come uno strumento privilegiato di tale finzione, tenuto conto delle connotazioni funzionali che assume in un simile contesto: da una parte la maschera è un intruso, e come tale deve essere cacciato via, se non ucciso (indossare il travestimento dell'uomo selvatico equivaleva, letteralmente, a rischia-

re la pelle: si veda, per esempio, la seconda novella della quarta giornata del *Decamerone*, in cui un impostore viene malmenato per aver tentato di nascondere la propria identità sotto la pelle di un «selvaggio»); dall'altra parte è un fantasma risuscitato, di cui non ci si può sbarazzare senza prima festeggiarlo e cercare di ammansirlo (la festa non ha forse lo scopo, almeno in parte, di liberare dalle maschere il corpo sociale, di fissare un termine al loro ritorno?) In effetti i morti ballano in mezzo alle maschere del Carnevale, in un grande schiamazzo macabro, senza bisogno di ricorrere al ricordo del baccano dionisiaco; come ha dimostrato Paolo Toschi [1955, cap. v], la mascherata carnevalesca ha come prima giustificazione la credenza, ben radicata nel cattolicesimo popolare del medioevo, nelle incursioni, sempre possibili, di diavoli e di fantasmi nel mondo degli uomini.

Tuttavia non si dovrà porre il problema della maschera in termini di credenze, o in riferimento a questo o quel sistema di rappresentazione, se si ammette di considerarla ben altro che un oggetto o una classe di oggetti, per trattarla invece come una categoria sotto la quale si potranno sussumere un certo numero di funzioni e di operazioni delle quali la storia afferra sempre solo gli effetti, quali si possono reperire nei tre registri del reale, dell'immaginario e del simbolico. Se l'oggetto maschera può servire da veicolo al «demonico», ciò avviene nella misura in cui trae dal suo periodico ritorno un'alterità paradossale e contemporaneamente obbligata. Per quanto strana e inquietante sia, nondimeno partecipa all'ambivalenza propria dell'*Unheimliche*, quella 'inquietante estraneità' che Freud [1919, trad. it. pp. 82-83] ha dimostrato non implicare alcuna novità né singolarità, oltre che essere da sempre nota ed essere stata resa «altra» dal processo di rimozione di cui il prefisso *Un-* è il segno. Il Carnevale corrisponde proprio a un'abolizione temporanea (e controllata) della censura, abolizione che, per non essere priva di conseguenze nel reale, si attua e deve attuarsi in primo luogo sotto la copertura della maschera e con il sotterfugio dell'«altro». La maschera, nel registro dell'immaginario, è infatti congiuntamente segno e strumento della defezione del medesimo, della eclissi dell'identità, della scissione dell'Io, del suo sdoppiamento, del suo ritorno sotto l'apparenza dell'altro; l'altro può a sua volta essere pensato indifferentemente secondo le modalità dell'esclusione e dell'intrusione (non ritorna se non ciò che è stato censurato, rimosso; ma non viene rimosso, censurato, se non ciò che può tornare e tornerà).

Nella bassa latinità il termine *masca* indicava tanto una 'strega' quanto una 'maschera'; ciò significa che la funzione della maschera era legata al meccanismo di esclusione che è all'origine di ogni identificazione, tanto collettiva quanto individuale (e rimane da precisare la natura di quel legame, da stabilirne le modalità storiche e culturali, oltre la sua necessità ed universalità): il medesimo non può essere sicuro di sé se non in quanto riesce a espellere dalla sua cerchia e a collocare in posizione di alterità tutto ciò che si presenta come una minaccia contro la propria integrità e la propria perennità, cominciando dalle forze autodistruttive che sono in lui. Grimm riacciava *masca* a *masticare*: secondo lui la strega era stata così chiamata perché mangiava i bambini (in latino *manducus* vale 'mangiatore', ma anche 'spauracchio'): congettura che Littré, nell'articolo

«Masque (La)» del suo *Dictionnaire*, giudicava ingegnosa, sebbene poco accertata. Ma anche la mezza maschera, detta in francese *loup*, di cui le Parigine tenevano l'estremità fra i denti, non era forse chiamata così ('lupo'), come la bautta veneziana, solo perché faceva paura ai bambini?

D'altra parte, *l'homo silvaticus* non è forse una figura che anticipa i «cannibali» cari a Montaigne perché si accontentavano di mangiare i morti, mentre l'orrore, il «nostro orrore» come dice Montaigne [1580, trad. it. p. 278], con il pretesto della religione dilaniava e arrostita corpi ancora ben vivi e pieni di sentimento? E che dire della bocca divoratrice di un inferno che, nella iconografia medievale, ha tutte le apparenze di una maschera? Simili raffigurazioni della maschera sono, con ogni evidenza, da mettere in relazione con le pulsioni distruttrici che Freud ha inserito sotto la rubrica del sadismo e che, dirette in origine verso l'organismo, in seguito si staccano dall'Io, sotto l'azione della libido narcisistica, per dirigersi verso oggetti esterni e in primo luogo, come reazione alla frustrazione orale, contro il corpo della madre [cfr. Klein 1932]; quella madre, di cui la strega, *masca*, appare come una immagine capovolta che Géza Róheim definiva «l'aspetto ritorsivo della fantasia di distruzione corporea del bambino» [1950, trad. it. p. 254].

Si capisce allora come una medesima logica abbia nel medioevo imposto al lebbroso di portare la maschera e, almeno nell'ambito della sacra rappresentazione, abbia liberato dalla loro gli attori (tranne forse, vi si ritornerà, quelli che dovevano sostenere la parte del diavolo e dei suoi accoliti). Come se la cultura medievale avesse riconosciuto nella maschera – per giocare sul concetto freudiano – ciò che rappresentava pulsioni contro le quali la società, come gli individui, dovevano premunirsi. Pulsioni distruttrici, ma più in profondità, secondo Freud, pulsioni di morte: la morte che non si può guardare in faccia (né, come dirà La Rochefoucauld, fissamente) tranne per riconoscerla, come in uno specchio, l'oggetto del desiderio e perdersi, come allo specchio, nel vuoto del suo sguardo. La morte, ancora, che non si può rappresentare, come nell'*Iconologia* di Cesare Ripa, né introdurre in un qualsiasi scenario (nel senso originale di «mesa in scena») se non facendole portare la maschera: *larva* (dove *larvatus* 'mascherato'). La parola designava quelle specie macabre dell'*Unheimliche* che sono le ombre, i fantasmi, gli spiriti, tutte specie che, come la maschera, fanno parte di quella stessa figura del doppio di cui Freud, seguendo Rank, dimostrò come le culture più evolute abbiano fatto un «perturbante presentimento di morte» [1919, trad. it. p. 96].

La maschera, nella forma nota in Occidente, è quindi vincolata a un ordine, sia che lo rafforzi mettendolo in evidenza (com'era il caso della bautta veneziana), sia invece che lo turbi, almeno momentaneamente, concentrando su di esso tutta la carica di forze autodistruttrici che quest'ordine deve proiettare verso l'esterno per poter meglio mimare la propria degenerazione e rigenerazione. Se l'irruzione delle maschere durante il Carnevale è accompagnata da manifestazioni di vita intensa e da una sessualità in apparenza incontrollata, la ragione non va ricercata solo nell'ambivalenza della maschera e della pulsione che essa rappresenta (perché la distruzione può essere utile alla conservazione dell'Io,

e le pulsioni di vita e di morte possono confondersi, come ha detto Melanie Klein [1932, cap. VIII], nel perseguimento di uno stesso fine). Essa si inserisce nella prospettiva del Carnevale vero e proprio, che ha tutte le apparenze (e talvolta più che le apparenze) di una crisi. Prima di tutto con la critica autorizzata e talora violenta delle gerarchie e dei poteri costituiti, sotto forma di satira: la satira in cui Le Roy Ladurie vede a ragione un procedimento simbolico di espulsione e insieme di dominio, e che implica inevitabilmente dei conflitti, con tutte le possibilità di sconfinamento che ne conseguono, là dove il Carnevale non è più esclusivamente agreste e inteso a ripristinare le forze naturali, ma tende piuttosto a una definizione globale e dinamica della società urbana. Il Carnevale non si presenta più solo come «una inversione dualistica scherzosa e "puramente momentanea" del sociale, destinata in fin dei conti a giustificare in modo "obiettivamente conservatore" il mondo qual è» [1979, p. 349], ma come uno strumento satirico, lirico, epico di conoscenza: di conoscenza e quindi di azione, se non di trasformazione, che interessa la società nel suo complesso.

### 3. «*Le mort saisit le vif!*»

Fra i paradossi connessi con la funzione della maschera, non è di poco conto il fatto che questa trasformazione del doppio possa contemporaneamente servire da rappresentante della pulsione di morte e assumersi un ruolo positivo se non creativo; del resto, non esiste trasformazione, almeno sociale, che non comporti qualche disordine e violenza. Ma che dire allora quando il ritornare, il ripetersi, di cui la maschera è il segno e insieme lo strumento, perde il carattere coercitivo e riveste una portata squisitamente storica? Accade in ogni occasione e, in primo luogo, nelle epoche di crisi rivoluzionaria, quando si vedono gli uomini, secondo la frase di Marx, evocare timidamente «gli spiriti del passato», prenderne a prestito «i nomi, le parole d'ordine per la battaglia, i costumi, per rappresentare sotto questo vecchio e venerabile travestimento e con queste frasi prese a prestito la nuova scena della storia» [1852, trad. it. p. 172]. «Così Lutero si travestì da apostolo Paolo; la rivoluzione del 1789-1814 indossò successivamente i panni della Repubblica romana e dell'Impero romano» [*ibid.*], mentre nel periodo dal 1848 al 1851 «della vecchia rivoluzione non circolò altro che lo spettro, a partire da Marrast, il *républicain en gants jaunes*, che si camuffò con la maschera del vecchio Bailly, sino all'avventuriero che nasconde le sue fattezze repugnanti e triviali sotto la mortuaria maschera di ferro di Napoleone» [*ibid.*, p. 175]. Senza dubbio non è altro che metafora: mai Lutero, né Robespierre, neppure il «buffone serio» che sarebbe stato Luigi Bonaparte hanno indossato una maschera, se non come immagine. Tuttavia *Il 18 brumaio* non prende l'avvio da un semplice effetto retorico: se vi è poesia, e quindi metafora, essa è il segno, o addirittura la condizione della storia, almeno della storia passata, e il termine 'maschera' assumerà allora la funzione non più solo di un concetto, relativo a una classe di oggetti, ma di una vera categoria critica, la cui potenza non si misurerà unicamente dalla portata strumentale che avrà nel campo della storiografia, ma anche dalla

presa che inoltre garantirà su un certo numero di oggetti, i quali a prima vista non sembrano appartenere alla classe che prende il nome di «maschera».

Dei gladiatori del 1789, Marx ha potuto scrivere che essi «avevano trovato nelle austere tradizioni classiche della repubblica romana gli ideali e le forme artistiche, le illusioni di cui avevano bisogno per dissimulare a se stessi il contenuto grettamente borghese delle loro lotte e per mantenere la loro passione all'altezza della grande tragedia classica» [*ibid.*, p. 174]. Il peso del passato giungeva però rapidamente a dimostrarsi anche schiacciante, mortale: non per nulla «*le mort saisit le vif!*» Inoltre, una simile mascherata aveva, persino nella resurrezione dei morti a cui era associata, un significato tutt'altro che carnevalesco: non si trattava, per coloro che volevano essere gli attori della storia, di capovolgere provvisoriamente, a modo di finzione, un ordine che avrebbero saputo capire, ma, dissimulando a se stessi quel che v'era di contenuto reale nelle loro lotte, di riuscire a essere all'altezza di quello che appare retrospettivamente come «il compito della loro epoca». Come ha dimostrato Harold Rosenberg [1959] in quello che rimane un commento inuguagliato al testo di Marx, l'illusione romana non era un semplice miraggio intellettuale: essa era imposta dalle circostanze: senza quel travestimento e quell'«errore» i borghesi non avrebbero mai potuto fare il loro ingresso nella storia e la loro rivoluzione. O, per citare ancora Marx: «La resurrezione dei morti servì... a magnificare le nuove lotte, non a parodiare le antiche; a esaltare nella fantasia i compiti che si ponevano, non a sfuggire alla loro realizzazione» [1852, trad. it. p. 174].

Vi è dunque un modo di attenersi ai «fatti» – di cui ciò che oggi si chiama «politica» offre ogni giorno l'esempio – che non è se non una fuga davanti alla realtà, così come vi è un tipo di poesia, o di «mitologia», che risponde alle esigenze più profonde di una situazione storica che essa costituisce nella sua verità. Nello stesso modo, Freud ha potuto dire, non trattandosi più di una situazione storica ma di una situazione teorica, e non più di una politica ma di una psicologia del profondo, che «la dottrina delle pulsioni è, per così dire, la nostra mitologia. Le pulsioni sono entità mitiche, grandiose nella loro indeterminatezza» [1932, trad. it. p. 498] che vengono conosciute solo attraverso i loro «rappresentanti». Ma che l'arte qui abbia una parola da dire (e più di una parola, se è vero che in tutta la storia passata «la frase sopraffaceva il contenuto» [Marx 1852, trad. it. p. 176]), e che vi siano situazioni in cui gli uomini sono costretti a ricorrere alla tradizione per trovare non solo gli ideali ma le forme d'arte indispensabili per poter affrontare il loro compito storico, è un'osservazione che ha il suo valore. Oltre a conferire all'arte la qualità non di un semplice riflesso ma di un operatore immaginario, se non simbolico, addirittura (se si prende Marx alla lettera) linguistico, i cui effetti saranno reperibili nel reale, essa fornisce alla teoria e alla storia dell'arte uno strumento di analisi insuperabile. All'infuori del Rinascimento e dei suoi «precursori», qualsiasi epoca che nell'arte dimostrerà di ripeterne un'altra o di riallacciarsi a forme di un passato completamente trascorso meriterà di essere analizzata da tale punto di vista, al fine di determinare quale è stata, in ogni eventualità e in ogni caso, la funzione della maschera e delle sue forme particolari.

#### 4. La maschera e il volto.

La categoria maschera era dunque in voga in Occidente assai prima che la scoperta delle arti «primitive» o «selvagge», e lo studio di quelle società diverse che molti etnologi non esitano a definire «culture caratterizzate da maschere» [cfr. Lévi-Strauss 1958, trad. it. p. 292], avessero imposto una seria revisione del sistema concettuale dell'estetica classica. Un sistema, a dire il vero, in cui non pare che il concetto di maschera abbia rappresentato una parte determinante. Inoltre si verifica per questo concetto quel che avviene per quello di «quadro», e per altri ancora, che a prima vista parrebbero competere a un campo di indagine particolare – in questo caso l'estetica –, mentre invece non si potrebbe misurarne l'entità se non considerandoli nella loro estensione più generale, al di là di qualsiasi limite disciplinare. Perché l'importante, in proposito, è di rendersi conto che è stata ereditata dal Seicento, anziché una definizione rispettosa della polisemia del termine, una nozione di maschera tanto più costrittiva quanto più pare coerente e unitaria, dal momento che i vari significati della parola trovano modo di organizzarsi sistematicamente riguardo alla funzione che la nozione avrà svolto, almeno in maniera implicita, in margine all'*ἐπιστήμη* classica. Nozione certo marginale, ma la cui attrattiva esercitata sul sistema si riesce nondimeno a scoprire a patto di estendere lo studio archeologico al di là dei confini del discorso esplicito.

Infatti è chiaro che la maschera, nel senso classico della parola, ha tutti gli attributi del segno, ma di un segno il cui funzionamento, se non la struttura, sarebbero stati alterati, stravolti addirittura, fino al paradosso. Sdoppiamento, sostituzione: l'oggetto maschera risponde perfettamente alla definizione binaria del segno (enunciata nella *Logique* di Port-Royal), della quale Michel Foucault ha dimostrato come si sia profondamente improntato il pensiero dell'*âge classique*: «Quando si considera un certo oggetto come rappresentante di un altro, l'idea che se ne ha è un'idea di segno» [Arnauld e Nicole 1662, trad. it. p. 118]. Come il segno, la maschera è contemporaneamente trasparente e opaca, poiché il paradosso (o lo stravolgimento) consiste in questo, che quando «una stessa cosa può essere allo stesso tempo cosa e segno, essa può celare come cosa quello che svela come segno» [*ibid.*, p. 119]; ciò che la maschera scopre (se lo si considera come segno) non è ciò che nasconde (se vi si vede solo una cosa). Al grado zero, quello dell'incognito, la maschera nasconde il volto e insieme sottrae l'identità a chi la porta. Ma si è visto che a un tale annullamento – quando la maschera non fungeva allora da segno puramente istituzionale di appartenenza sociale – poteva corrispondere come effetto, se non come scopo, lo spogliare i soggetti della loro personalità concreta per farne i protagonisti astratti di un intrigo che non aveva di per sé alcun senso se non di disporre di loro (questa era precisamente la funzione della maschera nella commedia dell'arte). Là invece dove vi è un vero e proprio travestimento, sostituzione (e non più solo annullamento) d'identità, ciò che la maschera scopre in quanto segno, il suo significato non ha più, pare, niente a che fare con ciò che nasconde. E tuttavia, anche in questo caso, non si po-

trebbe affermare che trasparenza e opacità, i due destini del segno, siano puramente e semplicemente dissociati: perché è nell'essenza della maschera, nella sua definizione classica, a differenza dell'immagine e in genere dei segni «naturali», non poter passare del tutto, neppure «in significazione ed in figura» (come dice la *Logique* di Port-Royal), per la cosa significata; infatti, solo «senza preparazione e senza sottigliezze, di un ritratto di Cesare si dirà che è Cesare, e di una carta d'Italia che è l'Italia» [*ibid.*, p. 213]. Tutto ciò, a meno (è questo il punto essenziale) di riconoscerla implicitamente per quello che è, vale a dire per una maschera, facendo apparire, dunque, il paradosso sopraddetto come costitutivo di quella specie particolare di segno che non può significare una cosa assente se non dissimulandone un'altra la cui presenza non può essere ignorata e la cui identità è in discussione. Certamente non è il portatore a fare la maschera; tuttavia è con un riferimento indefinibile a un volto nascosto, ma in fin dei conti identificabile, che la maschera ha accesso allo status di segno e che può eclissarsi di fronte a ciò che esso significa come chi la porta si eclissa dietro la maschera. Allo stesso modo come Cesare può presentarsi sulla scena, al prezzo – come dice Sartre – dell'annientamento dell'attore che gli presta la sua maschera.

E infatti, a ben considerare, il paradosso della maschera non è privo di rapporto con quello, non meno «classico», dell'attore. A coloro che, seguendo Diderot, fingevano ancora di stupirsi che un attore al quale la natura ha dato un solo volto, il suo, possa assumere (metaforicamente) la maschera di visi tanto diversi quanto lo sono quelli dell'Avaro o di Tartuffe, di Nerone o di Mitridate [cfr. Diderot 1773, trad. it. pp. 51-52], l'abate Barthélémy rispose nel celebre *Voyage d'Anacharsis* che non esiste soluzione migliore di quella adottata, al loro tempo, dai tragici greci: «Le maschere che è consentito cambiare a ogni scena e sulle quali si possono indicare i sintomi delle principali affezioni dell'anima, esse sole possono mantenere e giustificare l'errore dei sensi e aggiungere ancora un grado di verosimiglianza all'imitazione» [1788, ed. 1790 VII, p. 283]. La spiegazione può sembrare anacronistica, ma ha il merito di porre l'accento sulla forza mimetica che alla maschera perviene, senza che vi sia metafora, dal rapporto costitutivo che mantiene con il viso per nascondere il quale essa è fatta. In quanto si sostituisce al volto «raddoppiandolo», la maschera si presta a significare i moti dell'anima, e li significa imitando – secondo l'espressione della *Logique* di Port-Royal – l'«aspetto» del viso che è associato a tali moti, così come i sintomi, segno delle malattie, sono associati alle malattie [Arnauld e Nicole 1662, trad. it. p. 119]. Il che è un altro modo per dire che non vi è maschera se non come imitazione, e che, fatta per ingannare, la maschera non fa altro che giocare sull'errore dei sensi, inganno che dall'apparenza delle cose porta a concludere sulla loro realtà, e dall'apparenza di un segno associato alle cose porta a concludere sulla loro presenza. Ma, affinché l'imitazione sia qui possibile, occorre che il segno si lasci separare dalle cose alle quali è associato, che lo si possa raffigurare, e in primo luogo che lo si possa denominare e contemporaneamente analizzare e classificare. La raccolta delle «teste di espressione» messa insieme da Le Brun per illustrare la sua conferenza sul modo di esprimersi delle passioni (1668?) non è altro che un catalogo di maschere a ognuna delle quali è assegnato il nome di una delle

passioni elencate nei trattati (ammirazione, collera, ecc.); tali maschere per il fatto di essere state create su uno schema sistematico dovevano prestarsi ad applicazioni di ogni genere, tanto espressive quanto cognitive.

La maschera può avere unicamente una funzione protettiva, come la mezza maschera che una volta usavano le Parigine per difendersi dall'abbronzatura (proprio quell'abbronzatura che al giorno d'oggi ostentano come una maschera). Essa comunque nasconde il volto a cui è applicata, privandolo dei suoi segni al punto da esibirli per proprio conto. Di qui, accanto al senso proprio, il senso figurato. «Maschera in senso proprio significa una specie di copertura di tela cerata o di qualche altro materiale che ci si mette sulla faccia per travestirsi o per difendersi dalle intemperie. Non è in questo senso proprio che Malherbe prendeva il termine *maschera* quando diceva che a Corte ci sono più maschere che visi: *maschere* ha qui un senso figurato e sta per *persone nascoste*, per coloro che celano i loro veri sentimenti, che si manipolano, per così dire, la faccia e assumono espressioni adatte a indicare uno stato dell'animo o del cuore tutto diverso da quello in cui si trovano realmente» [Du Marsais 1730, ed. 1775 pp. 27-28]. Una simile scomposizione è il principio dell'arte del cortigiano come di quella dell'attore, che si «compone» un volto: quell'attore di cui Diderot, nella conclusione del *Paradoxe*, non esiterà a scrivere che sulla scena non era né più profondo né più abile nel fingere gioia, tristezza, sensibilità, ammirazione, odio o tenerezza di un vecchio cortigiano [1773, trad. it. p. 85].

Se «maschera» è il primo esempio che Du Marsais presenta nel suo *Des Tropes* per illustrare la differenza tra senso proprio e senso figurato di una parola, ciò avviene perché ogni volto imita la funzione della maschera, la quale vuole che una parola sia presa, per così dire (ma è anche questa, beninteso, una figura) secondo una espressione che non è la sua espressione naturale, cioè quella che aveva all'inizio. La maschera, come il volto, non ha niente di «naturale». Intesa in senso proprio, partecipa già dell'operazione istitutiva del segno, perché nasconde, in quanto cosa, un'altra cosa. Ogni segno è, poco o tanto, una maschera. Ed è appunto così che l'intende la *Logique* di Port-Royal quando, in contraddizione con il detto che «niente appare attraverso quel che lo cela», propone come esempi di segni le forme assunte dagli angeli, che li celavano come cose mentre li rivelavano come segni, o anche i simboli eucaristici che nascondono il corpo di Gesù Cristo come cosa e lo rivelano come simbolo [Arnauld e Nicole 1662, trad. it. pp. 119-20]. Il segno non funziona come tale se non quando maschera, in quanto cosa, ciò che significa, per conferirgli a sua volta, rivelandolo in quanto segno, valore almeno potenziale di maschera, poiché qualsiasi significato può essere chiamato ad assumere la posizione di significante. Ma la maschera stessa funzionerà solamente in quanto segno, e per il fatto che è segno, solamente se si sostituirà a un'altra figura posta come «naturale» e anteriore, se non come originale.

Intesa in senso proprio, la maschera è quella cosa che non si può considerare per se stessa, nella sua essenza di cosa e facendo astrazione dalla funzione che è la sua e che le attribuisce, appena entrata in azione, valore di figura: è quel segno che esibisce, proprio nel suo aspetto, la scissione, il processo di raddoppia-

mento per occultamento e sostituzione che sta all'origine della sua operatività. La maschera ha un rovescio, ed è appunto questo rovescio che si applica al viso, quel viso che invece non ha rovescio, come dimostra eloquentemente il fatto che in francese il termine *visage* ha sostituito quello di *face* (pur essendovi *figure*, come osserva Littré, poiché *face* è la parola esatta mentre *visage* contiene solo l'idea di vista: ma un viso non può dissimulare nulla, si scopre alla vista come la verità allo specchio).

Nel linguaggio dell'*âge classique*, la maschera pertanto è legata al viso al quale si oppone come la menzogna alla verità. È fatta per ingannare, mentre il viso nella sua nudità (altro attributo della verità) non può mentire. Questa opposizione binaria fa sentire i suoi effetti nei campi più diversi, morale, sociale, politico, ma anche estetico. In architettura, l'ornamento potrà svolgere una funzione analoga a quella del falso-viso che è la maschera, e allora la struttura che nasconde assume, per antitesi, un valore di verità (come indica la fortuna che ebbe nel repertorio ornamentale dell'*âge classique* il mascherone, segno in cui si nota la funzione assegnata allora alla decorazione). Ma la maschera non solo fa sì che ci si possa sbagliare sulla persona, essa si oppone al viso anche come il segno probabile al segno sicuro: l'enfiagione e la tinta particolare che assume il viso della partoriente, perché lì si chiamerebbe maschera se non per il fatto che hanno valore di sintomo, dal quale le levatrici pretendono addirittura di dedurre il sesso del nascituro? Ora, è notevole che, a prescindere dalla pertinenza linguistica, la *Logique* di Port-Royal associ il termine greco *σημείον* ai segni probabili (come il pallore delle donne per la gravidanza), riservando quello di *τεκμήριον* ai segni certi (come la respirazione per la vita negli animali) [*ibid.*, pp. 118-19]; è come se l'operazione della *σημείωσις* implicasse in fondo una possibilità di illusione; come se, nel suo registro, non vi fosse che un senso probabile; come se, dietro quella maschera che è il segno, non si dovesse mai sapere quale senso «proprio» si possa nascondere.

Dell'opposizione così stabilita nell'*âge classique*, si è vittime ancora oggi, ogni volta che, quando si tratta di maschere, ci si preoccupa di sapere che cosa nascondono, ma anche ogni volta che, dovendo parlare della metafora, in un testo filosofico o altrove, si arriva a porre la domanda del senso proprio, sacrificando ancora una volta a una vecchia massima aristotelica alla quale nessuna filosofia, in quanto tale, come ha dimostrato Derrida [1972, p. 295], ha mai rinunciato; quand'anche non si nutrisse il sogno di vedere comparire sul palcoscenico della storia un attore, che Marx voleva fosse il proletariato, il quale avrebbe messo a nudo tutte le maschere e si sarebbe imposto «in proprio», e insieme una rivoluzione la quale avrebbe lasciato i morti seppellire i morti e avrebbe attinto la sua «poesia» non dal passato ma dall'avvenire [Marx 1852, trad. it. p. 176]. Il paradosso ha voluto che fosse riservato a un cortigiano, della più bell'acqua, di porre in atto fin dall'origine quella opposizione contro se stessa, fino a scoprire che dietro le maschere non c'era niente, se non altre maschere. Ma come potevano mai le maschere ingannare qualcuno, là dove, a corte come a Venezia, «tutti si conoscevano», se non ammettendo che il viso era esso stesso un'illusione? Illusione dell'identità, che avrebbe trovato nello specchio il suo segno naturale

(«Un'immagine che appare in uno specchio è un segno naturale di quello che rappresenta» [Arnauld e Nicole 1662, trad. it. p. 120]), come viene attestato oggi con una fotografia presa di faccia, legata, come tale (ancora un'illusione), al problema del narcisismo. Illusione ugualmente là dove, come scrive La Rochefoucauld, siamo solo «aspetti», e divisi, scissi, talvolta diversi da noi stessi tanto quanto dagli altri [1665, trad. it. p. 126]. Il moralista non avrà fatto cadere la maschera di Seneca (come vuole il frontespizio della prima edizione delle *Maximes*) se non per farla reggere all'amor proprio, il quale, pur essendo il propulsore di tutte le azioni umane, è nondimeno una illusione, «il più grande di tutti gli adulatori» e «più abile dell'uomo più abile del mondo» [*ibid.*]. Se non vi è grado zero della maschera, e se ogni maschera è già una contraffazione, è perché ogni viso è una maschera e in quanto tale si può smontare e rimontare, e ognuno maschera, per metonimia, un altro viso: in italiano la mezza maschera (*loup*) si chiama «volto», e «maschera» quella mortuaria, ricalcata sulle fattezze di un defunto. E come potrebbe essere altrimenti se la morte, che fa cadere ogni maschera, può essere fissata solo sotto le fattezze di una maschera?

##### 5. Il teatro delle maschere.

Resta da trattare, sia pure brevemente, ancora di un altro paradosso. Quella stessa nozione di maschera, che l'Occidente ha in ogni tempo associata alle figure dell'alterità, assume oggi, nella cultura occidentale, una funzione non più di alienazione ma di identificazione. Fra tutti gli oggetti che denotano una cultura, la maschera è uno dei più diffusi, al punto che si può essere tentati, con Roger Caillois, di vedere in ciò l'indizio dell'unità del genere umano: «È un fatto che tutta l'umanità porta o ha portato la maschera. Questo accessorio enigmatico e senza una destinazione utile è più diffuso che la leva, l'arco, l'arpione o l'aratro. Intere popolazioni hanno ignorato gli utensili più umili e più preziosi, ma conoscevano la maschera. Civiltà fra le più insigni hanno prosperato senza avere un'idea della ruota o, peggio ancora, pur conoscendola, senza avere l'idea di usarla. La maschera era loro familiare... Non vi è utensile, invenzione, fede, costume o istituzione che faccia l'umanità unita, più di quanto lo faccia il portare la maschera» [citato in Glotz 1975, p. 4].

Unità nello spazio, ma anche unità nel tempo. Dal «danzatore mascherato» della grotta dei Trois-Frères alle maschere zoomorfe di cui l'arte rupestre dell'Africa sudoccidentale o quella dei Tassili hanno conservato l'immagine [*ibid.*, pp. 6-8], è provato che fin dalle epoche più remote le due funzioni, quella della rappresentazione e quella della maschera, sono state legate: dove si ha «arte», comunque la si intenda, vi è, in un modo o nell'altro, maschera, in una o in un'altra foggia (e ancora si pone la questione di sapere se anche le forme puramente ornamentali, «non rappresentative» dell'arte, la decorazione in senso stretto, non sia essa stessa da mettere in rapporto con la funzione della maschera). Ma che cosa vuol dire «maschera», se la nozione, invece di esser stata prima elaborata a contatto con gli oggetti che testimoniano il ruolo fondamentale che l'oggetto ma-

schera svolge in numerose culture arcaiche, è stata vista in una prospettiva assolutamente classica, quella di una società dove tale oggetto non assume più che funzioni marginali, se pure la categoria della maschera vi conosce, almeno metaforicamente, una fortuna certa anche se non sempre esplicita? E se ci si spinge fino a vedere nella scomparsa della maschera (o almeno nell'averla relegata a funzioni secondarie) l'indizio di un passaggio da un tipo di cultura a un altro, la condizione addirittura della nascita della «civiltà» [cfr. Caillois 1958, p. 155], come potrebbe una nozione formatasi sulla base di una esperienza tanto limitata, quale quella della maschera nella società occidentale, essere in qualche modo pertinente se applicata a prodotti che appartengono a un mondo completamente diverso (a meno che non si continui a vedere nelle maschere che riempiono i musei di arte primitiva degli esempi di intrusi o di fantasmi, attraverso i quali ritornerebbe fin nella nostra cultura, un passato lontano, arcaico)?

Il fatto è che la problematica della maschera si presta, nell'uso dell'antropologia, a ogni genere di confusioni, quando non conduce a interpretazioni fantasiose o anacronistiche. Prima di tutto fa sí che si collochino sotto una medesima rubrica oggetti che non hanno forse niente in comune tra loro né con la maschera classica, e che sono comunque di competenza di campi di indagine diversi. Certamente non esiste alcuna maschera, nel senso più generale del termine, che non sia fatta, almeno in teoria, per essere portata: sarebbe anzi questa la caratteristica più comune di questa classe di oggetti, per cui si distinguerebbero tanto dalle pitture sul corpo che non hanno una propria autonomia, quanto da ogni altra specie di scultura. Ma questa affermazione deve essere immediatamente sfumata, poiché la maschera, al di fuori di qualsiasi prestazione, può assumere valore di immagine o di simbolo culturale (così avveniva per quella di Dioniso o dei *μορμολυκεία* che indicavano l'ubicazione di un luogo consacrato a quel dio). Ma persino le condizioni in cui si porta la maschera possono essere notevolmente differenti. La maschera classica è in un rapporto diretto con il viso che nasconde. Ma vi sono altre specie di maschere che non corrispondono a questo dato convenzionale, sia che si tratti delle maschere a guisa di acconciature o di elmi (quando non addirittura di strutture a più piani come sono le grandi maschere dogon, la cui impalcatura può giungere a cinque metri di altezza), delle maschere da dito (delle quali si conoscono begli esempi eschimesi), o ancora delle maschere da ventre (diffuse in Africa e non prive di analogie con il viso mostruoso dipinto sulla pancia di Satana in molti «giudizi universali»; e non si può neppure escludere che il teatro medievale ne abbia avute di simili). Inoltre, il portare la maschera non esclude che il volto di chi la indossa si lasci vedere, venga allo scoperto. Per non parlare di quella maschera della Nuova Guinea sotto la quale si riparavano non una ma parecchie persone. Tali esempi, che sarebbe facile moltiplicare, vietano di collegare ancora la questione della maschera a quella dell'incognito, dell'annullamento dell'identità, della dissimulazione della persona.

I due esempi, a cui si accennerà, dimostreranno che la nozione classica della maschera non ha perso niente del suo prestigio. Il primo è quello della maschera del teatro greco, che pare non fosse fatta tanto per celare il viso quanto piuttosto

per formare una specie di acconciatura poggiata sulla parte superiore del capo che avvolgeva alla maniera di un casco: tale apparato che consentiva alla fronte e alla capigliatura di sembrare più alti, secondo Jeanmaire [1959, p. 69], aveva lo scopo di conferire all'azione un carattere insieme patetico e sovrumano. Un'altra interpretazione della maschera tragica la equipara a una specie di megafono, fatto per amplificare la voce degli attori, ai quali consentiva così di farsi udire dal pubblico nei teatri all'aperto. Questa versione corrente fin dall'antichità si intona bene con il positivismo funzionalista che per lungo tempo dettò legge in materia di antropologia, ma dimostra soprattutto l'influenza del modello classico: la maschera non ha senso se non in rapporto al viso che le sta dietro e la cui presenza si manifesta sotto forma della voce e degli sguardi che passano attraverso la maschera, quando questa non si riduce a un semplice domino interrotto all'altezza del labbro superiore. Un elemento quasi costante nelle maschere arcaiche sta proprio nel fatto che rientrano meno nella categoria del discorso che del rumore, si tratti dei tamburi del corteo dionisiaco o delle raganelle e altri crepitacoli degli Indiani d'America. Le maschere non parlano, così come non vedono: chi la porta è talvolta reso talmente cieco dalla medesima da essere costretto a farsi accompagnare da una comparsa che lo guidi nelle sue evoluzioni.

Un altro esempio rivelerà quale peso abbia sugli studi antropologici il concetto classico di soggettività. Molti fra i problemi che le maschere arcaiche paiono sollevare sono in realtà legati a una concezione dell'identità assolutamente anacronistica mentre invece il prendere in considerazione le trasformazioni della maschera dovrebbe introdurre a una storia della soggettività; così la maschera sarà vista, seguendo Roger Caillois [1958, cap. VII], come lo strumento per eccellenza che provoca nell'individuo quella vertigine atta a fargli perdere la coscienza della propria identità fino al punto di essere posseduto dalla parte che recita; e si potrà giungere a interrogarsi sulle condizioni in cui un soggetto che è stato iniziato al segreto delle maschere, magari al modo di fabbricarle, può lasciarsi prendere nel loro gioco. Lévi-Strauss ha fornito un'analisi molto sottile dei procedimenti di rappresentazione per sdoppiamento in auge presso le tribù dell'America nordoccidentale; questa analisi rompe la nozione classica di soggetto, ma è ancora intenzionalmente psicologizzante: lo sdoppiamento sarebbe l'espressione funzionale di un tipo preciso di civiltà. Non tutte le culture delle maschere la praticano; la conoscono solo le società in cui il mondo delle maschere non è destinato a stabilire una gerarchia sociale e a renderne ragione, dove forma, più che un pantheon, un'«ancestralità», una genealogia. Pertanto «l'attore incarna il dio solo nelle occasioni intermittenti delle feste e dei cerimoniali. Non riceve da lui, in virtù di una creazione estesa ad ogni istante della vita sociale, i suoi titoli, la sua dignità, il suo posto nella scala degli statuti... Lo sdoppiamento della rappresentazione esprime la stretta aderenza dell'attore alla sua parte... Tale aderenza è così rigorosa che, per dissociare l'individuo dal suo personaggio, occorre ridurlo a brandelli» [Lévi-Strauss 1958, trad. it. p. 295].

L'ultimo lavoro di Lévi-Strauss, redatto vent'anni dopo lo studio sulla *split representation*, più che a una psicologia o a una sociologia, introduce a una se-

miologia della maschera e testimonia una spaccatura totale con la problematica classica. Nella *Voie des masques*, la maschera non è più pensata nel rapporto con colui che la porta, ma in una relazione non solo immaginaria bensì simbolica con le altre maschere che sono patrimonio dello stesso gruppo sociale e con le quali forma un sistema, persino nell'aspetto plastico e cromatico. Un tratto caratteristico – occhi sporgenti o invece infossati nelle orbite, ecc. – rimanderà a tutta una rete di opposizioni significanti che troveranno eco e insieme giustificazione nel registro del mito. Ma l'essenziale di questo lavoro è la parte che assegna, al di là della semantica della maschera, alla sua pragmatica: vi si scopre infatti che una maschera è efficace solo se presa in un processo complesso di enunciazione, di rappresentazione, e non avrà alcuna utilità per chi ne è in possesso se non conosce i canti e le danze ad essa associati o ignora tutto della trama in cui è inserita [1975, I, p. 51]. Tutto ciò dovrebbe portare invece a indagare secondo una prospettiva nuova certi usi della maschera nella società occidentale. Se la maschera ha effettivamente un rapporto con l'*Unheimliche*, con quel «non-familiare» di cui parla Freud, e che non è mai tale se non per effetto della rimozione, lo ha nella misura in cui il suo operato ha senso solo nel confondere i confini tra i vari campi del reale, dell'immaginario e del simbolico. La maschera, in Nuova Guinea e altrove, infrange le chiusure: deve uscire dal suo recinto per farvi ritorno in seguito [cfr. Orgel 1973, pp. 35-36]. Ma avveniva la stessa cosa nel *masque*, quella forma di spettacolo caratteristica dell'età elisabettiana, in cui si può ravvisare una delle prime forme dell'*opera-ballet*: i nobili, o la regina e il re in persona, che partecipavano a questa specie di rappresentazioni allegoriche, non potevano presentarsi sulla scena come attori; era d'obbligo quindi una separazione fra attori e maschere, fra una parte recitata e una parte danzata. All'*antimasque*, rappresentato da attori e che corrispondeva al regno del disordine e del vizio, seguiva il *masque* propriamente detto, che trionfava su di essi, prima che i ballerini scendessero dalla scena per mescolarsi alla corte, facendo terminare lo spettacolo con un ballo in cui la finzione gareggiava con la realtà. Ma il fatto che uno spettacolo di corte potesse così imitare, nella composizione e nello svolgimento, le forme più arcaiche della rappresentazione è appunto la prova che la problematica classica della maschera era di per sé solo una maschera, la cui funzione dissimulatrice non occorre più dimostrare. [H. D.].

Arnauld, A., e Nicole, P.

1662 *La Logique, ou l'art de bien penser*, Savreux, Paris (trad. it. in *Grammatica e Logica di Port-Royal*, Astrolabio-Ubaldini, Roma 1969).

Barthélémy, J.-J.

1788 *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce, dans le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire*, De Bure aîné, Paris; ed. De Bure aîné, Paris 1790.

Brosses, Ch. de

[1739-40] *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, Ponthieu, Paris 1799 (trad. it. Laterza, Bari 1973).

Caillois, R.

1958 *Les jeux et les hommes. (Le masque et le vertige)*, Gallimard, Paris.

Chastel, A.

1959 *Les temps modernes. Masque, mascarade, mascarone*, in *Le masque. Catalogue de l'exposition*, Musée Guimet, Paris, pp. 87-93.

Comisso, G.

1941 (a cura di) *Agenti segreti veneziani nel '700 (1705-97)*, Bompiani, Milano.

Derrida, J.

1972 *Marges de la philosophie*, Minuit, Paris.

Diderot, D.

[1773] *Paradoxe sur le comédien*, Sautelet, Paris 1830 (trad. it. Rizzoli, Milano 1960).

Du Marsais, C. Chesneau

1730 *Des Tropes, ou des différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue*, Brocas, Paris; ed. Prault, Paris 1775<sup>3</sup>.

Freud, S.

1919 *Das Unheimliche*, in «Imago», V (5-6), pp. 297-324 (trad. it. in *Opere*, vol. IX, Boringhieri, Torino 1977).

[1932] *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Leipzig-Wien-Zürich 1933 (trad. it. in *Introduzione alla psicoanalisi*, Boringhieri, Torino 1969).

Glutz, S.

1975 (a cura di) *Le Masque dans la tradition européenne. Catalogue de l'exposition*, Musée international du carnaval et du masque, Binche.

Jeanmaire, H.

1951 *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Payot, Paris (trad. it. Einaudi, Torino 1975<sup>2</sup>).

1959 *Antiquité hellénique*, in *Le masque. Catalogue de l'exposition*, Musée Guimet, Paris, pp. 67-78.

Klein, M.

1932 *Die Psychoanalyse des Kindes*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Wien (trad. it. Giunti, Firenze 1968).

La Rochefoucauld, F. de

1665 *Réflexions, ou Sentences et maximes morales*, Barbin, Paris (trad. it. Utet, Torino 1963).

Leach, E.

1961 *Rethinking Anthropology*, Athlone Press, London (trad. it. Il Saggiatore, Milano 1972).

Le Roy Ladurie, E.

1979 *Le Carnaval de Romans*, Gallimard, Paris.

Lévi-Strauss, C.

1958 *Anthropologie structurale*, Plon, Paris (trad. it. Il Saggiatore, Milano 1966).

1975 *La voie des masques*, Skira, Genève.

Marx, K.

1852 *Der Achtzehnte Brumaire des Louis-Napoleon*, in «Die Revolution. Eine Zeitschrift in zwangslosen Heften», I (trad. it. in *Rivoluzione e reazione in Francia (1848-1850)*, Einaudi, Torino 1976, pp. 169-318).

Montaigne, M. Eyquem de

[1580] *Essais*, L'Angelier, Paris 1598 (trad. it. Adelphi, Milano 1966).

Montesquieu, Ch.-L. de Secondat de

[1728-29] *Voyage de Gratz à La Haye*, Barckhausen, Paris 1896; ora in *Œuvres complètes*, Seuil, Paris 1964.

Nancy, J.-L.

1977 *Larvatus pro Deo*, in «Glyph. Johns Hopkins Textual Studies», II, pp. 14-36.

Nietzsche, F.

1872 *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Fritzsche, Leipzig (trad. it. in *Opere complete*, vol. III, tomo I, Adelphi, Milano 1972).

- Orgel, S.  
1973 *The Early Masques and Entertainments*, in S. Orgel e R. Strong, *Inigo Jones and the Stuart Court*, University of California Press, Berkeley.
- Róheim, G.  
1950 *Psychoanalysis and Anthropology; Culture, Personality and Unconscious*, International Universities Press, New York (trad. it. Rizzoli, Milano 1974).
- Rosenberg, H.  
1959 *The Tradition of the New*, Horizon Press, New York (trad. it. Feltrinelli, Milano 1964).
- Toschi, P.  
1955 *Le origini del teatro italiano*, Einaudi, Torino.

Da intendere non tanto come **oggetto** quanto piuttosto come **categoria**, la maschera è connessa alle forme di **rappresentazione**, mettendo in rapporto **reale**, immaginario (cfr. **immaginazione**, **fantastico**) e simbolico (cfr. **simbolo**); essa, a seconda dei contesti socioculturali (cfr. **cultura/culture**), può valere ora come **alienazione**, ora come identificazione (cfr. **identificazione e transfert**) rappresentando in tal caso pulsioni (cfr. **pulsione**) contro le quali individuo e **società** devono premunirsi.

Nella storia delle tradizioni (cfr. **credenze**, **popolare**), la maschera è, ad esempio nella **festa**, dispositivo di un'inversione provvisoria e parodistica di un ordine promossa da una classe (cfr. **classi**) o da un **gruppo**; in altri casi è in rapporto con aspetti della **iniziazione**, dell'**esoterico/essoterico**; in altri casi ancora, e sono i suoi originari, almeno nella nostra cultura, la maschera è **segno** dell'attore e del suo ruolo (cfr. **scena**, **danza**). Comunque legata al **corpo**, ai meccanismi di individuazione della **persona** (molto più di rado impoverita a **ornamento** o a parte dell'**abbigliamento**), la maschera segnala comunque la presenza di forme di trasfigurazione della realtà (cfr. **allegoria**, **enigma**, **finzione**, **immagine**, **metafora**) che mirano non di rado, attraverso la ritualità, all'esorcismo (cfr. **rito**, **morte**, **vita/morte**).

### Nota alle tavole.

L'operato della maschera, valendosi alternativamente o congiuntamente dei meccanismi della *simulazione* e della *dissimulazione* (può fingere celando e celare fingendo), sfruttando dunque una certa «complicità» fra *essere* e *apparire*, (tav. 13), mette in discussione i confini tra reale, immaginario e simbolico. La maschera ha così svolto, all'interno del pensiero occidentale, un importante ruolo di rottura, segnalando le diverse applicazioni del principio di identità, e si è collegata ad altre «categorie» dell'ambiguità, come quelle di metamorfosi e simbolo, in riferimento a una realtà magica, mitica, sacrale, perfino istituzionale, che trascende quella immediatamente percepibile.

In quanto elemento culturale, ha solo marginalmente una funzione pratica (tavv. 2, 3); lo stesso elmo dei cavalieri medievali e rinascimentali, il cui scopo protettivo è evidente (tav. 4), aveva al tempo stesso la funzione simbolica di celare la persona: spesso scendevano in campo torneatori «misteriosi» di cui solo per accidente veniva a rivelarsi l'identità.

Coprendo il volto, talora il capo, in cui più che in ogni altro punto del corpo si concentrano i caratteri personali, la maschera attribuisce al suo portatore il ruolo, potenzialmente pericoloso per la società, di «incognito»; non per nulla in epoca borbonica, e anche durante il fascismo, erano proibite le sfilate di incapucciati (tav. 5) e mascheramenti; una legge recente vieta di portare caschi durante le manifestazioni e di celare il volto (tavv. 6-7).

Usati da chi era dotato di potere o autorità per mantenere, quand'era necessario, l'incognito in pubblico (tav. 12), «volti» e mascherine sono stati impiegati anche per fini galanti (dalla società veneziana del Settecento (tav. 10) al «bel mondo» *fin-de-siècle* (tavv. 8, 11)). Situate al limite allegorico in cui il personaggio eclissa la persona che lo mette in scena, le maschere teatrali, nelle società ed epoche più diverse, uniscono alla funzione simbolica quella di tipizzare i personaggi mediante caratteristiche fisico-psicologiche facilmente riconoscibili (tavv. 14-17, 20); nel teatro greco e romano (tav. 16) pare si aggiungesse la funzione pratica di amplificare la voce recitante.

Attualmente, le maschere sono relegate al carnevale (tavv. 3, 31), in cui si fondono motivi di origine pagana e cristiana (tavv. 18-19), e talora sono «ridotte» e trasformate radicalmente, quando ad esempio diventano caricature viventi di noti «personaggi» oppure emblemi di nuovi «cavalieri» (tav. 9).

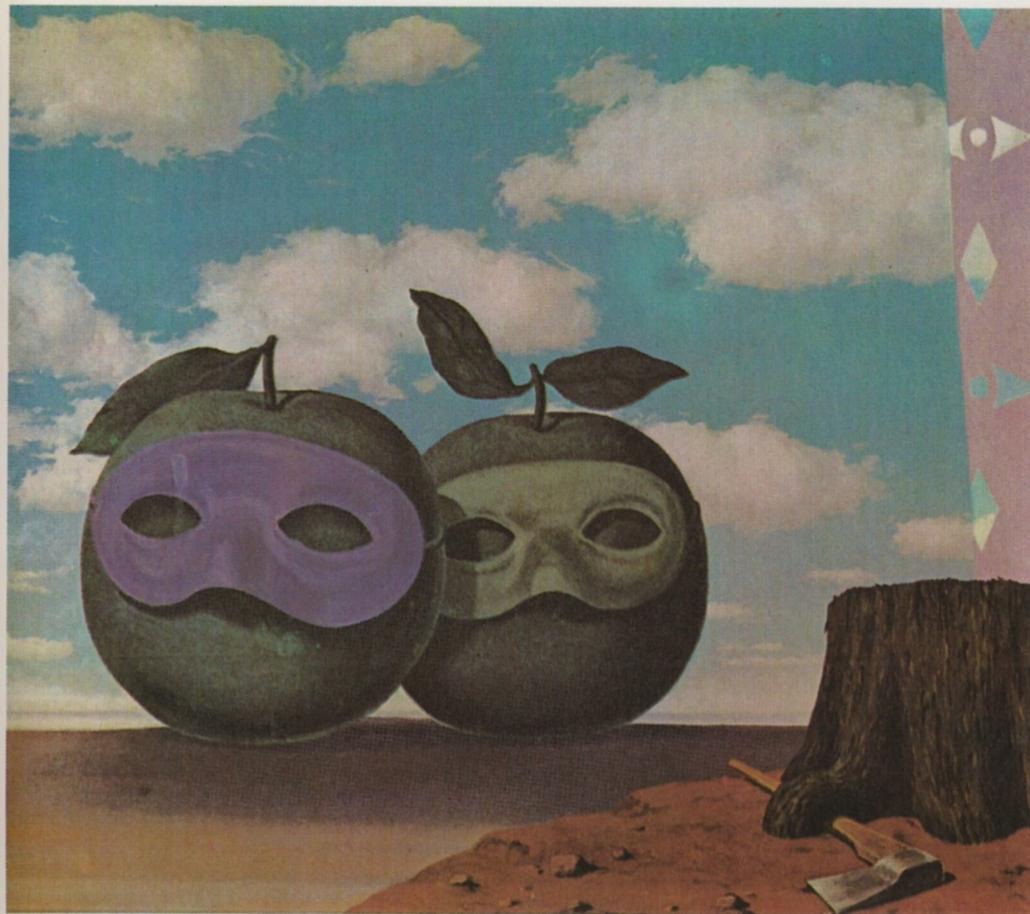
L'uso della maschera in varie cerimonie, riti (soprattutto in quelli «di passaggio»), feste (segnalando provvisorie inversioni di ruolo), fa parte integrante di tutte le tradizioni culturali, arcaiche, «popolari», «primitive», a tal punto che più di un etnografo ha parlato di «società delle maschere».

Nel Neolitico le maschere furono spesso legate, sembra, a pratiche di magia omeopatica, ad esempio nelle danze precedenti la caccia (come testimoniano, ad

esempio, le pitture rupestri scoperte in Francia, nel Sahara, nell'Africa meridionale). Connesse ai riti volti ad aiutare le anime dei defunti a lasciare il mondo dei vivi per integrarsi nel regno dei morti, sono le maschere di molti gruppi dell'Africa nera, soprattutto quelle dei Dogon (tav. 22). Presso molti popoli, tipico il caso degli Indiani, sovente la maschera era accompagnata o sostituita da un semplice «trucco» (e in questa forma è presente oggi nel mondo industrializzato (tavv. 28-31)). Fra i gruppi etnici che hanno raggiunto un più alto valore espressivo nella produzione di maschere, eccellono i Sudanesi (tav. 23), i Bantu, gli Eschimesi (tav. 24), gli Indiani Zuñi (tav. 25), le popolazioni melanesiane in Oceania (tav. 26).

Le maschere di tutti questi popoli, pur presentando differenze funzionali e stilistiche più o meno notevoli, si riferiscono al mondo dei morti, degli antenati mitici, degli animali totemici. Le creature di questi mondi «non-terreni» sono rappresentate in modo così stilizzato da giungere all'astrazione (tav. 23), così enfatico da dislocare la composizione in masse separate fra loro (tav. 24), così simbolico da usare forme e colori in modo per nulla naturalistico (tav. 25). Non per nulla esse hanno costituito una importante fonte d'ispirazione per molti artisti (tav. 21), soprattutto del nostro secolo (tavv. 1, 27). Va tuttavia sottolineato che le maschere etnologiche hanno senso solo entro un complesso contesto che comprende il costume, il ritmo, la musica e la danza, il cerimoniale insomma in cui vengono usate. Con la conversione al cristianesimo o all'islamismo, con la penetrazione delle tecniche e degli *status symbol* occidentali, le maschere sono state trascinate nel naufragio dei valori culturali dei popoli «primitivi»; perso ogni valore sacrale, sono divenute oggetti che possono essere venduti o riprodotti in piccole serie per il mercato europeo. In questo modo si sono formate collezioni, anche importanti, di «pezzi» che, avulsi dal loro contesto, sono apprezzati dal pubblico soprattutto per valori stilistico-formali che poco hanno in comune con quelli originari.

Inseparabile dal problema stesso della persona, dall'immagine di sé e dell'altro, la maschera, pur mutando supporto, stile, funzioni, è ancora destinata ad accompagnare, «mettendole in scena», le vicende delle culture. In questo senso taluni artisti (tav. 32) l'hanno proposta come simbolo della società stessa, nel momento stesso in cui si vive in una delle più acute crisi d'identità. [N.d.E.].



1. *Le domaine enchanté* di René Magritte (1952). Particolare.



2. « W. l'Artiglieria d'Armata ». Cartolina reggimentale italiana (1941).

3. Maschera di protezione usata durante il carnevale d'Ivrea per riparare il volto dal tiro delle arance (1979). Foto di Enrico Martino.





4. Armatura appartenuta al conte Wilhelm von Rogendorf (1520 circa).



5. Processione durante la Settimana santa (Enna, 1972). Foto di Enrico Martino.



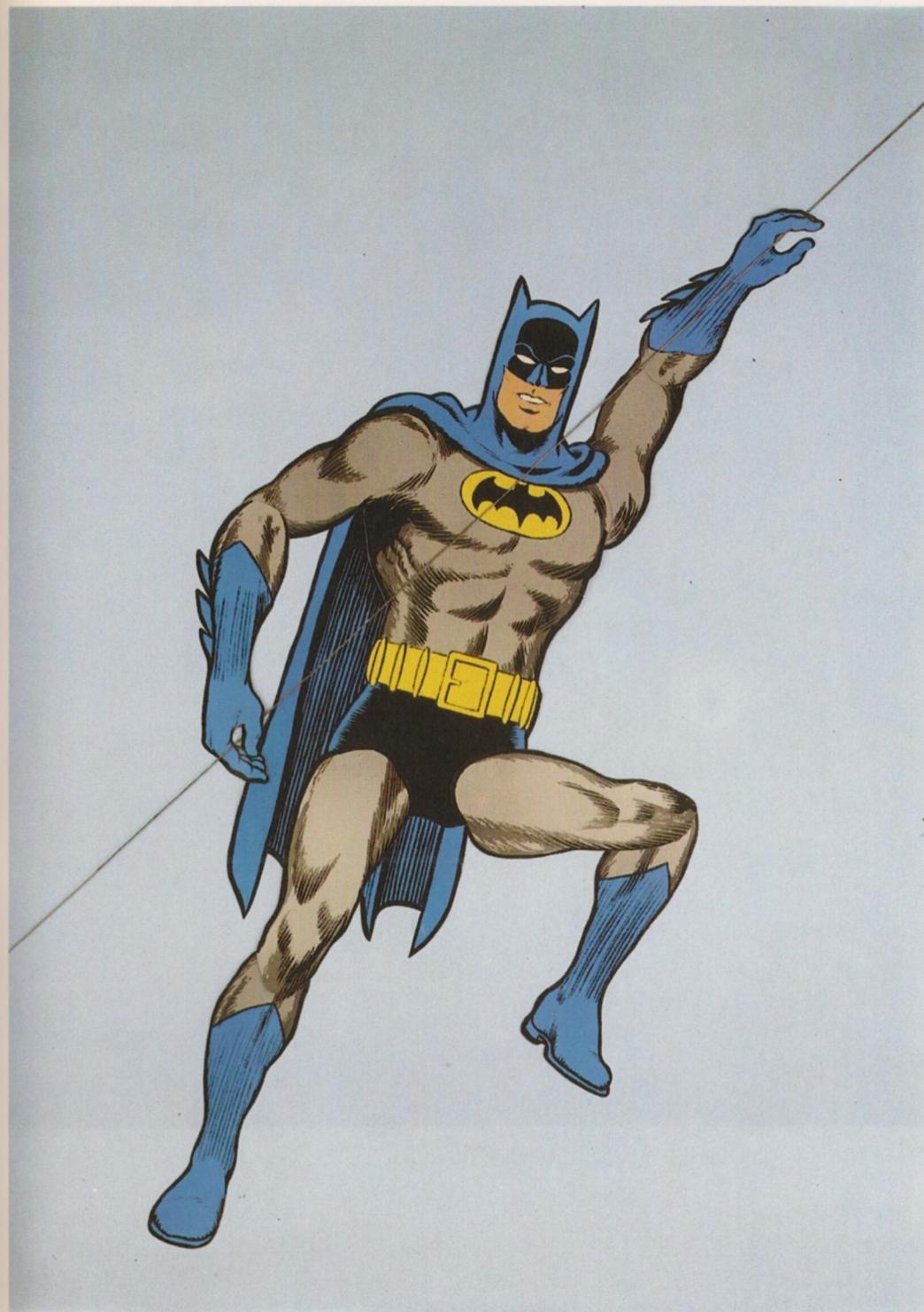
6. Gli scontri dell'11 marzo 1972 in largo Cairoli a Milano. Foto di Uliano Lucas.

7. Terroristi a Belfast (1975). Foto di Christine Spengler.



8. *Fante di Picche*. Cartolina illustrata di Gaston Noury (1901).

9. Batman (1979).





10. *L'indovina* di Pietro Longhi (1752). Particolare.



11. *A masked woman* di Aubrey Beardsley (1894 circa).



12. Il ballo in maschera (1844). Incisione di Grandville.



13. «Paperino e la macchina soffiapensieri». Disegno di Carl Barks.



14. Attrice del teatro nō (1976). Foto di Paolo Persano.

15. Carta intagliata raffigurante una maschera dell'Opera di Pechino (1975). Foto di Enrico Sturani.





16. Maschere rappresentanti « dramatis personae ». Miniatura del manoscritto di Terenzio (secolo IX).

17. Maschera di Amleto Sartori per il personaggio di Vanna Scoma nella *Favola del figlio cambiato* di Pirandello (Piccolo Teatro di Milano, 1957).





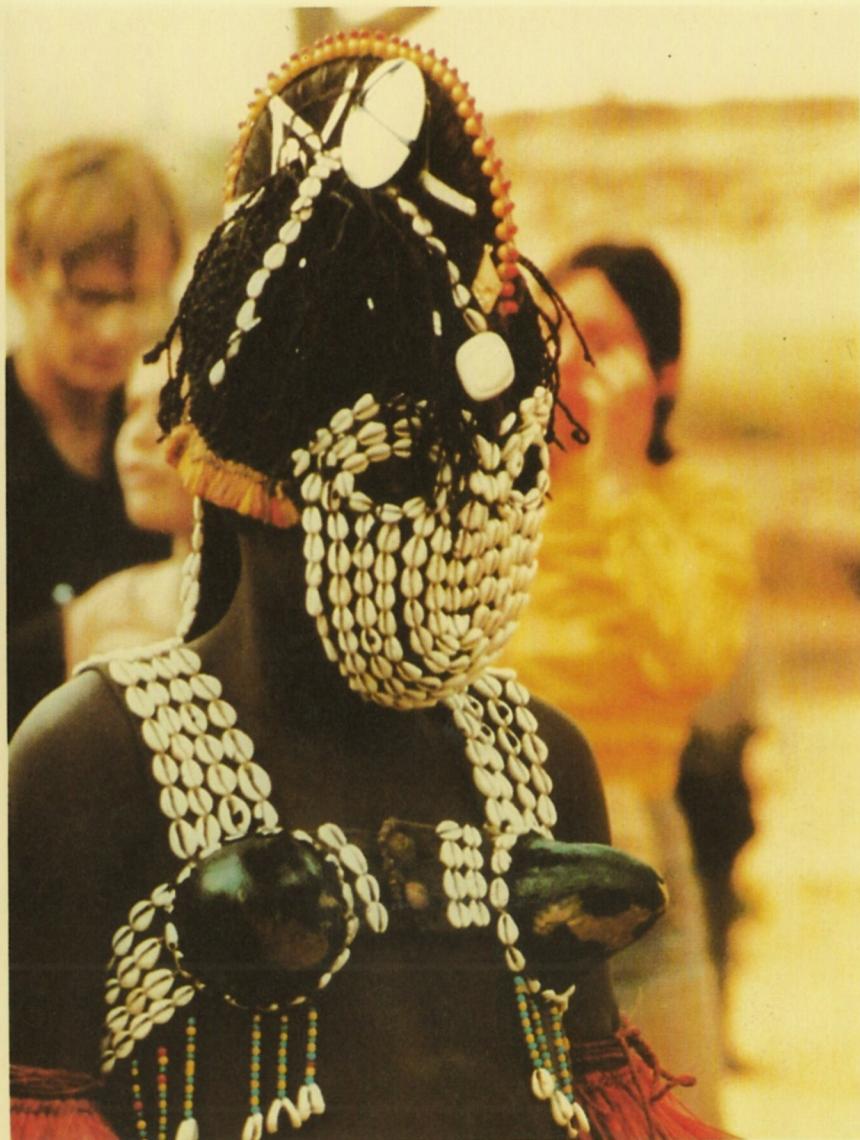
18. Il diavolo getta la maschera. Cartolina illustrata di G. Crotta (1900 circa).

19. Maschera partecipante al ballo dei diavoli durante la Settimana santa a Prizzi (1972).  
Foto di Enrico Martino.



20. Pulcinella di Bertelli in una cartolina del primo Novecento.

21. *Strange Masks* di James Ensor (1891).



22. Maschera dogon. Foto di Enrico Sturani.

23. Particolare simbolico di una maschera bwaba (Alto Volta).





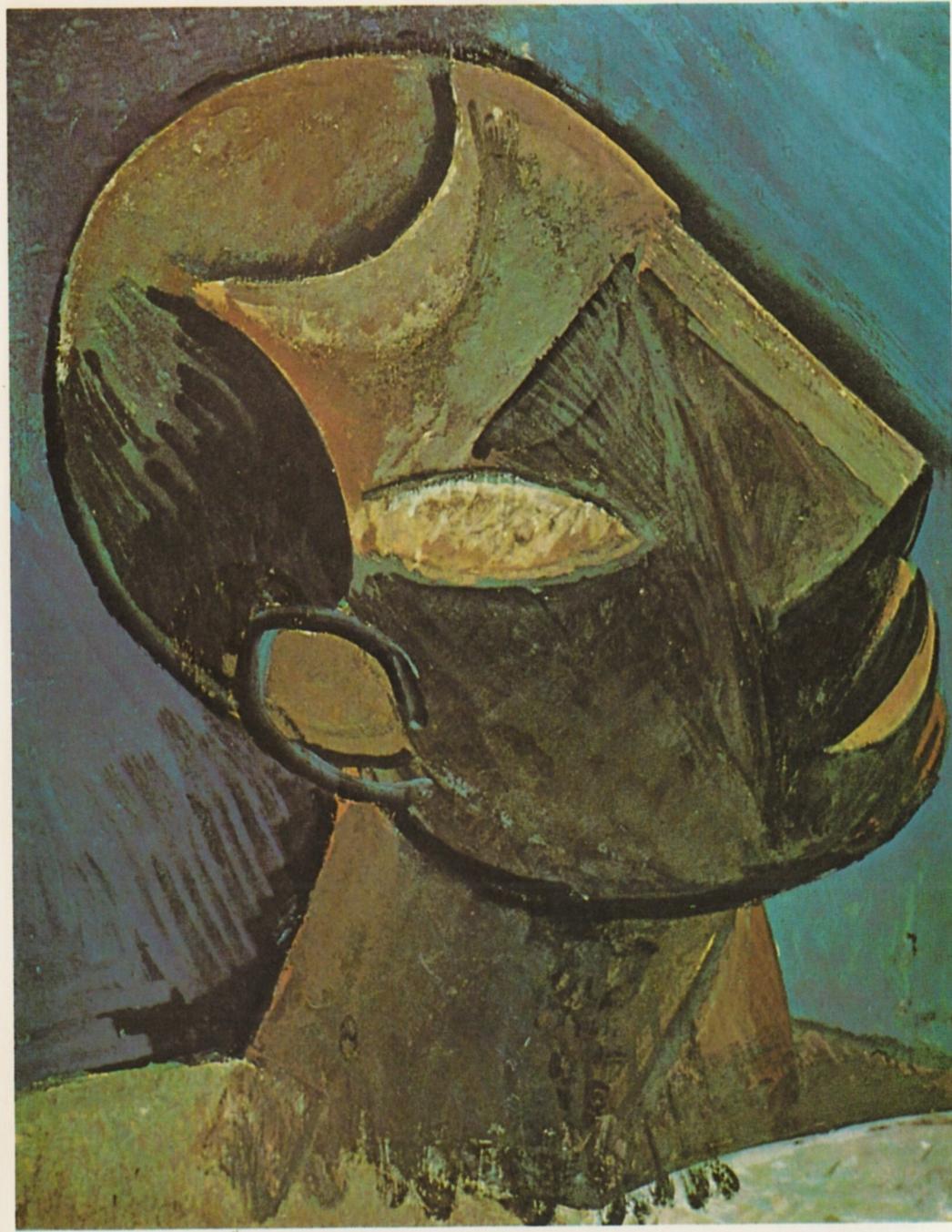
24. Maschera asimmetrica eschimese (Alaska sudoccidentale). Foto di Jean Lavaud.



25. Veduta anteriore e posteriore delle maschere di un dio (sopra) e di una dea (sotto) che accompagnano He'mishiikwe (Indiani Zuñi).



26. Donna ornata per la danza ad Aibom, sul lago Chambri (Nuova Guinea).



27. Tempera su tavola di Pablo Picasso (1908-909).

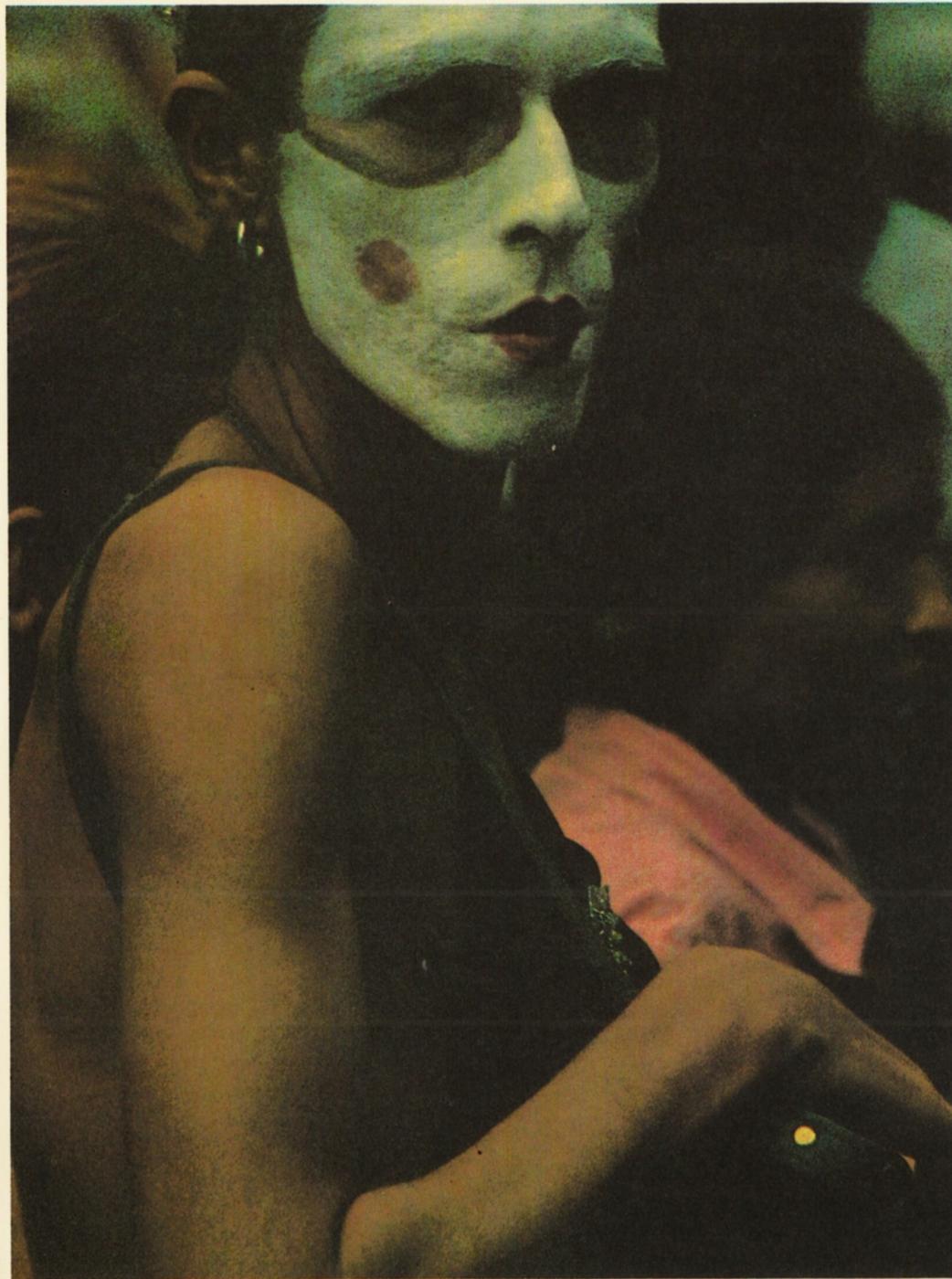


28. Disegno di moda di Anna Carnaghi (1979).

29. Fotomodella (1976). Foto di Tony Kent.



30. Cantante punk (1978).



31. Un travestito al carnevale di Rio. Foto Villiers.



A partire dal Rinascimento, la moda, ad un tempo seguita e osteggiata, è alla ribalta sulla scena occidentale. Al livello dei comportamenti quotidiani e della loro critica spontanea, si verifica un primo contrasto fra coloro che seguono tutte le mode e coloro che le rifiutano; disputa in cui ogni nuova moda riorganizza differenzialmente gli attori, mettendo in opposizione fra loro le età, i sessi e le categorie sociali, non senza confusione, a volte, perché non sempre gli stessi fenomeni vengono identificati dagli uni e dagli altri come derivanti dalla moda; così, mentre oggi alcuni vedono nei jeans l'archetipo della moda attuale, altri continuano a vederlo nelle creazioni dell'alta sartoria.

### 1. *Il dibattito.*

La moda è però anche l'oggetto di un dibattito più teorico, ma non necessariamente meno confuso, che riguarda, da secoli, la storia delle idee e delle dottrine economiche. Due temi in particolare hanno sollevato, nel passato, il rinnovarsi continuo di riflessioni e polemiche.

Il primo è quello del suo significato antropologico. Secondo la tesi classica, la moda è contemporaneamente estremista nei suoi contenuti particolari e futile nei suoi principi, come mostra il suo rapporto privilegiato con tutto ciò che ha attinenza con le apparenze, e con l'abbigliamento in particolare. I mutevoli entusiasmi per la moda non sono dunque che una pagina in più da allegare al dossier delle aberrazioni di cui è capace la natura umana, assieme alla sua incostanza e fragilità. Anche se la moda non fa parte di alcun valore essenziale, tuttavia i suoi capricci e le sue stravaganze testimoniano una certa continuità, una volta messa a nudo la duplice radice, ad un tempo sociale e sessuale, delle loro motivazioni: da un lato, il desiderio di apparire e distinguersi – foss'anche attraverso uno scandalo –, manifestando in ciò ricerca di prestigio, snobismo o arrivismo sociale; dall'altro, il desiderio di attirare l'attenzione dell'altro sesso. In tale prospettiva, la moda è in genere condannata senz'appello. Al massimo viene tollerata, nella misura in cui è ritenuta inevitabile (in tal caso il giudizio sulla moda si conforma con alcuni giudizi riguardanti la sessualità).

Un'intera corrente di pensiero, al contrario, che si potrebbe far risalire a coloro che seguono la moda, ne considera gli eccessi come espressione del dinamismo giovanile, e i cambiamenti come caratteristica di una società in rapida evoluzione, spinta dal bisogno di dare un'espressione simbolica continuamente rinnovata al suo perpetuo movimento. I capricci della moda vengono allora motivati con la ricerca costante e multiforme della modernità. Malgrado la sua apparente futilità e i suoi eccessi, la moda sarebbe dunque, in ultima analisi, una forma derivata del progresso.

L'altro tema che continua ad affascinare gli osservatori della moda è quello

dei suoi risvolti economici. A partire dal XVII secolo, infatti, sembra che il rinnovarsi continuo della domanda nel campo dell'abbigliamento, delle *parures* e degli articoli di moda sia una delle chiavi di quello che oggi si chiamerebbe lo sviluppo e la crescita economica. Ancora una volta, su questo argomento, si scontrano due correnti ideologiche. Per la prima, la moda non è altro che una forma particolarmente perversa del lusso, che finisce col far funzionare artificialmente il meccanismo di produzione e distribuzione per l'elaborazione e la vendita di articoli che diverranno rapidamente inutilizzabili. Essa è dunque soltanto uno spreco insensato.

Per la corrente opposta, invece, il solo fatto di rilievo è che la moda è una fonte di ricchezza, non solo per quelli che la sfruttano direttamente, ma anche per i lavoratori che impiega, e, indirettamente, per la società intera. È certamente possibile che il lusso, la moda, e lo spreco che è loro inerente, presentino alcuni aspetti irrazionali o immorali – lo stesso Mandeville lo ammetterà con una punta di cinismo –, ma coloro che li denunciano non offrono una reale alternativa, in grado di assicurare ugualmente la crescita economica e il pieno impiego. La critica del lusso e della moda, qualunque sia la sua portata morale, non ha alcuna pertinenza economica, l'uomo essendo quello che è, e la società non essendo realisticamente riformabile.

Nel XX secolo questi dibattiti tradizionali sono ancora lontani dall'aver raggiunto una conclusione, ma ciascuna delle posizioni antagoniste tende a subire il contraccolpo dell'evoluzione generale delle idee.

È indubbio, per esempio, che la condanna pessimistica e moralistica dei classici (per i quali la moda è testimonianza della miseria umana) appaia oggi datata. Essa tuttavia permane, ma in una forma ideologicamente aggiornata: la causa profonda della moda, quindi, non viene più ricercata nelle debolezze della natura umana, ma in quelle dell'organizzazione sociale; e ciò si traduce nell'accusa non già della domanda, ma dell'offerta realizzata dagli industriali e dai commercianti che sfruttano questa domanda e di conseguenza sono interessati a manipolarla. Tuttavia l'accento sarà messo non tanto sulla responsabilità di una classe sfruttatrice quanto su quella del sistema in cui tale classe può agire. Così la condanna moralistica del lusso e della moda si trasforma in critica economica e sociale del capitalismo, o anche della società industriale nei suoi diversi aspetti. Questa critica smaschera nella moda, sotto le apparenze futili di eccentricità e di spreco, uno dei principi della «società dei consumi», cioè, in ultima analisi, un meccanismo di conservazione sociale. Indubbiamente, oggi numerose mode presentano un aspetto di trasgressione, ma il loro contenuto particolare – d'altroonde labile e transitorio – non ha alcuna importanza: quel che conta è solo la struttura del sistema sociale al cui interno esse si sviluppano; sistema peraltro contestato e che deve assicurare a qualsiasi prezzo la neutralizzazione di ciò che lo contesta. L'attuale tendenza *gauchiste* delle mode non sarebbe altro che una falsa apparenza o un'estrema abilità di un sistema sociale in declino per «recuperare», per poi annullarla in seguito, qualsiasi innovazione detentrica di una carica sovversiva, e dunque per fare in modo che nulla di fondamentale cambi e che il mutamento si trovi sempre di fatto ridotto a una moda. La funzione

reale della moda sarebbe dunque, malgrado le sue apparenze sovversive o grazie ad esse, di garantire la continuità dell'ordine sociale.

Le tesi opposte, al contrario, si dedicano più o meno apertamente a un'apologia della capacità d'adattarsi al cambiamento che caratterizza la nostra società (o i suoi elementi considerati «avanzati»), situandola al più alto livello di civilizzazione che l'uomo abbia mai raggiunto. La moda esprimerebbe in maniera enfatica il cambiamento culturale e sociale in questa società in via di rapida evoluzione. Essa non sarebbe, propriamente, né rivoluzionaria (anche se spesso la si designa con questo termine), né conservatrice, ma una manifestazione delle trasformazioni sociali e ideologiche; in particolare, nel xx secolo, essa testimonierebbe l'ascesa delle classi medie, con la massiccia imposizione dei loro gusti, dei loro leader, delle loro scelte culturali, caratterizzate da una certa assenza di tradizioni, da un'apertura alle innovazioni, da ideali relativamente democratici. Quindi la moda, pur essendo, per sua stessa natura, un fenomeno d'ineguaglianza, introdurrebbe un'evoluzione democratica attraverso il suo contenuto, come dimostrano per esempio la sua evoluzione dal culto dell'aristocrazia nobiliare al neoconformismo progressista, e il contemporaneo passaggio dalle vesti sfarzose dell'inizio del secolo ai jeans della gioventù d'oggi. Con simili analisi la democrazia occidentale può dunque giungere implicitamente a porsi come il miglior quadro istituzionale possibile, nella misura in cui esso è il solo a dare libero corso al progresso, di cui il mutamento delle mode è un'espressione certo parziale ed eccessiva, ma inevitabile e in fin dei conti positiva.

## 2. Il campo della moda: l'aspetto formale.

Un certo numero di argomenti e di problemi si trovano così regolarmente collegati alla moda. Per riprendere il discorso senza mantenerlo su un piano ideologico troppo generale, si tenterà di organizzarne e precisarne i dati partendo dalla constatazione che la moda ha tutti i tratti di una *pratica significativa* e dunque presenta alcuni aspetti formali e alcuni aspetti ideologici. Partecipare a una moda, o semplicemente affermarne l'esistenza, significa attribuire a un oggetto dotato di alcune caratteristiche un alto grado di significazione e orientare il proprio comportamento, o interpretare quello altrui, in funzione di tale significazione. È dunque legittimo e operativo trattare questo oggetto come un segno, vale a dire come l'unione di un significante (che verrà chiamato *tratto di moda*) con uno o più significati.

L'individuazione del significante si può effettuare in due fasi, la prima cercando di delineare il *campo* in cui si situa il tratto di moda, e la seconda cercando di precisare le caratteristiche proprie al tratto di moda all'interno di questo campo.

È noto che il campo della moda, in realtà, è difficile da circoscrivere con precisione. Esso non ricopre interamente alcun settore, nemmeno i più evidentemente investiti dalla moda, come l'abbigliamento, la *parure*, l'ambiente della vita quotidiana, il comportamento, il linguaggio o i giochi. Infatti numerosi aspetti

dell'evoluzione dell'abbigliamento contemporaneo non dipendono direttamente dalla moda, ma dall'adattamento funzionale, dalla tecnica o dai materiali. D'altra parte, nulla risulta completamente escluso da questo campo: né la politica, né la religione, e neppure le pratiche che si potrebbero ritenere sostanzialmente rette da procedure razionali o tecniche, come la ricerca scientifica, la strategia militare, l'agronomia, ecc.

L'interpretazione tradizionale dell'estensione indefinita del campo della moda è che essa, in qualunque settore, sfiorerebbe soltanto la superficie delle cose. L'abbigliamento, sottile pellicola che ricopre il corpo umano, sarebbe dunque, al tempo stesso, il suo terreno d'elezione e una metafora di tutte le altre mode diverse da quella dell'abbigliamento, in quanto non farebbero, anch'esse, che rivestire o adornare. Così una moda intellettuale si baserebbe non su un contenuto dottrinale complesso, ma su un piccolo numero di tratti che lo rivestono, come ad esempio alcuni termini inusuali e alcune formule d'effetto. Raggiungendo solo settori superficiali (come l'abbigliamento), o le parti superficiali degli altri settori, la moda sarebbe dunque l'espressione di un pubblico incapace di accedere alla realtà delle cose e pronto ad accontentarsi della manipolazione di simboli più accessibili e più facilmente suscettibili d'un uso decorativo e segnaletico.

Il campo generalmente attribuito alla moda coincide quasi con il campo dell'abbigliamento. Ma ognuno sa certamente che non tutte le mode riguardano l'abbigliamento. Quando, per esempio, un autore sostiene che le scelte degli stati maggiori in materia di artiglieria pesante sono una questione di moda, lascia intendere, in maniera implicita ma chiara, che i cannoni vengono scelti come degli abiti di moda, vale a dire in funzione dell'aspetto esteriore e dell'entusiasmo che questo aspetto esteriore è in grado di suscitare. L'autore non discute sull'uso di questi metodi nella scelta degli abiti, ma dichiara esplicitamente che esso non è adatto nella scelta dei cannoni. Il campo anzidetto, in tal modo, è concepito di solito come un'«estensione illegittima» della moda al di là del campo dell'abbigliamento.

È possibile tuttavia notare, con questo esempio, come l'accusa di superficialità abbia un diverso contenuto a seconda che sia rivolta all'abbigliamento e alla *parure*, o che si intenda opporre invece il superficiale al profondo o all'approfondito. In campo tecnico, scientifico, religioso e filosofico è accusata di superficialità qualunque scelta che prescindendo dai dati costitutivi o fondamentali della materia in cui si opera. E d'altronde se l'attrazione per le novità può a volte svolgere una funzione importante in questi campi, nessuno conosce delle mode nel senso pieno e istituzionale del termine. Al contrario, il carattere superficiale dell'abbigliamento e della *parure*, delle arti decorative e di tutti i settori in genere in cui la moda è istituzionalizzata e in parte legittimata, è in un certo senso un carattere formale. Qui la contrapposizione del superficiale al profondo non ha assolutamente senso, perché il campo occupato dalla moda è precisamente quello del superficiale in generale, vale a dire quello in cui il significante può essere trattato in quanto tale e diventare l'oggetto di un'elaborazione formale che si basi sulla sua propria definizione.

Questa caratterizzazione non è molto lontana da quella propria dell'arte; in

effetti l'essenza della moda non si trova certo nelle forme consacrate della cultura accademica e dei musei, ma in quelle attività estetiche quotidianamente presenti nella vita di ognuno, che sono l'arte della toeletta e, più in generale, le arti cosiddette «minori», vale a dire quelle più strettamente dipendenti dalla domanda di un pubblico. Prima di essere un contenuto ideologico, la moda è anzitutto un *modo* di essere, di dire, di fare, di apparire o di canticchiare: malgrado tutti gli aspetti ideologici che le sono anche propri, e sui quali si ritornerà, essa è dunque fondamentalmente un gioco sul significante. Per questo motivo, qualunque sia l'importanza del suo ruolo reale nelle pratiche filosofiche, scientifiche o tecniche, essa vi fa sempre un po' la figura dell'intrusa, al pari delle preoccupazioni estetiche cui è strettamente solidale.

### 3. *Il tratto di moda.*

Una volta constatata una certa congruenza fra la moda e l'arte quotidiana, l'individuazione del tratto di moda è tuttavia lontana dall'essere terminata. Intanto, come si è visto, la moda non rispetta nessun argine e deborda continuamente dalla zona delle arti minori verso la scienza, la teoria, la religione, la politica, ecc. D'altra parte, nel momento in cui si accontenta di occupare il terreno che maggiormente le viene riconosciuto, è chiaro che lo occupa alla sua maniera, senza preoccuparsi della logica di uno sviluppo formale continuo (di uno «stile»), ma piuttosto in funzione della ricerca di un certo tipo di significante.

Vanno qui tuttavia distinti due livelli, ciascuno dei quali richiede una forma distinta di analisi. Inizialmente la moda può essere considerata come la semplice rotazione di tratti, definiti dal loro reciproco rapporto. Essa appare, in tale ottica, come un sistema di trasformazioni, suscettibile di una descrizione precisa nella misura in cui sia possibile stabilire un inventario dei suoi elementi. Così, studiando diacronicamente i tratti caratterizzanti dell'abbigliamento femminile di gala occidentale, Kroeber e Richardson hanno potuto dimostrare che ciascuno di essi si evolveva in maniera lenta, regolare e ciclica. Per parte sua Roland Barthes, a partire dall'analisi di un'annata di riviste di moda, ha potuto proporre un metodo per la descrizione e la classificazione dei tratti di moda basandosi sulla distinzione del *supporto* del vestiario (ad esempio il «collo» di una camicetta), e della *variante* che esso subisce in quanto tratto di moda (ad esempio il fatto che tale collo debba essere «aperto» e non chiuso per essere di moda quell'anno).

A un secondo livello, tuttavia, la moda non corrisponde tanto a una formula proposta, e nemmeno alla semplice adozione o al successo di questa, ma al fatto che tale successo sia percepito come una moda, vale a dire come una sorta d'eccesso, di oltraggio o di provocazione. Da secoli il discorso sulla moda ha sempre privilegiato la «stravaganza», la «sconvenienza», o, se si guarda al discorso apologetico delle riviste di moda, l'«audacia» e perfino la «follia» della moda. In questa prospettiva la linea di moda dev'essere considerata come portatrice non semplicemente di una variante, ma nella fattispecie di una variante «stravagante»,

e non può più essere definita dal posto occupato in un gruppo di trasformazioni, ma in riferimento alla norma che trasgredisce. La moda non appare più come un sistema chiuso, ma al contrario come il momento nel quale questo sistema cede alla pressione frenetica d'una realtà socioculturale. Il ruolo di tale riferimento appare chiaramente nel caso delle mode straniere: queste non sono considerate né stravaganti né scandalose nella loro cultura d'origine (dove non sono mode, ma pratiche o costumi), e assumono un carattere sconveniente solo quando vengono trapiantate in una cultura in cui trasgrediscono clamorosamente le norme tradizionali del «buon senso», del «buon gusto», della «decenza», della «ragione» o della «misura», e allo stesso tempo possono diventare oggetto d'attrazione.

Comunque, a qualsiasi livello ci si ponga, non si può prescindere da una descrizione precisa dei tratti di moda, perché il fuoruscire dalle norme consuete è avvertito solo nella misura in cui ha un'espressione formale; il tratto di moda non appare solo come deviante, ma come portatore di una variante di dimensione (ad esempio) che tale lo rende: è «troppo grande» o «troppo piccolo». È probabile che questo passaggio da un estremo all'altro sia in realtà progressivo e che la moda (al primo livello) percorra successivamente tutti i termini di una classe di varianti, come quando si vedono le scarpe femminili passare in dieci anni dal «tacco a spillo» allo «zoccolo svedese». Ma è probabile che tale evoluzione non porterà a una moda nel vero senso del termine (al secondo livello) se non quando avrà raggiunto il limite estremo. Per questo, osservando l'evoluzione di un solo e medesimo abito o accessorio d'abbigliamento, si è potuto affermare sia che la moda cambiava lentamente e progressivamente, sia che essa si spostava sempre verso gli estremi: dal «troppo grande» al «troppo piccolo», dallo «smorto» al «chiassoso», dall'«ampio» all'«attillato», dal «barocco» all'«ascetico», ecc.

Questo carattere parossistico del tratto di moda è dovuto al fatto che essa è oggetto di un entusiasmo, vale a dire che ne è investita con molta forza. Non è per una malaugurata e inesplicabile aberrazione dei seguaci della moda che il tratto di moda è quello che è («stravagante»); ma è per una sola e identica ragione che esso è insieme oggetto di entusiasmo e stravagante. Tuttavia la stravaganza è normalmente destinata a sopravvivere all'entusiasmo e a perdere il suo potere d'attrazione per diverse ragioni, di cui la principale è l'usura rapida del suo carattere di provocazione attiva. Allora il tratto di moda passa dallo status di oggetto audace ma prestigioso a quello di stravaganza senza prestigio e cade nella trappola del *démodé*.

È possibile ora definire la situazione del tratto di moda all'interno del campo in cui si situa: è quella di un *simbolo espressivo*, vale a dire di quello che nell'arte esprime l'elaborazione formale in maniera meno diretta dall'espressione dell'affettività. Nel linguaggio dell'estetica classica, si potrebbe dire che la moda si preoccupa non tanto del bello quanto del sublime. Il tratto di moda porta dunque in sé il segno della pressione affettiva che viene esercitata su di esso, sotto forma di modificazioni di dimensione, di sovraccarichi ornamentali, di colorazioni o deformazioni espressive – o anche della loro assenza – quando il contesto gli dà, per contrasto, un significato.

Il simbolismo espressivo non è una prerogativa dell'arte, ma è presente in tutti i settori della vita sociale. Tuttavia il suo status non è mai così favorevole come nell'arte (e nella moda), che presta all'espressività un quadro istituzionale e un alibi che, altrove, potrebbero venirgli meno. Così la moda dell'abbigliamento, sia perché è un'istituzione, per quanto contestata, sia perché è un'istituzione di cui è riconosciuta la «vocazione», dà alle trasgressioni espressive che in lei si esercitano un certo grado di legittimità che le rende pienamente accettabili agli occhi dei suoi seguaci e tollerabili agli occhi dei suoi oppositori.

C'è a questo riguardo una grande differenza tra gli entusiasmi per l'abbigliamento e, per esempio, gli entusiasmi politici, differenza che tiene conto del fatto che si parla correntemente di moda dell'abbigliamento e non di moda politica. In politica il ruolo dell'affettività non è forse minore, ma deve sempre mascherarsi dietro l'interesse, la solidarietà, il calcolo, ecc. Nell'abbigliamento che si considera «alla moda», accade, al limite, il contrario: il calcolo, l'interesse, la ragione (che non sono assolutamente assenti, beninteso, dai comportamenti), la moda stessa, si mascherano spesso dietro il puro investimento o il gusto. Il criterio più correntemente ammesso nelle scelte consiste nel «mi piace / non mi piace». Per questo, se la moda, che ognuno intravede facilmente dietro questi giudizi di gusto, è lontana dall'essere universalmente riconosciuta come positiva, è perlomeno considerata come tollerabile nei campi in cui il sentimento e il gusto personali sono ammessi come fattori dominanti di discriminazione e di scelta.

#### 4. *Il riferimento sociale.*

L'oggetto di una moda è caratterizzato anzitutto da un certo numero di tratti formali. Ma esso presenta ugualmente un aspetto ideologico: per essere esatti l'entusiasmo si verifica solo quando i seguaci della moda mettono in relazione l'oggetto che possiede questi tratti formali con un certo significato – anche solo quello di «essere alla moda». Questo significato può essere estremamente variabile, ma tre tipi di riferimenti tornano con particolare costanza nel discorso sulla moda, sia esso contrario o favorevole: il riferimento sociale o il prestigio; il riferimento ai tempi o alla modernità; e infine il riferimento sessuale.

Come l'abbigliamento e la maggior parte delle pratiche significative, la moda ha sempre una certa connotazione sociale: ognuno tende ad adottare le pratiche d'un gruppo di riferimento prestigioso e a fuggire quelle di un gruppo privo di prestigio. Nel momento in cui applica la stessa pratica a due fasi ravvicinate nel tempo, questo doppio movimento d'attrazione e di repulsione costituisce l'essenza stessa della moda.

Seguire una moda significa dunque stabilire una relazione ambivalente con l'ordine sociale: significa sicuramente riconoscere una certa gerarchia sociale, quella secondo cui un gruppo è più prestigioso di un altro; ma significa anche contestare alcuni aspetti dell'ordine stabilito, se non altro il posto da noi stessi occupato, e d'altra parte vuol dire, volenti o nolenti, operare per il rinnovamento dei simboli del proprio gruppo attraverso il ricorso a modelli esterni ad esso.

Non c'è dunque niente di sorprendente se la reazione prima e spontanea di qualsiasi istituzione e di qualsiasi gerarchia stabilita nei confronti di una nuova moda sia conservatrice: la nuova moda viene considerata inferiore in dignità alla simbolica tradizionale che essa contesta almeno implicitamente; infatti ogni nuova moda si scontra all'inizio con il tentativo di farla apparire volgare.

Il tentativo di inserimento sociale del seguace della moda obbedisce dunque a caratteristiche specifiche. Da un lato, è chiaro che la moda gratifica un desiderio di distinguersi, dunque di elevare il proprio status sociale. Dall'altro, la distinzione portata dalla moda è più incerta, più instabile di altre, come, per esempio, di quelle che si basavano anticamente sulla nascita, oggi sul potere, il denaro o l'affermazione sociale. Il fondamento stesso della distinzione ottenuta attraverso la moda consiste nel farsi strada attraverso una nuova via d'accesso. Visto che la barriera sociale tradizionale (nascita, denaro, potere) è praticamente insormontabile, la moda permette di aggirarla senza superarla, secondo modalità appropriate alla situazione. Così la moda, sebbene si basi sul desiderio di distinguersi, presenta ugualmente un lato contestatore o di chiamata in causa delle distinzioni anteriori, più o meno stabilizzate. Il discorso contemporaneo sulla democratizzazione della moda o attraverso la moda non è dunque meno privo di fondamento del discorso inverso sulla riproduzione dei privilegi nella moda o attraverso la moda: ambedue prendono in considerazione solo un aspetto dello stesso fenomeno.

Per un certo verso si potrebbe dunque dire che il sistema sociale della moda è un «controsistema», concorrente con un sistema di distinzione anteriore e che cerca di sostituirsi ad esso. Tuttavia se questo sistema riesce a raggiungere una certa consistenza sociale, è inevitabile che tenda a stabilizzarsi, o quanto meno a inserirsi in un quadro istituzionale, sia che soppianti il sistema di distinzione tradizionale, sia che si fonda con esso. La moda cessa allora di apparire come una trasgressione per assumere l'aspetto di una norma, secondo un processo particolarmente evidente, nel corso degli ultimi secoli, nella moda femminile. In tal caso ci si può aspettare di veder sorgere un giorno un nuovo sistema di moda, che si basi sul rifiuto delle norme istituzionalizzate, comprese quelle del precedente sistema, diventato quasi ufficiale.

#### 5. *La moda borghese.*

Nel corso della storia, tuttavia, il doppio movimento d'attrazione e di repulsione in cui consiste la moda si è inserito in maniera molto diversa nel gioco della stratificazione sociale. Dal Rinascimento in poi si possono individuare tre fasi chiaramente distinte nella determinazione sociale della moda: prima, durante e dopo il trionfo della borghesia.

Prima della rivoluzione borghese, le condizioni economiche e culturali permettono ai soli gruppi dirigenti o a quelli che sono in grado di competere con loro di essere interessati alla moda; questa si organizza dunque attorno ai tentativi delle classi emergenti di rivestire i simboli dei gruppi da più tempo insediati

ai vertici della società, e alla reazione difensiva di questi ultimi. Da ciò deriva una competizione che si esprime attraverso una rincorsa sfarzosa e un incessante rinnovarsi del vestiario, della *parure*, degli accessori, dell'arredamento, in breve di tutti i significanti dello status appartenente a questa sfera che si è identificata come quella delle «arti minori». Siccome questi significanti sono protetti non solo da norme consuetudinarie, ma spesso anche da leggi suntuarie, la moda che li trasgredisce appare allora profondamente scandalosa non solo nei suoi contenuti particolari, ma nei suoi stessi principi, per il fatto che essa rimette in causa la gerarchia delle posizioni sociali e dunque l'ordine sociale. Del resto, fino al XIX secolo, la moda viene intesa di solito come una testimonianza della competizione sociale: competizione nella quale ogni categoria si sforza non tanto di sminuire i significanti statuari della categoria immediatamente superiore, quanto piuttosto di accedervi (il che verrà definito da Spencer «imitazione di competizione»), mentre svuota i propri significanti statuari appena la categoria immediatamente inferiore vi accede.

Di pari passo con il successo della rivoluzione borghese e con il conseguente allargamento della borghesia, questa competizione simbolica si estende sempre più, fino a conquistare, all'inizio del XX secolo, la società urbana nel suo insieme. A poco a poco tuttavia vengono alla luce due modificazioni fondamentali che trasformano profondamente il sistema della moda e annunziano la sua ulteriore evoluzione.

In primo luogo, l'estensione della moda a nuovi strati sociali doveva inevitabilmente porre il problema della sua istituzionalizzazione. La circolazione massiccia di significanti statuari creava una duplice pressione: da una parte, nel senso della domanda di un pubblico desideroso di entrare nella competizione della moda, ma preoccupato di farlo solo a colpo sicuro, o quanto meno di non investire in un campo assai rischioso senza circondarsi del massimo delle garanzie; dall'altra, nel senso dell'offerta che, rivolgendosi a masse via via più consistenti, è ormai obbligata ad appoggiarsi a una infrastruttura industriale e commerciale estremamente gravosa e che nessuno potrebbe correre il rischio economico di far girare a vuoto. Da qui un bisogno generale di prevedere la moda, di interpretarla, di codificarla, di canalizzarla e all'occorrenza di definirla. La testimonianza più palese di ciò, a partire dalla fine del XVIII secolo, è la comparsa delle riviste di moda, destinate a svolgere una funzione informativa e mediatrice. Nel corso del XIX secolo questa tendenza all'inquadramento si estende al settore della creazione dell'abbigliamento, che va progressivamente istituzionalizzandosi, in un quadro ad un tempo sociale e temporale estremamente preciso, che gli sarà proprio fino alla metà del XX secolo (alta sartoria, sfilate di moda, collezioni stagionali, ecc.). Negli altri campi la codificazione della moda resta evidentemente meno marcata, ma vi si sviluppa tuttavia con innumerevoli istituzioni, quali i saloni, le fiere, le esposizioni, i premi, e, più recentemente, le diverse riviste dedicate all'arte, alla letteratura, all'arredamento, al design, alla casa, al giardino, ai diversi tipi di veicoli, ecc.; tutte istituzioni aventi come funzione precipua quella di rendere comprensibile e chiaro «quello che si fa» nei vari campi.

La rivoluzione borghese introduce nel sistema della moda un'altra modificazione, la cui portata però non è immediatamente percepita, essendo dissimulata dai suoi aspetti passatisti. Nel XIX secolo, anche se l'aristocrazia nobiliare europea continua a perdere le sue posizioni politiche ed economiche, la sua *leadership* in fatto di moda non solo si mantiene, ma si afferma e si rafforza. Essa forma ormai «l'alta società», arbitra suprema non solo in materia di eleganza nel vestire, ma in generale in tutti i campi nei quali si può parlare di moda. Questo sistema dà alla moda una grande coerenza e dei marcati aspetti istituzionali. Congiuntamente la *leadership* della moda tende a diventare indipendente dalla ricchezza e dal potere, e il sistema sociale della moda nel suo insieme a differenziarsi e dunque ad acquistare più autonomia. Nel XIX secolo la moda scende ancora dall'alto al basso della gerarchia sociale; ma questa gerarchia non si identifica puramente e semplicemente con quella determinata dai rapporti economici e di potere: il posto di ciascuno vi è definito non da ciò che egli possiede, ma dalla distanza che lo separa dall'«alta società» e dall'aristocrazia.

#### 6. *La moda postborghese.*

Le conseguenze di queste trasformazioni portano, nel XX secolo, alla formazione di una nuova organizzazione sociale della moda, i cui elementi principali vengono alla luce intorno agli anni '20. Per un certo verso è più difficile caratterizzare questa organizzazione rispetto a quelle che l'hanno preceduta. Le osservazioni dei sociologi riguardo ai flussi della moda presentano così oggi una grande diversità: alcuni notano il permanere di entusiasmi che, come nel XIX secolo, scendono la piramide sociale, comparando all'inizio sotto forma di modelli costosi, poi diffondendosi sotto forma di imitazioni a buon mercato; altri insistono sulla differenziazione delle mode fra le diverse categorie sociali e sulla scomparsa di un'unica linea dell'abbigliamento, come quella che veniva imposta una volta a tutti dall'«alta società» e dall'alta sartoria; altri mettono in risalto il ruolo dei gruppi marginali e della diffusione attraverso i mass media dei modelli elaborati da questi gruppi; altri infine mettono in primo piano le numerose mode che, anziché discendere la gerarchia sociale, sembrano al contrario risalirla.

Questa diversità è precisamente una delle caratteristiche del nuovo sistema della moda: esso non gravita più attorno a una classe (la borghesia), ai suoi mandanti (l'alta società), o alle sue istituzioni (l'alta sartoria). La moda conserva beninteso certi rapporti con la gerarchia sociale, se non altro perché ogni moda si sviluppa in funzione di una certa gerarchia o, all'occorrenza, la crea, a partire dai leader fino ai seguaci tardivi, passando attraverso tutti gli stadi intermedi. Ma sono gerarchie mobili, periodicamente rimesse in causa, che si situano ormai in seno a un sistema di rapporti specifico. Il contenuto delle mode non privilegia più i valori borghesi. Le classi superiori non mirano più a una *leadership* in fatto di moda, ma si pronunziano con molto riserbo sulle mode di altra provenienza. La più caratteristica delle istituzioni del XIX secolo, l'alta sartoria parigina, riesce a mantenere una parte del suo prestigio solo a prezzo di profonde trasforma-

zioni, che fanno continuamente regredire il ruolo della clientela mondana e danarosa, per il passaggio dall'abito «su misura» a quello confezionato in serie. Si potrebbe d'altronde contestare che l'alta sartoria sia ancor oggi una fonte apprezzabile nel rinnovamento dell'abbigliamento, quale si esprime al livello della quantità degli abiti indossati.

L'indebolimento delle istituzioni della moda borghese va di pari passo con uno sviluppo incessante delle mode intellettuali e artistiche. Al termine d'una evoluzione che conteneva in nuce l'emergenza dell'alta società e della distinzione borghese, l'abitudine a maneggiare i significati «culturali» diventa uno degli elementi fondamentali della classificazione sociale degli individui. Nietzsche e Bergson, Stravinskij e Picasso, Marx e Freud diventano valori di moda e, correlativamente, la *leadership* di moda passa progressivamente nelle mani di un'avanguardia multiforme comprendente gruppi estremamente vari ma che, a diverso titolo, appaiono come portatori di sovversione formale o ideologica. Questa situazione determina inevitabilmente un nuovo panorama sociale, nella misura in cui gli strati piú immediatamente disposti ad assecondarne il passo sono quelli meno attaccati alle loro tradizioni, vale a dire i ceti medi.

Fra i ceti medi e coloro che lanciano mode di qualsiasi genere, esiste un certo filtro; questo filtro non è piú costituito, come nel XIX secolo, dall'alta società e dalla borghesia, ma dai mass media che, sotto certi aspetti, controllano il nuovo sistema della moda, come l'alta società controllava l'antico. Ma i mass media non hanno le stesse tradizioni, e neppure evidentemente lo stesso atteggiamento nei confronti del nuovo. Mentre l'alta società gestiva prudentemente l'innovazione, lasciando solo uno spazio infinitesimale a quelle pratiche che potevano rivelarsi anche minimamente sovversive, i mass media, al contrario, vanno alla caccia del nuovo e lo riversano su una clientela assetata di novità.

Una simile trasformazione del sistema della moda va necessariamente di pari passo con uno sconvolgimento radicale delle sue strutture socioeconomiche. La moda, occupando ormai tutti i settori sociali, diventa un fenomeno di un'ampiezza tale che tutti quelli che occupano sul mercato la posizione di venditori si sforzano non solo di tenerne conto, ma anche di organizzarne e canalizzarne i cambiamenti a proprio profitto. Tuttavia la struttura della grande industria oligopolistica non le permette di dar prova sotto questo aspetto della flessibilità che le è miticamente attribuita. La fabbricazione della maggior parte dei suoi prodotti (frigoriferi, automobili, confezioni maschili, ecc.) deve adesso essere pianificata con molti anni d'anticipo. Da ciò deriva la comparsa di un sistema di cambiamenti organizzati e prudenti che in una certa misura seguono la moda, ma che solo eccezionalmente suscitano l'entusiasmo, anche se facilitano la vendita. Si ritrova qui la moda intesa come gruppo di trasformazioni di un certo numero di tratti, piú che come eccesso e come crisi.

Nella misura in cui questi cambiamenti pianificati vengono malgrado tutto intesi come dipendenti dalla moda, non c'è niente di strano se questa moda cosiddetta «ufficiale» e che non suscita alcuna passione assuma sempre piú, in particolare agli occhi dei giovani, l'aspetto di una banale istituzione della «società dei consumi». Da ciò deriva l'apparizione, a partire dagli anni '60 e in particolare

dal movimento hippie, di nuove correnti che rifiutano alla rinfusa col nome di «moda» tutti i cambiamenti che non sono emersi dalla loro pratica personale, intendendo con ciò sia quelli che provengono dalle istituzioni tradizionali della moda borghese (alta sartoria o confezioni in serie), sia le prudenti novità introdotte e pianificate dagli oligopoli. Questo rifiuto avviene a profitto di pratiche all'inizio marginali: l'indossare vestiti che manifestino il rifiuto dell'abbigliamento borghese, come le tute da lavoro, i vestiti d'occasione o extraeuropei; la rinuncia ai cosmetici, ai *gadgets* industriali, all'automobile, ecc., il tutto in connessione, negli ultimi anni, all'ondata ecologista. Quest'antimoda tuttavia, sviluppandosi, finisce con l'istituzionalizzarsi a sua volta, con il trasformarsi in un nuovo sistema di norme e con il far nascere un mercato all'inizio parallelo, poi tendente a fondersi col mercato dominante. Così la dialettica sociale tradizionale della moda, che faceva sí che una pratica si svalutasse nel discendere la gerarchia sociale, si prolunga oggi in una dialettica dell'antimoda che fa sí che una pratica, imborghesendosi, si svaluti.

In termini generali, il problema dell'istituzionalizzazione della moda, postosi, com'è stato detto, a partire dalla fine del XVIII secolo, è ormai al centro delle polemiche. È certo difficile negare (e, in un certo senso, non lo fa nessuno) che la moda presenti contemporaneamente un aspetto di entusiasmo e un aspetto istituzionale. Ma impressiona constatare come ancora all'inizio del XX secolo la moda «ufficiale», la *fashion*, appaia agli occhi di tutti come il prolungamento istituzionale dell'entusiasmo; mentre oggi un'intera corrente di pensiero insiste a questo punto sull'aspetto istituzionale che l'entusiasmo tende ad assumere (in quanto epifenomeno dell'istituzione). Piú precisamente, l'entusiasmo si trova scisso tra un epifenomeno dell'istituzione (si parlerà allora di moda, che si dirà manipolata dall'offerta capitalistica), e un epifenomeno della rivoluzione (ma non si parlerà allora né di entusiasmo, né di moda, fin quando almeno l'antimoda non si troverà «recuperata» dal sistema della moda); così il termine 'moda' cessa da una parte di essere applicato a un fenomeno spontaneo, «selvaggio», uscito dalla profondità del desiderio, e viene utilizzato invece solo per indicare le conseguenze d'una certa organizzazione sociale, anch'essa oggi al centro delle polemiche.

#### 7. Il riferimento al tempo.

Un oggetto, per venire considerato «di moda», deve essere ritenuto una caratteristica del momento attuale. Questo legame può diventare oggetto di un commento negativo («triste epoca la nostra»), ma non può mancare: né colui che segue una moda, né colui che ne denuncia il carattere per esempio «retrogrado» contesteranno ad essa un certo grado di attualità, di rapporto col momento nel quale si sviluppa. Così, mentre l'oggetto tradizionale e consueto rimanda per prima cosa al luogo e all'etnia da cui discende, l'oggetto alla moda sta a significare anzitutto il suo tempo. Esso è anche il simbolo per eccellenza di un presente socioculturale altrove difficilmente percepibile: l'avvenimento stesso, il pre-

sente delle notizie dei mass media, appare spesso con un carattere casuale che lo rende scarsamente adatto a tale simbolizzazione. Al contrario, niente è più chiaro, in apparenza, del rapporto fra le « polacchine » a punta rialzata e la fine del medioevo, tra le *merveilleuses* e il Direttorio, tra la moda *rétro* e l'anno 1975. È così che Baudelaire poteva vedere nella moda dell'abbigliamento l'essenza stessa della modernità.

Il rapporto della moda col tempo può sembrare tuttavia poco chiaro se ci si limita a prendere come esempio una semplice attrazione per un particolare tratto di moda. Tale rapporto sembra molto più evidente se si sceglie come esempio una moda di media durata che si basi su quella che si potrebbe chiamare una « grande unità significativa »: una linea d'abbigliamento, uno stile plastico, una corrente ideologica, una teoria filosofica, ecc. Nel campo dell'abbigliamento queste mode di media durata sono a volte contrassegnate da uno solo degli elementi che le caratterizzano: la crinolina, la gonna corta o i jeans, per esempio; il contesto però indica chiaramente che ciò a cui ci si riferisce è in realtà l'insieme della linea definita o simbolizzata da questo abbigliamento, o l'insieme delle variazioni che esso ha subito nel corso della sua storia: così la moda dei jeans, che dura da una quindicina d'anni, ha determinato uno stile d'abbigliamento e ha dato luogo a innumerevoli entusiasmi, basandosi sempre su un certo tipo di jeans (tagliati, strappati, stinti, ricamati, ecc.) o su alcuni accessori dei jeans (giacca, cinturone, calzature, ecc.).

Se sembra chiaro il rapporto della moda col tempo quando il suo oggetto è una grande unità significativa, ciò è dovuto anzitutto al fatto che la sua situazione, in uno sviluppo diacronico, è evidente. È noto che l'Art Nouveau, lo stile dell'abbigliamento degli anni '20, il dannunzianesimo o l'esistenzialismo hanno fatto ormai il loro tempo, e nessuno che sia appena informato si sognerebbe di sostenere seriamente che avrebbero potuto svilupparsi altrettanto bene dieci anni prima o dopo. La moda dell'abbigliamento degli anni '20 è evidentemente possibile solo *dopo* la riforma della toeletta instaurata dieci anni prima da Poiret, e *prima* degli ulteriori sviluppi degli anni '30 che la presuppongono e la rendono caduca.

Non meno evidente appare la relazione di tale moda con l'insieme dei fatti che le sono contemporanei: i capelli e la gonna corti della *garçonne* degli anni '20 fanno un tutt'uno indissolubile col suo genere di vita, che è anche legato allo sconvolgimento sociale, alla corrente di americanizzazione, alle modificazioni della condizione femminile caratteristiche di questa epoca. Per fare un altro esempio, l'esistenzialismo non è stato solo una filosofia, nel senso tecnico del termine, diffusasi negli anni successivi alla seconda guerra mondiale; è legato a tutta la modernità del dopoguerra, in quanto la sua epoca si è riconosciuta in esso e, magari suo malgrado, l'ha indissolubilmente legato a sé con mille fili, costituiti non solo da una certa situazione politica e letteraria, ma anche da una certa gioventù, dalle *caves* di Saint-Germain-des-Prés che questa frequentava, dai vestiti che vi si indossavano, dalle *vedettes* che vi si esibivano, dalla musica che vi si suonava. Si potrebbe parlare di « congiuntura » per indicare questa situazione che fa sì che fra tutte quelle possibili all'interno di un contesto socioculturale ogni epoca

ne selezioni una o alcune, che fa proprie così come queste si appropriano di lei, e nelle quali alla fine si identifica.

La nozione di congiuntura è un punto di riferimento indispensabile se si vuol comprendere la relazione di ogni entusiasmo particolare col suo tempo. Perché un certo accessorio d'abbigliamento, una certa maniera di annodarsi la cravatta, una certa frase musicale, una certa espressione compaiono in un certo momento piuttosto che in un altro? Perché, fra le innumerevoli novità che ogni giorno vengono proposte, una sembra all'improvviso dotata di una modernità di cui le altre appaiono sprovviste? Qual è il rapporto fra un dato accessorio d'abbigliamento e l'epoca in generale, considerata per esempio nei suoi aspetti letterari, musicali o politici? Questi rapporti, a prima vista casuali e arbitrari, si spiegano meglio se si ricollega anzitutto il tratto di moda allo sviluppo della congiuntura nel campo in cui essa si trova, e, per esempio, l'accessorio d'abbigliamento alla « linea » ad esso contemporanea. In ogni epoca si può vedere con chiarezza come una stessa ricerca, uno stesso « stile » raggiungono successivamente ogni tipo di tratti di moda particolari. E questa stessa ricerca, a sua volta, nel dare alla congiuntura la sua fisionomia si collega con le altre tendenze dell'epoca e dunque con la modernità in generale. La metà degli anni '60, per esempio, è dominata contemporaneamente dallo stile « corto e strutturato » di Courrèges e dalle creazioni di Mary Quant, dallo sviluppo del design e delle applicazioni decorative dell'arte moderna, dall'ideologia del progresso tecnico e dalla crescita industriale; gli entusiasmi più diversi confermano allora il modernismo corrente e gli danno mille applicazioni particolari. Poi, negli anni '70, essendo cambiata la congiuntura, gli entusiasmi si orientano in direzione contraria con l'infatuazione ecologica, la bicicletta, la moda *rétro*, i vestiti della nonna, le marmellate fatte in casa, Ivan Illich, il Club di Roma e la crescita zero.

Il capovolgimento congiunturale è certamente una sorta di necessità logica, sia nel campo della moda sia negli altri, se si riconosce l'impossibilità di uno sviluppo esponenziale; tuttavia, per quel che riguarda la moda, a questa causa molto generale va aggiunta la necessità in cui essa si trova di andare sempre al passo con la stravaganza e l'esagerazione e quindi la necessità di cambiare sempre, in quanto il valore trasgressivo di qualsiasi pratica si esaurisce rapidamente: tutto può diventare oggetto di entusiasmo, salvo quello che si fa già e che quindi è già ammesso nell'ambiente in cui si produce l'entusiasmo. La moda si aggira dunque sempre in zone limite, nella misura in cui una pratica, pur rimanendo sempre « originale », è resa possibile dall'evoluzione generale. In altri termini, queste zone limite vengono anch'esse definite dalla congiuntura. Finché la linea dell'abbigliamento, la teoria dominante, lo stile praticato detengono ancora un certo potere di rinnovamento, finché sono ancora delle riserve di paradossi, la moda cambia all'interno del quadro della congiuntura, tramite la semplice rotazione dei tratti di moda. Ma anche la congiuntura finisce e allora diventa impossibile effettuare nuove trasgressioni nella direzione da essa definita, dove le originalità si susseguono ormai da diversi anni. È allora necessario che la moda cambi non più soltanto oggetto, ma « stile » o « ideologia ».

Una stessa moda, quindi (nel senso congiunturale del termine), toccherà suc-

cessivamente diverse parti dell'abbigliamento o diversi aspetti della toeletta e si tradurrà, nel corso di molti anni, in una successione di entusiasmi il cui insieme verrà a situarsi in un campo di dispersione relativamente limitato e formerà un insieme relativamente coerente (uno «stile»). Poi, quando questa moda non avrà più niente da esprimere, sparirà (forse quando avrà percorso il ciclo completo degli oggetti sui quali poteva essere applicata); e, perché questo cambiamento sia il più significativo possibile, si tradurrà in un vero e proprio *capovolgimento* della congiuntura, vale a dire nell'inversione non certo di tutti gli elementi che la definiscono, ma dei più visibili tra questi, quelli sui quali era stato messo l'accento con maggiore insistenza. È così che nell'abbigliamento, la moda (congiunturale) sarà indotta a fare alternare la linea corta alla lunga, la linea ampia a quella attillata, il sovraccarico al sobrio, il colorato al bianco e nero, ecc. così come, nel campo delle idee, farà succedere l'oggettivismo al soggettivismo, lo spiritualismo al materialismo e il conservatorismo al progressismo.

#### 8. *Il campo della moda: l'aspetto ideologico.*

Questo legame fra moda, congiuntura e modernità invita a tornare sulla delimitazione del campo della moda. In effetti tutto ciò che, nell'ordine socioculturale, non è «invariante» (vale a dire vissuto come immutabile) è soggetto a un ritmo di sviluppo congiunturale e porta dunque in sé un aspetto di modernità e potenzialmente di moda. Si proverà qui a dimostrarlo partendo dall'esempio della scienza e della ricerca scientifica.

È risaputo che la storia delle teorie scientifiche è soggetta a una sorta di ritmo congiunturale: essa infatti non mostra uno sviluppo lineare e regolare, ma discontinuo e composto dall'alternanza di fasi di accumulazione del sapere intorno a certe ipotesi fondamentali e di fasi di ristrutturazione delle ipotesi. D'altra parte ognuno di questi periodi privilegia alcuni fattori rispetto ad altri, fino al momento in cui il movimento delle idee e delle pratiche provoca un'inversione di tendenza, a partire dal quale la scelta dei fattori privilegiati si capovolge, né più né meno che come nell'evoluzione dell'abbigliamento femminile. In campo scientifico, questo capovolgimento congiunturale è verificabile non solo a livello teorico, ma anche nella scelta dei campi d'osservazione; allo stesso modo nelle arti plastiche, il capovolgimento culturale riguarderà in uguale misura sia i tratti fondamentali dello stile sia la scelta degli oggetti rappresentanti. Tutto avviene come se, in ogni epoca, la modernità d'una dottrina o di una ricerca scientifica fosse stata un elemento decisivo della sua credibilità e dunque del suo successo. Tuttavia niente lascia supporre che questo sviluppo per fasi e i capovolgimenti congiunturali che lo caratterizzano siano interpretabili esclusivamente in termini di prestigio sociale, come si sottintende a volte quando si parla di moda in questo campo. Ma il prestigio sociale non è isolabile dalle altre cause di questo ritmo di sviluppo, del quale anzi è, in un certo modo, l'accompagnamento necessario. Quando un giovane ricercatore sceglie al contempo le ipotesi teoriche e il terreno sul quale sta per esercitare la sua attività di ricerca, è ragionevole da

parte sua (e forse razionale) scegliere un'ipotesi teorica relativamente nuova e che non sia stata troppo sfruttata dalla generazione precedente; tuttavia è ragionevole che egli stabilisca delle ipotesi sufficientemente vicine a quelle che sono state formulate intorno a lui, affinché sia possibile un confronto tra il suo lavoro e quello che viene svolto intorno a lui, e d'altra parte è ragionevole che scelga un terreno sul quale venga esercitata una certa domanda sociale, che può tradursi per esempio nell'ottenimento di un posto o di crediti per la ricerca. Ma è chiaro come nessuna di queste componenti della modernità di una scelta sia isolabile dal prestigio sociale, dall'aura di affettività che la circonda e in generale dalla moda.

Non è quindi il caso né di tracciare una separazione rigorosa fra la scienza (o qualsiasi altro campo) da un lato, e la moda dall'altro, né di agitarsi per questa collusione. Le condizioni sociali della sua produzione, sulle quali la ricerca recente ha più volte messo l'accento, fanno sì che la scienza, come la tecnica e come l'arte, sia normalmente sensibile alla moda, senza che si possa vedere in ciò una deviazione o un abuso, tanto più che questo aspetto di moda si situa al livello della motivazione delle scelte. È inutile infatti dire che si avrebbe a che fare con una deviazione caratterizzata se la moda intervenisse continuamente nello sviluppo della pratica scientifica stessa, e per esempio nel processo di controllo o di convalida dei risultati della ricerca.

Un problema legato a quello dell'estensione della moda fuori dal campo privilegiato delle arti «minori» è quello di sapere se essa è oggi, come spesso si dice, in espansione a scapito della zona dei costumi o delle pratiche «invarianti». A mano a mano che la società, al contempo tecnica e scientifica, si sviluppa, i suoi ideologi prendono coscienza che il ritmo di sviluppo che si è chiamato congiunturale investe praticamente tutte le forme della cultura, senza dubbio perché hanno la sensazione che nuove norme, fino a quel momento «invarianti», si assoggettano continuamente ad essa. Così ogni elemento della cultura è vissuto come un problema suscettibile di ricevere tutta una gamma di soluzioni (congiunturali) successive. Di fatto è impossibile immaginare il benché minimo processo contemporaneo che non si ponga in relazione a una certa modernità, vale a dire ad alcuni dati transitori, o almeno oscuramente percepiti come tali. In tale prospettiva è inevitabile che la moda sembri guadagnare terreno incessantemente, verso zone dove la sua legittimità non è acquisita da una tradizione consolidata.

#### 9. *Il riferimento sessuale.*

Da tempo si tenta di interpretare la moda tramite il suo riferimento sessuale, a volte il solo ad essere messo in evidenza. Il motore dei cambiamenti della moda sarebbe fundamentalmente il «desiderio di piacere», di risvegliare l'interesse dell'altro sesso con una *parure* vivace o con il suo equivalente in prestigio sociale. Di fatto il legame fra moda e sessualità è nettamente delineato da diversi argomenti fondati su quello che si sa sui seguaci della moda, sull'oggetto di questa o sul suo processo.

Da sempre il tratto piú distintivo dei seguaci della moda è la giovinezza: nei discorsi denigratori della moda, l'età matura del suo seguace è sempre un qualcosa in piú di ridicolo. Ciò non vuol dire che il significato del tratto di moda faccia sempre riferimento a modelli giovanili (nello stesso xx secolo, in cui la loro emergenza è notoria, essi si alternano con dei modelli « maturi »); vuol dire che la pratica della moda, qualunque sia il suo riferimento, ha forti possibilità di essere legata a un'attività di ricerca erotica.

Piú precisamente, a livello dell'oggetto, il legame può essere immediato, come quando un tratto di moda mira a mettere in evidenza una parte erogena del corpo umano o un abbigliamento che la evoca. Certo questo legame fra un tratto di moda e una parte del corpo non è sempre dimostrabile, soprattutto quando ci si allontana dal campo dell'abbigliamento. Anche in questo caso, però, il solo fatto che un tratto di moda sia particolarmente investito, e che gli sia sempre stato riservato un trattamento privilegiato, non possono evitare di porre il problema della sua interpretazione sessuale, e in particolare di quella che farebbe di essa un sostituto del fallo, a volte nella sua accezione feticistica.

Per quanto riguarda in particolare la moda femminile, alcuni psicanalisti si sono basati sull'evidenza della messa in rilievo successiva delle diverse parti del corpo per enunciare la teoria delle « zone erogene mutanti », che tenta di stabilire un legame *specifico* fra moda e sessualità: la moda contribuirebbe a mantenere l'attrazione erotica del corpo femminile facendo variare le parti del corpo sulle quali essa mette l'accento: vita, seno, fianchi, gambe, braccia, ecc. Questa variazione obbedirebbe a un ritmo congiunturale: così la moda degli anni '20 scandalizza scoprendo le gambe, prima nascoste, ma fa scomparire il seno, prima messo in risalto, ecc. All'interno della cultura occidentale si compirebbe così una lenta rotazione delle parti del corpo dotate di una forte attrazione erotica, come sembrano confermare le correlazioni che si possono stabilire fra la moda dell'abbigliamento e i disegni o le foto pornografiche di ogni epoca.

In fin dei conti la moda è fondamentalmente, come si è visto, un processo di trasgressione ostentata. Presenta sempre, per lo meno nella fase iniziale, un desiderio di attirare l'attenzione su di sé, e dunque una componente esibizionista, piú o meno marcata, ma ineluttabilmente presente. A questo livello è inevitabile che la moda diventi oggetto d'interpretazione sociale e anche, nella fattispecie, che il tratto di moda venga letto come un invito sessuale piú o meno discreto. Di fatto il legame fra moda d'abbigliamento e richiesta erotica è correntemente esplicitato: si è spesso collegato il cambiamento della moda alla competizione sessuale, esattamente come lo si è collegato alla competizione sociale.

Su tali basi è possibile precisare la natura del riferimento sessuale della moda e confrontarla con quella dell'abbigliamento in genere (cfr. l'articolo « Abbigliamento » in questa stessa *Enciclopedia*). In generale si potrebbe dire che nell'abbigliamento il riferimento al sesso è dominante, ma non il riferimento alla sessualità: in verità, fatte le debite eccezioni, l'abbigliamento ostenta il sesso del suo indossatore, ma non comporta un invito sessuale piú preciso, tutt'altro. Rispetto all'abbigliamento (o, in generale, al campo nel quale opera), la moda comporta sempre qualche cosa di piú, e questo qualche cosa può essere facilmente

interpretato come una dichiarazione o un invito sessuale. Il seguace di una moda non si afferma necessariamente in quanto maschile o femminile, ma si pone sempre come attivo, moderno, « aggiornato », quel che può dirsi « sessualmente aggiornato ». Così, anche se il dimorfismo sessuale della moda ha meno fondamento di quello dell'abbigliamento, si può in un certo senso considerarlo come piú sessualizzato.

Si nota tuttavia che l'interpretazione sessuale della moda, che spesso non è dimostrabile, non è sempre esplicita, come ad esempio nel caso dei bambini, che manifestano una sensibilità molto grande per la moda. Indubbiamente il riferimento sessuale della moda deve essere sempre interpretato di fatto alla luce del bisogno di trasgressione (e dunque di alternanza) che lo anima. Così la stessa teoria delle « zone erogene mutanti » è difficilmente contestabile, ma non è che l'applicazione a un caso particolare di un principio piú generale: la moda ha continuamente bisogno di riattivare la trasgressione su cui si basa, e dunque di far variare il suo punto di applicazione. Si può contestare che una troppo prolungata esposizione del seno gli faccia perdere ogni potere di attrazione erotica; fa comunque perdere a questo erotismo il suo valore trasgressivo e dunque quell'attrazione supplementare che può dare la moda. È tuttavia da notare come la ricerca di quella che si potrebbe chiamare la « trasgressione a qualsiasi prezzo », porti regolarmente la moda a superare le frontiere dell'eterosessualità, come testimonia, a partire dal Rinascimento, il ripetersi di mode di ispirazione omosessuale, riguardanti aspetti del linguaggio, del comportamento o delle pratiche del vestiario e della *parure*, attribuiti agli omosessuali. Si potrebbe dunque ammettere che la moda sia fondamentalmente spinta da una ricerca di trasgressione, il cui contenuto al limite è indifferente, ma che può sempre essere interpretato in termini di sessualità, nella misura in cui, nel contesto culturale occidentale, ogni trasgressione è virtualmente suscettibile di simile interpretazione.

#### 10. *La determinazione della moda.*

La moda risulta dunque come un insieme complesso di fattori estetici, sociali, psicologici, legati a riferimenti multipli che si articolano attorno al suo carattere di pratica significativa. Se si vuole dare al termine 'moda' un'estensione corrispondente agli usi che ne sono correntemente fatti, è impossibile ridurre la moda a una delle motivazioni o a uno degli aspetti che si sono incontrati. Essa è piuttosto la maniera in cui questo insieme complesso si organizza nella società contemporanea e influisce non soltanto sul mercato dei beni di consumo, ma, ben oltre, sull'evoluzione globale delle forme culturali.

Si è visto come i diversi aspetti di questo insieme multiforme siano stati successivamente messi in luce con una riflessione che si prolunga da secoli. Tuttavia due temi sembrano in grado, se non di modificare profondamente i dati del dibattito tradizionale sulla moda, quanto meno di riportarlo a certi aspetti piú importanti della ricerca contemporanea, e così di rinnovarlo. Il primo è lo studio delle caratteristiche proprie al significativo o tratto di moda. Il secondo è la

relazione fra l'entusiasmo, che si potrebbe qualificare di breve periodo, e la congiuntura, di medio periodo, da cui il suo contenuto sembra dipendere strettamente.

Questi due approcci potrebbero portare a una determinazione più precisa dei fatti di moda. Se è vero, o quanto meno plausibile, che qualsiasi cosa può essere alla moda, che tutto lo è stato o lo sarà un giorno, come vuole la saggezza delle nazioni, ciò è doppiamente approssimativo. In primo luogo quel «non so che» della moda in generale è contraddistinto dall'entusiasmo di cui essa subisce la pressione, e quindi non è in fin dei conti indeterminato. In secondo luogo, la moda attuale non si appoggia mai su «un certo non so che», ma sempre su qualcosa di ben preciso: essa ingloba un certo numero di tratti e respinge impietosamente gli altri, cosa che, quanto meno, necessita di una spiegazione.

In tal modo il dibattito sulla moda, che è lontano dal concludersi, potrebbe darsi una base più precisa e uscire per una volta dall'alto livello di generalizzazione in cui si trova per lo più posto. [O. B.].

Presente non solo nel campo del vestiario (cfr. **abbigliamento**), ma anche in quelli del **gusto** e delle **arti**, soprattutto di quelle cosiddette minori (cfr. **ornamento** e anche **artigianato**), delle ideologie (cfr. **ideologia**) e della stessa **scienza**, la moda è una pratica significante: essa trasforma gli oggetti di cui s'impadronisce in simboli (cfr. **simbolo**) espressivi, in segni (cfr. **segno**) di carattere particolare. Il significante, una linea di moda, rinvia qui a un triplice significato: a uno status sociale (cfr. **ruolo/status**), che chi segue la moda detiene, o al quale aspira; a un modo di essere nel tempo (cfr. **tempo/temporalità**) che consiste nell'essere partecipi della modernità (cfr. **antico/moderno**); a un certo erotismo (cfr. **eros, sessualità**), visibile soprattutto nel campo dell'abbigliamento (per cui a certe parti del corpo – soprattutto femminile, cfr. **donna** – viene attribuito un forte valore di attrazione erotica), ma presente anche sotto altri aspetti. In tutti questi campi si osservano fluttuazioni congiunturali (cfr. **ciclo**): vi sono mode che scompaiono per poi riapparire in forme leggermente modificate. Storicamente, l'attuale organizzazione della moda è una conseguenza del declino della borghesia (cfr. **borghesi/borghesia**), sostituita nel suo ruolo di creatrice di mode, ereditato dalle élite aristocratiche, dagli ambienti **intelletuali** (cfr. **critica**) e dalle avanguardie artistiche (cfr. **avanguardia, artista**).

## Ornamento

### I. Adolf Loos e la crociata contro l'ornamento.

La disputa sull'ornamento non è nata nel 1912, anno in cui « Der Sturm » pubblicò *Ornamento e delitto* (*Ornament und Verbrechen*, 1908) il celebre pamphlet dell'architetto viennese Adolf Loos. Ma il titolo dato a quello scritto dirompente dimostra fino a qual punto di radicalità sia stata condotta la polemica all'inizio del nostro secolo. È proprio la radicalità che, ancora oggi, impone di partire da quel testo (un testo che sarà molto spesso letto e capito male, mentre d'altro canto gli storici avrebbero cercato sistematicamente di attenuarne la virulenza [cfr. Banham 1967]): partire da esso, non tanto per riprendere la discussione al punto in cui Loos l'ha lasciata, quanto piuttosto per cercare di formulare il problema dell'ornamento in termini insieme retrospettivi e critici, storici e teorici. Scritto nel 1908, quando l'architettura europea si liberava a malapena dalle reti in cui la teneva stretta l'Art Nouveau (e la sua variante viennese, lo stile Secessione), il saggio di Loos assunse subito la funzione di un manifesto, ripreso poi dai fautori di quello che presto si definirà Movimento Moderno. Già nel 1913 Georges Besson ne procurava, nei « Cahiers d'aujourd'hui », una traduzione tanto più adatta a far colpo in quanto offriva del testo una versione mutila, e che lo amputava di buona parte delle sue risonanze culturali. È questa la traduzione che « L'Esprit nouveau » ripubblicherà nel 1920 e di cui Le Corbusier si varrà per esortare alla « crociata del latte di calce e di Diogene », alla grande pulitura mediante il vuoto e l'eliminazione del *superfluo*, che – grazie alla « legge della biacca » – avrebbe finalmente annunziato l'avvento di un'« architettura » [Le Corbusier 1925, trad. it. pp. 169, 192].

È sorprendente che fra tutti coloro che oggi vanno predicando il ritorno all'eclettismo e a una forma rinnovata di storicismo in grado di ridare un senso, per il tramite linguistico, alla nozione di *décor* (se non a quella di ornamento), non se ne sia trovato, a quanto risulta a chi scrive, nessuno che ironizzi sulla prima formulazione, familiare, toponimica, della crociata condotta da Le Corbusier a favore di quel « fondo calce » dal quale voleva che l'opera moderna prendesse le mosse, e che con essa si confronti. Il fatto è che il problema dell'ornamento non è uno di quelli di cui ci si può disfare eludendoli con un'abile mossa, sia pure « analitica », e che esso non è stato affatto liquidato dal fallimento (o presunto tale) del Movimento Moderno. Tale problema, infatti, non pertiene solo alla storia del gusto, o a una storia degli stili (lo stile in cui ancora Le Corbusier non vedeva se non una « modalità » – termine sul quale si ritornerà – accidentale, superficiale, aggiunta, come può esserlo il *décor*, e destinata a scomparire con esso [*ibid.*, p. 119]), ma – e questo è ancor più importante – non si lascia circoscrivere nemmeno nell'ambito dell'architettura o delle arti dette, appunto, « applicate ». La possibilità di ricondurlo a quello dell'« arte », nel senso più generale, meno specifico del termine, porta solo a eludere la questione: ammesso infatti che l'arte

non si riduca all'ornamento, o, come direbbe Hegel, allo scenario della nostra vita, occorrerebbe sapere se il valore d'arte si può separare totalmente dai valori decorativi, e se l'arte, se ogni arte, non sia necessariamente, in una certa misura, ornamentale.

## 2. L'argomento retorico.

In un libro recente Ernst Gombrich ha deciso di porre il problema dell'ornamento in termini strettamente psicologici, per poi connetterlo in modo assai discutibile a quello dell'astrazione, l'astrazione che le avanguardie della prima metà del secolo, basti pensare a Malevič e a Mondrian, vollero al contrario staccare dall'ornamento per collegare il suo progetto al « pensiero su fondo bianco » di cui parlava Le Corbusier. Gombrich [1979, pp. 19-20] ha comunque il merito di aver ricondotto il problema alle sue origini remote, che sono retoriche. Fin dall'origine di ciò che si designa come « metafisica occidentale », l'ornamento infatti è stato pensato nel suo rapporto con il discorso, se non con il pensiero; e si sa che Platone non ha rinunciato ad adottare, con l'espedito della forma dialogica, alcuni dei procedimenti di cui, per bocca di Socrate, condannava l'uso da parte dei Sofisti. Ma spetterà a Cicerone produrre la prima dottrina dell'ornamento, ad uso dell'oratore. I discorsi « appartenenti a quel genere che i Greci chiamano επιδεικτικόν, perché sono composti per puro diletto, come per una dimostrazione di bravura » (*quasi ad inspiciendum delectationis causa*) [Cicerone, *Orator*, 37], l'elogio della semplicità che contraddistingue lo stile « attico » non implicano che l'oratore debba rinunciare a ornare il suo discorso con alcuni dei « fiori » di cui fanno uso i Sofisti. Questi ultimi se ne servono più spesso e più apertamente perché il loro scopo è sedurre più che persuadere. Il loro discorso obbedisce a una modalità diversa da quella che mira a convincere, e tale modalità si esprime, nel registro formale, in ciò che costituisce la caratteristica del loro stile: « Amano più le frasi simmetriche che le persuasive; si allontanano spesso dal tema principale; intrecciano favole; usano un linguaggio figurato più ardito, disponendo le parole come i pittori dispongono i diversi colori; cercano corrispondenze di concetti simili e contrari, e molto spesso chiudono i periodi con cadenze simili » [*ibid.*, 65]. Tutti questi tratti, come si può constatare, sono facilmente trasponibili nel registro che è proprio della pittura (alla quale si fa esplicito riferimento), così come in quello della musica, per tacere dell'architettura, con la quale l'arte dell'oratore ha molti punti in comune, almeno metaforicamente. Cicerone dirà nel *De Oratore* [III, 152] di non proporsi altro scopo che quello di ricercare e spiegare che cosa dovrà essere l'edificio costruito dall'oratore, e in che modo questi lo abbellirà: non è forse suo compito creare « atri decorosi » e, « un ingresso luminoso » per introdurre la sua causa [*Orator*, 50]? E se anche l'uso delle parole nel senso proprio deve costituire il terreno e le fondamenta del suo discorso, non per questo egli escluderà le metafore, che « sono come dei prestiti mediante i quali prendiamo da un altro luogo quello che ci manca » [*De Oratore*, III, 156]; né disprezzerà l'aiuto che gli può recare un sistema mnemonico, di tipo architet-

tonico, che gli consentirà di percorrere con l'immaginazione le diverse parti dell'edificio, dove avrà preventivamente disposto le immagini corrispondenti alle diverse parti del suo discorso [cfr. Yates 1966, cap. 1].

Resta il fatto che anche lo stile più semplice può esigere grandi cure e che la più grande arte richiede una negligenza apparente (*quaedam etiam negligentia est diligens*): « Come si dice di certe donne prive di abbellimenti, alle quali questa stessa mancanza conferisce bellezza, così questo stile semplice, anche se è disadorno, piace: in ambedue i casi infatti si cerca di accrescere il fascino, senza farsi notare. Si eviti inoltre ogni ornamento appariscente, quasi fosse un vezzo di perle, e non si usino neppure i calamistri. Si metterà al bando ogni belletto che dia un bianco e un rosso artificiale: rimarranno così solo l'eleganza e la finezza » [*Orator*, 78-79]. Anche l'assenza di ornamenti può essere un ornamento, ma a condizione che non venga ostentata, dovendo l'oratore mostrarsi più interessato alle idee che alle parole. L'ornamentazione avrà quindi la miglior legittimazione e la massima ricchezza di effetti quando nascerà, in qualche modo, dall'utile. « Le colonne reggono i templi e i portici: ebbene la loro maestà non è inferiore alla loro utilità. Non sono state ragioni di bellezza, ma di necessità che hanno escogitato il meraviglioso fastigio del tempio capitolino e così pure quelli degli altri templi: infatti quando si pensò al modo di fare scorrere l'acqua dall'una e dall'altra parte del tutto, la maestà del fastigio si accompagnò all'utilità del tempio, in modo però che, se anche il tempio capitolino fosse stato innalzato in un clima ove non esistesse la pioggia, sarebbe apparso senza alcuna maestà, privo di fastigio » [*De Oratore*, III, 180].

## 3. Verità e menzogna dell'ornamento: la metafora della veste.

È noto quanto abbia pesato, e continui a pesare, nella contesa con l'architettura definita « internazionale », il problema del tetto, piatto o pendente. Per non parlare dell'accento che intendono porre sugli ingressi, le porte e gli accessi degli edifici – cosa che rivela il carattere retorico dei loro proponimenti – coloro che oggi si definiscono « postmoderni ». Ma a proposito di bellezza e utilità, belletto e guarnitura, ha ragione Gombrich quando scrive che si tratta di due luoghi comuni cui attingeranno sistematicamente le critiche rivolte contro l'ornamento, si tratti (fra le altre) della campagna condotta dai fautori dello stile « severo » contro gli estri del *décor* barocco e rococò, oppure della condanna, da parte dei « razionalisti », dell'uso di motivi storicizzanti nell'architettura metallica. L'assimilazione dell'ornamento ad una sorta di belletto, di decorazione corporea, se non di tatuaggio, sarà anche una delle risorse dell'attacco sferrato da Loos in un'epoca in cui, come si legge in *Ornamento e delitto*, il tatuaggio era divenuto il contrassegno della delinquenza (come non ricordare che Cesare Lombroso aveva pubblicato vent'anni prima i *Palinsesti dal carcere*?) o l'indice della degenerazione di una certa aristocrazia. Quanto all'argomento « funzionalista », è chiaro che esso rivestirà un'importanza particolare in campo architettonico, dove il rapporto, se non la contrapposizione, fra struttura e *décor* sembra lasciarsi pensare, non

metaforicamente, in termini di verità e falsità. Ecco dunque la domanda che troverà la sua formulazione migliore in Eugène Viollet-le-Duc: «Una concezione architettonica comporta una sua decorazione, oppure l'architetto fa ricorso alla decorazione quando la composizione dell'edificio è terminata? In altri termini: la decorazione è parte integrante dell'edificio, o è solo un vestito più o meno vuoto col quale lo si copre quando le sue forme sono ormai stabilite? Le varie civiltà che hanno avuto una loro architettura probabilmente non si sono mai poste queste domande, ma hanno proceduto come se se le fossero poste, il che dal nostro punto di vista è lo stesso» [1863-72, II, p. 177].

È in questa prospettiva che Viollet-le-Duc riteneva di poter contrapporre alla decorazione greca, che a suo dire si riduceva a un'assennata sagomatura, «senza equivoco o menzogna», delle membrature costruttive, quella di Roma, il cui ordine classico non è che un rivestimento d'accatto, senza alcun rapporto con l'opera muraria. «Se c'è infatti un'architettura in cui il tipo di decorazione non è in armonia con la struttura, è sicuramente l'architettura dell'Impero» [*ibid.*, p. 185]. Il razionalismo greco si contrappone all'ecllettismo romano come il razionalismo medievale, e, più specificamente, gotico, all'ecllettismo del Rinascimento, quel Rinascimento che secondo Auguste Choisy si riduce, almeno per quanto concerne l'Italia, a una riforma del sistema dell'ornamento. A suo parere il motivo è che, mentre in Francia il modo di costruire tradizionale costituì un ostacolo alla penetrazione delle forme riprese dall'antichità, in Italia il *décor* gotico non dipendeva affatto dalla struttura, ma si riduceva a un rivestimento aggiunto a cose fatte al corpo dell'edificio: «Quando nel XIV secolo l'antichità torna in onore, l'architettura non deve mutare nulla di sostanziale: si fa romana, come prima era stata gotica; è cambiato solo il vestito» [Choisy 1899, ed. 1954 II, pp. 469-70]. L'*Histoire de l'architecture* di Choisy, pubblicata nel 1899, è uno dei primi monumenti dell'ideologia modernista. Ma il suo impatto si registrerà perfino presso gli archeologi: prova ne sia questa affermazione di uno dei migliori esperti di arte indù, che Viollet-le-Duc e Choisy avrebbero potuto sottoscrivere: «La natura permette all'architetto indù di costruire le immense sale dei *mandapam* ponendo grandi lastre di granito su pilastri monolitici. I metodi di costruzione sono quindi assai elementari: sono interessanti solo i dettagli della scultura, e la storia dell'architettura dell'India meridionale si riduce alla storia dell'ornamentazione» [Jouveau-Dubreuil 1914, p. 169].

La metafora della veste è un altro τόπος della critica razionalistica, e questo anche in Loos. Viollet-le-Duc [1863-72, I, p. 82] vedeva nell'uomo, nella misura in cui esso è il più completo di tutti gli esseri organizzati, il mito della struttura. Ed è per questo, scriveva, che i Greci preferirono il nudo, e questo nell'architettura non meno che nella scultura e nella pittura, le quali offrirono il loro aiuto non per occultarne le forme, ma per farle cogliere meglio; presso i Romani, invece, la decorazione non è che un rivestimento ingannevole: «L'architettura greca è da paragonare a un uomo spogliato delle sue vesti: tutte le membra esterne del suo corpo sono conseguenza della struttura dei suoi organi, dei suoi bisogni, delle commisure ossee, delle funzioni dei muscoli... L'architettura romana al contrario è paragonabile a un uomo vestito: c'è l'uomo, e c'è l'abito; questo abito

può essere buono o cattivo, ricco o povero, tagliato bene o male, ma non fa parte del corpo; va preso in considerazione, se è bello e ben eseguito, va lasciato da parte se intralcia i movimenti dell'uomo, se nel taglio non c'è grazia né ragione» [*ibid.*, p. 80]. Questa stessa metafora si presterà a sviluppi contraddittori a seconda che porti ad assimilare il problema del *décor* a quelli della moda, i cui motivi sono del tutto superficiali e suscettibili di rapida usura (tema capitale della teoria dell'ornamento, apparso fin dall'inizio del XIX secolo in Percier e Fontaine [1801], come ha dimostrato Gombrich [1979, p. 31]), o che preveda la possibilità di una vestizione *ragionata*, una sorta di involucro «vero» del corpo, che ne mostrerebbe esattamente le forme essenziali, e ne farebbe conoscere le esigenze, come dice Viollet-le-Duc [1863-72, I, p. 80]. Un vestito, dunque, che non avrebbe nulla del travestimento o della maschera, il che però non esclude che possa svolgere il ruolo di metafora del corpo, come Schelling pensava dell'architettura in rapporto alla costruzione.

#### 4. Le trasformazioni della maschera.

La crociata contro l'ornamento fu anzitutto una crociata contro le maschere. E tale è il senso che esplicitamente assumerà in Loos, il quale non si stancherà di denunciare l'architettura *trompe-l'œil*, la «città-Potëmkin», i palazzi fasulli con l'ornamentazione sovraccarica, tutta sulla facciata, innalzati dai suoi colleghi sulla *Ringstrasse*, tracciata, come per i *boulevards* esterni di Parigi, sull'area delle ormai inutili mura, anello destinato a corroborare la coscienza che la nuova Vienna stava prendendo di se stessa, mentre nello stesso tempo sanzionava, nel e per mezzo del *décor*, le nozze dell'impero austroungarico con la borghesia, e riduceva la città vecchia a una sorta di ghetto. Un'architettura, come s'è detto altrove [Damisch 1976, pp. 143-59], che Loos considerava immorale perché fondata sulla menzogna e sull'imitazione (il «succedaneo»), e perché nata da una *falsa* vergogna: menzogna dei materiali (se ne riparlerà); imitazione dei segni di un passato ormai trascorso; vergogna, da parte del borghese, di non partecipare in nulla ai privilegi della nascita e di doversi riconoscere per ciò che era: un uomo del suo tempo, un uomo «moderno». Ma la nozione, la categoria stessa della maschera non è priva di equivoci (cfr. l'articolo «Maschera» in questa stessa *Enciclopedia*). La maschera, infatti, non è solo un travestimento; può anche avere solo una funzione protettiva, come le maschere che certe popolazioni facevano indossare ai morti non tanto allo scopo di perpetuarne le fattezze quanto per difenderli dalle aggressioni cui erano esposti durante il passaggio nell'aldilà (per tacere della maschera indossata nel secolo classico dalle dame eleganti per proteggere il viso dalle intemperie e dall'arsura del sole); ma può anche non aver altro compito che quello di garantire l'incognito a chi la indossa. Mentre i membri dell'orda primitiva, come scrive Loos, dovevano vestirsi e, prima, dipingersi di vari colori per differenziarsi reciprocamente, l'uomo moderno si serve del vestito come di una maschera, per dissimulare la propria differenza, la propria alterità. L'individualità, ormai, non è più funzione dell'abito, né l'abito è segno di un'identità.

Loos riteneva di poter contrapporre al vestito (*Kleidung*) il rivestimento (*Bekleidung*), i paramenti di marmo, di legno o di metallo levigato, che conferiscono alle sue architetture d'interni un'ineguagliabile qualità d'epoca. Il paramento dunque non comporta alcun «apparire», alcuna toeletta ornamentale? e il rivestimento non può a sua volta fungere da segno, eventualmente menzognero (Lacan direbbe *para-mento*)? «Tutto ciò che è liscio non è moderno», osservava già il primo biografo di Loos, non senza un'inflessione critica [Kulka 1931]. Basta vedere l'uso che si fa oggi dei rivestimenti di marmo per ornare gli edifici che accolgono la sede di istituti bancari o di società tanto più prestigiose in quanto sono «anonime», per valutare l'efficacia illusionistica propria dell'arte, perfino nella fattispecie apparentemente più iconoclasta: l'arte che tende necessariamente alla modalizzazione, dal momento che essa stessa non è altro che una modalità dell'attività produttrice dell'uomo, è pertanto, inevitabilmente, portatrice di significati.

Il rifiuto dell'illusionismo, l'esigenza di «verità» da cui l'arte moderna ha preso le mosse, questa parola d'ordine che le avanguardie riprenderanno è dunque, in una certa misura, questione di gusto. Ma non si riduce a ciò, ed è per questo che il problema dell'ornamento è interessante sul piano della teoria. «Poiché l'iconolatria si erge e si spande potente come un cancro, dobbiamo essere iconoclasti», scriveva Le Corbusier [1925, trad. it. p. 9] all'epoca dell'Esposizione Internazionale delle Arti Decorative, che si tenne a Parigi nel 1925. Che lo stesso Le Corbusier abbia potuto proclamare che «l'arte decorativa moderna non comporta nessun tipo di decorazione» [*ibid.*, p. 85] è un paradosso che non gli sarà sfuggito. Ma questa *impasse* (la parola è sua, e non lo spaventava) non è forse in qualche modo costitutiva del fenomeno estetico, dal momento che esso appartiene all'ordine della comunicazione, e che le posizioni, dal significante al significato e dal significato al significante, o – per usare le parole di Choisy – dalla forma al fondo e dal fondo alla forma, non possono che invertirsi continuamente? Se a Loos premeva tanto il principio del rivestimento, è perché, fra l'altro, permetteva di dissimulare tutto l'apparato di cavi e tubi implicato da queste *macchine per abitare* che sono diventate, come auspicava Le Corbusier, le nostre case. Ma l'attrezzatura ha una sua bellezza: «L'arte decorativa non è che attrezzatura, attrezzatura, ma bella» [*ibid.*, p. 81]. Quanto a lui, Le Corbusier non si preoccupava molto se lasciava in vista le viscere dell'organismo domestico, cosa che del resto gli è stata rimproverata a sufficienza. Ma poteva prevedere, lui che riteneva che «l'arte non sa che farsene di essere assimilata a una macchina (errore del *Costruttivismo*)» [*ibid.*, p. 116], che un giorno gli organi più intimi della macchina, dipinti di colori distintivi delle varie funzioni, sarebbero stati esibiti sulla facciata di un museo che forse è, anch'esso, «una fabbrica di menzogne» [*ibid.*, p. 17] (e questo nel cuore di Parigi, nel contesto di un quartiere che egli avrebbe voluto demolire, nel punto preciso dove sognava di innalzare le torri del *Plan Voisin*)?

### 5. *L'ipocrisia del lusso.*

Quando non è conseguenza diretta della costruzione, e non si limita a esprimerla (*accuser*: parola di cui Le Corbusier valuterà l'equivocità, rileggendosi dopo trent'anni: «Pagina 102, quinta riga dal basso, l'espressione '*esprimere [accuser] la costruzione*' vuol dire dare il giusto rilievo alla costruzione» [*ibid.*, p. xxiii]), l'ornamento è, per i «moderni», inevitabilmente arbitrario. Auguste Perret riteneva – è ancora Le Corbusier a ricordarlo – che un ornamento in genere cela un difetto di costruzione. Ma il *décor* può essere «menzognero» in molti modi.

Già ai suoi tempi, Bernardo di Chiaravalle aveva preso di mira il fasto di Cluny, con gli ori di Saint-Denis, con «quell'apparato ornamentale rivolto in tutte le direzioni, come l'ostensione di un tesoro regio» [Duby 1976, p. 94]. Come Georges Duby ha giustamente compreso, non si trattava solo di espressioni di umiltà, o di una professione di povertà. I Cistercensi in fondo non lesineranno sulla spesa, quando anche per loro si tratterà di costruire: e la loro architettura non è altro che troppo ben fatta per affascinare noi, moderni che abbiamo imparato a comprendere, come sperava Loos, la bellezza della pietra nuda, rinunciando a tutti i finimenti che costringevano a usare solo materiali di qualità. Nel suo linguaggio, nella sua predicazione, san Bernardo non ha tralasciato nessuno dei fiori della retorica. Se non ha sentito la necessità di ornare anche la casa di Dio, è perché la riforma cui mirava si fondava essenzialmente su un volgersi nuovamente verso l'interno, su una conversione di cui la parola (ecco la risorsa di ogni iconoclastia) doveva essere lo strumento privilegiato, l'unico che procura l'accesso alle vere ricchezze e, nello stesso tempo, a una verità estranea al mondo visibile.

In età vittoriana la condanna dell'ornamento non procederà se non per un certo amore di austerità. Ma anche se coloro che allora si atteggiarono a riformatori fecero appello, anch'essi, a una conversione degli spiriti, la loro crociata manifesta soprattutto lo smarrimento in cui li gettò non tanto l'immensa accumulazione di merci, con la quale si annunzia, per riprendere la prima frase del *Capitale*, la ricchezza delle società in cui regna il modo di produzione capitalistico, quanto piuttosto la generale perversione dei valori conseguente ai progressi dell'industria. A cominciare dal fatto che l'incremento della produttività del lavoro fece sì che «alla massa crescente della ricchezza materiale» potesse corrispondere «una caduta contemporanea della sua *grandezza di valore*» [Marx 1867, trad. it. p. 56]. Come s'è visto nell'articolo «Arti» in questa stessa *Enciclopedia*, Marx non considerava la produzione di articoli di lusso un buon indice della produzione materiale, nel senso tecnologico della parola. Ma il fatto è che la manifattura, e poi la fabbrica, gettarono ben presto sul mercato un gran numero di oggetti che del lusso rivestivano le apparenze, e ciò appunto per mezzo dell'ornamento, di un abbellimento che era un inganno: inganno nella *lavorazione*, poiché la macchina riproduceva parecchie fasi della lavorazione manuale, quella che permette di riconoscere l'«artista»; ma inganno anche nei *materiali*, non esitando l'industria, anche in questo caso, a prendere altrove ciò che mancava e a fare uso, sempre in modo fittizio, dei segni dai quali fino allora si ricono-

sceva la ricchezza, e a lavorare su ghisa, carta, tessuti, come gli artigiani avrebbero fatto con le sostanze più preziose (Le Corbusier: «L'industriale pensò: 'ora posso nascondere la paccottiglia sotto la decorazione; la decorazione nasconde i difetti di produzione, le imperfezioni, le macchie, tutte le magagne insomma'. Legalizzazione del mascheramento» [1925, trad. it. p. xxix]).

Se lo spirito di riforma, nel campo dell'ornamento, si è manifestato dapprima in Inghilterra, è perché essa fu esposta assai presto al dilagare della «paccottiglia». Gombrich ha mostrato come la critica che un Pougin ha indirizzato contro gli «abomini ornamentali» usciti dalle officine di Birmingham e Sheffield (questi focolai di un cattivo gusto che nulla aveva ancora di intenzionale, a differenza di ciò che più tardi accadrà col *Kitsch*, per lo meno a un secondo livello), nonostante la differenza che lo divideva da un Ruskin, obbedisse alla stessa reazione di rigetto che guidava la campagna condotta da quest'ultimo contro la produzione meccanica, in nome dei valori dell'artigianato tradizionale. La svalutazione del lavoro connessa con la produzione in serie di oggetti più o meno a buon mercato va di pari passo con la svalutazione dei materiali. Che ciò fosse, come pensava Ruskin, conseguenza ineluttabile dell'eliminazione di tutte le qualità inerenti al lavoro fatto a mano, o che invece i riformatori vittoriani (come in seguito coloro che si troveranno in seno al Deutscher Werkbund) abbiano ritenuto possibile intervenire nel processo industriale allo stadio dell'ideazione, del design, non conta molto: l'essenziale è che la profusione di accessori ornamentali che l'industria accumulava sui suoi prodotti sia stata sentita, fin dall'inizio, non solo come un attentato contro il buon gusto, ma anche come un oltraggio alla verità.

Gombrich, a questo proposito, cita la seguente frase di Tocqueville: «L'ipocrisia della virtù appartiene a tutti i tempi; quella del lusso appartiene più in particolare ai secoli democratici. Per esaudire questi nuovi bisogni della vanità umana non vi sono imposture alle quali le arti non abbiano fatto ricorso» [1835-40, trad. it. p. 539]. Questo vuol dire forse che il buon gusto, a differenza del buon senso, non si può spartire, e che nel momento in cui l'ornamento, fino ad allora riservato ai privilegiati dalla sorte, veniva messo a disposizione di tutti, i riformatori agirono per conto di un'élite che non si rassegnava a vedersi sfuggire di mano i segni della sua differenza? Ciò significherebbe ignorare che le loro intenzioni erano orientate in direzione inversa, dal momento che almeno alcuni di essi si proponevano non già di operare in contrasto con i dettami della produzione di massa, bensì di controllarla, e se possibile di sottometterla ai canoni del buon gusto e, perché no?, della distinzione, e perfino arrivarono, come nel caso di Ruskin e curiosamente anche di Loos, a riservare i diritti di un settore della produzione che secondo loro doveva rimanere appannaggio dell'artigianato. Sarebbe comunque difficile negare che in Loos l'atto d'accusa contro l'ornamento rivesta (è la parola adatta) aspetti ambigui: la paccottiglia è tanto meno tollerabile in quanto non tenta di celarsi; ma l'idea stessa di rivestimento implica in compenso che le qualità specifiche del materiale siano valorizzate, il che comporta che esso abbia un certo pregio, e nel periodo degli *Arts Décos* si presterà a ogni genere di capricci. Ora, questo è il punto al quale Le Corbusier si rifiuterà ostinatamente di aderire: «L'ultima trincea del fasto è nei marmi levigati dalle ve-

nature insolite, nelle impiallaccature con legno raro che ci lasciano stupiti come davanti ai colibrí, nelle paste di vetro, nelle lacche che hanno preso dai drappi di Mondray quanto in essi vi è di eccessivo e ne fanno il punto di partenza di aspirazioni artificiali... La religione dei materiali preziosi si riduce ancora una volta all'ultimo spasimo di una agonia» [1925, trad. it. pp. 101-2].

#### 6. *L'«optimo et antiquissimo ornamento delle cose».*

È dalle sue proprietà di superficie che un rivestimento ricava la possibilità di fungere eventualmente da elemento decorativo. La superficie, luogo di inganno, a cominciare da quella, perfettamente liscia, dello specchio. Ma inganno, altresì, della pittura, che, stando a Leon Battista Alberti, costituisce di per sé l'«optimo et antiquissimo ornamento delle cose» [1436, ed. 1950 p. 81] e sulla quale a suo parere dovrebbero modellarsi l'architettura, la scultura e l'oreficeria, e tutte le arti in generale, giacché «qualunque truovi bellezza nelle cose quella puoi dire nata dalla pittura» [*ibid.*, p. 77]. È in questo modo che l'architettura ha preso dalla pittura la colonna, che costituisce senza dubbio il suo «ornamento fondamentale» (*in tota re aedificatoria primum certe ornamentum in columnis est*) [Alberti 1450, ed. 1966 p. 520] e con essa gli architravi, i capitelli, le basi, insomma tutto ciò che fa la bellezza d'un edificio. Anche in questo caso, l'ornamento sembra obbedire al meccanismo del prestito che secondo Cicerone è alla base della metafora (E Schelling scriverà che l'architettura è la metafora della costruzione). Ma come intenderlo? È da notare, fra parentesi, che in generale i commentatori hanno attentamente evitato di cimentarsi con questo passo, quantomeno enigmatico, del *Della Pittura*. Un passo che rivela, qualsiasi interpretazione esso richieda, in che misura il problema dell'ornamento sia mutato nel xx secolo, quando, come osservò Le Corbusier, la costruzione metallica poté dare l'impressione di imporre la separazione fra struttura e *décor*. Si dirà che questa separazione appariva già nel *De re aedificatoria* dello stesso Alberti, dove la bellezza legata all'ornamento è regolarmente considerata una bellezza «accessoria», che non ha perciò nulla di necessario [cfr. Choay 1980, p. 121]: che cos'è l'ornamento, se non «una sorta di bellezza ausiliaria o di completamento» [Alberti 1450, ed. 1966 p. 448]? Ma come potrebbe valere questo argomento per la colonna, che, come diceva Cicerone, deve la sua maestà alla sua utilità?

Una chiave per questo passo è sicuramente da cercarsi nel *De re aedificatoria*, là dove si legge che gli ornamenti che usa l'architettura sono analizzabili in un certo numero di parti ognuna delle quali ha, in proiezione, una sua particolare sagoma: così per esempio la fascetta si proietta in un quadrato, come una lettera L, la gola o l'ovolo posti sotto di essa hanno il profilo di una S o di una C, ecc. [cfr. *ibid.*, pp. 568-76]. Se il lavoro dell'architetto si congiunge così con quello del pittore, è perché attinge allo stesso paradigma: un paradigma che il *Della Pittura* assimila esplicitamente a quello della scrittura, e secondo il quale il campo del visibile va considerato equivalente a ciò che può iscriversi nel piano, e va convertito mediante proiezione in una combinazione di superfici definite

ognuna dal suo contorno e articolate le une alle altre nello stesso modo in cui su di una pagina si radunano delle lettere per formare parole e frasi [cfr. Alberti 1436, ed. 1950 pp. 105-7]. Dunque la qualità generalmente riconosciuta all'architettura classica, ossia l'arte esperta della modanatura e della sagomatura dei membri architettonici, deve in definitiva più alla scienza del pittore, o quantomeno del disegnatore, che alla tecnica del costruttore: giacché quest'arte ha senso solo se ricondotta al piano; e la colonna stessa, che è soltanto un frammento di muro, se si distingue dalla parete, lo fa, tra l'altro, per potersi proiettare su di essa sotto la specie di un pilastro [cfr. Damisch 1978].

Che l'ornamento sia da pensarsi nel suo rapporto col piano, i riformatori del XIX secolo lo capirono, a cominciare da Pugin, che stabilì la norma secondo cui il *décor* deve evitare ogni effetto di profondità, come pure di rilievo [Gombrich 1979, pp. 34-35]. Questa norma non è stata certo molto osservata in epoca barocca, nella quale anzi la pittura sfrutta tutte le risorse del *trompe-l'œil*, fino a ricorrere, illusionisticamente, ai mezzi della scultura, se non a quelli dell'architettura. In ogni caso, si tratti di negarlo o al contrario di rispettarlo, esaltarlo e celebrarlo, il concetto di *décor* implica comunque – come dirà Matisse parlando del suo lavoro per la fondazione Barnes – un «prendere possesso... [della] superficie» [1972, trad. it. p. 104], che può giungere fino a correggere l'architettura.

### 7. L'innesto.

Il riferimento a Matisse non è per nulla anedddotico: egli infatti è uno di quei pittori che, pur mantenendosi lontani dall'astrattismo, hanno sempre insistito sulla natura essenzialmente «decorativa» della loro arte, e questo contro tutti coloro che sogliono condannare la decorazione in nome dell'*espressione*. Perfino i ritratti Matisse diceva di poterli dipingere solo «in maniera decorativa» [*ibid.*, p. 166, n. 28]. E come avrebbe potuto essere altrimenti, giacché per lui decorazione ed espressione erano «una sola e medesima cosa» [*ibid.*, p. 289, n. 31] e la *composizione* era «l'arte di sistemare in modo decorativo i diversi elementi che il pittore ha a disposizione per esprimere i suoi sentimenti» [*ibid.*, p. 6]?

Un dipinto deve «reggere» di per sé, nella sua consistenza pittorica e nel concatenamento dei suoi elementi, indipendentemente dal rapporto che intrattiene con il supporto. Nel caso dunque della pittura e delle superfici che essa occupa per prendere corpo e conquistare la sua visibilità, l'opposizione fra struttura e *décor* non ha alcuna pertinenza. Né servirebbe, per mantenerla, prendere a pretesto l'ipotesi di un'origine decorativa dell'arte, in voga agli inizi del secolo, ai tempi dell'antropologia estetica, secondo la quale la forma artistica era inizialmente asservita all'oggetto, alla cosa sulla quale si innestava. L'idea, ripresa con altre dalla *Psicologia dei popoli* di Wundt, portò Marcel Mauss ad asserire la priorità della pittura sul disegno, attraverso la tintura e il belletto [1908, ed. 1969 p. 197, n. 3]. Si può dipingere un oggetto, tingerlo, adornarlo: il disegnare presuppone già una diversa forma di transitività, sia che l'artista disegni sull'oggetto o sul corpo, usandoli come supporto, sia che li rappresenti riportandoli su di una

superficie qualsiasi. Dall'arte ornamentale a quella che Wundt chiamava «l'arte ideale», «l'arte libera che crea per se stessa il suo oggetto» [1904, p. 220] vi è una genealogia che comporta un autentico salto ontologico mediante il quale l'arte si libera del suo corpo d'accatto per inventarsi la propria membratura. Ciò non toglie che, dalla tintura alla pittura, e da questa al disegno, come pure dal corpo umano, «il più immediato oggetto d'ornamento» [Mauss 1908, ed. 1969 p. 199], al tessuto, e dal tessuto alla parete, e da questa al pannello, e dal pannello alla tela, non vi sia altro che la ripetizione, la quale è in ciascun caso ripetizione d'origine e pronta, in quanto tale, a tutti i giri, le deviazioni e i ritorni che si vogliano.

Orbene, è a questo punto che la nozione di ornamento va presa in considerazione per se stessa. Infatti, confondendo ornamento e *décor* come si è fatto sinora, si ignora ciò che letteralmente costituisce la base dell'ornamento: il fatto cioè che l'ornamento, anche quando è destinato a essere indossato (come nel caso di un gioiello: la gioielleria secondo Wundt è stata uno dei punti di partenza dell'arte «ideale»), mantiene comunque la sua autonomia, e nello stesso tempo una sorta di densità, che attinge alle risorse della linea. Gottfried Semper vedeva nella ghirlanda intrecciata l'archetipo dell'opera d'arte: dalla fibra si passa al filo, e dal filo all'intreccio, se non al *nodo*, che è forse «il più antico simbolo tecnico e l'espressione delle prime idee cosmogoniche sorte fra i popoli» [1878, p. 12].

Si può lamentare, con Joseph Rykwert, che Semper non abbia sviluppato maggiormente questa allusione al simbolismo del nodo, tanto più che essa interferisce con il problema delle origini della scrittura e del significato che in particolare va attribuito alle «scritture a nodi» il cui uso si è mantenuto fino ai giorni nostri [Février 1959, pp. 20-23]. Ma non si può ignorare che intere arti si sono basate sul dato scritturale, e al tempo stesso ornamentale, dell'intreccio, del nodo, ma un intreccio che, come si constata nell'arte delle steppe, ha conquistato la sua autonomia e si regge ormai solo con la stretta dei suoi fili avvolti su se stessi.

### 8. L'ornamento «superato».

In Occidente il passaggio all'arte «pura», la lenta conquista, conseguita dall'arte, del suo «corpo ideale», sono state a lungo mascherate dalla proclamazione di un ideale del corpo, e del corpo colto nella sua nudità, se non nella sua verità. D'altro canto in certe culture, per esempio quella delle steppe, che hanno invece posto l'accento sul corpo animale, il *décor* non attinge se non accessoriamente al regno vegetale, perlomeno in questo preciso caso, e senza che se ne possa ricavare una regola generale, come riteneva Wundt [1904, p. 186]. Civiltà diverse da quella occidentale hanno reso onore al corpo umano, ma sottomettendolo a canoni affatto diversi, come prova la grande statuaria africana. Meyer Schapiro, nel suo noto saggio *Nature of Abstract Art* (1937), ha osservato che il XIX secolo, impregnato com'era dell'ideologia tecnicista forse ancor più che di quella «realista», seppe apprezzare l'ornamento primitivo, sia pure reputando mostruose le deformazioni cui le arti arcaiche sottopongono il corpo umano. E, effettivamente, la *Grammar of Ornament* di Owen Jones (1856) si apre con l'immagine

della testa tatuata di una donna maori, nella quale l'autore vedeva la dimostrazione dei principî della grande arte monumentale, considerando che l'ornamento di una tribù selvaggia, per il fatto che dipende da un istinto naturale, è sempre necessariamente conforme al suo scopo.

Non diversamente parlerà Loos, accettando volentieri che l'uomo moderno, il borghese, collezionasse oggetti primitivi mentre sua moglie si agghindava di ricami alla contadina e di esotici abiti smessi. Se vedeva nell'ornamento moderno un'aberrazione, un segno di arretratezza o di degenerazione, è perché esso invece non aveva più nulla di «naturale». Certamente il *décor* ha sempre avuto a che fare con il lusso, e come tale è «inutile» stando agli attuali criteri (il lusso è l'unica forma di bellezza che il borghese conosca, affermava Marx): basta ricordare l'accumulazione decorativa, a fini suntuari, di cibo destinato a marcire sul luogo, che Malinowski ha potuto osservare nelle isole Trobriand. Ma ciò che era giustificabile nell'ambito di un'economia del dono, nell'epoca del *Capitale* assume l'aspetto di un inammissibile sperpero della forza-lavoro.

È sintomatico che il «purismo» – per non dire il puritanesimo – in cui eccellevano tanto Loos quanto Le Corbusier, consenta una spiegazione «economica» sia nel senso proprio sia in quello psicanalitico del termine. Loos diceva che l'ornamento era «superato» (*aufgehoben*). Superato, come può esserlo una formazione tecnologica, ma anche come lo sono le pulsioni nel lavoro della sublimazione. Il rivestimento (*Bekleidung*) che dissimula le attrezzature di una stanza da bagno rappresenta certo un «superamento» del *décor*, come l'opera d'arte fa appello alla pulsione per deviare una parte della libido verso mete più elevate. Ma in questo superamento, in questo «passaggio», *Aufhebung* nel senso hegeliano della parola, ciò che è stato superato è conservato, al suo posto, come lo sono in una casa le tubature d'evacuazione, per quanto ben dissimulate, e come lo è nell'uomo l'animale di piacere (*das Lusttier*), di cui parla Freud e che dava tanto fastidio a Le Corbusier. E se l'idea del bello ha le sue radici nell'eccitazione sessuale che l'arte si adopera a deviare dai suoi veri obiettivi per vincolarla ad altri oggetti, e prima al corpo preso per intero, è chiaro che un simile superamento si presta ancora a molti va e vieni, spostamenti, regressioni. Questione di decenza, il *décor* (dal latino *decere*) può esserla fino all'indecenza. [H. D.].

- Alberti, L. B.  
[1436] *Della Pittura*, in *Opere volgari*, Tipografia Galileiana, Firenze 1847; edizione critica Sansoni, Firenze 1950.  
[1450] *De re aedificatoria*, Lorenzi, Firenze 1485; ed. Il Polifilo, Milano 1966.
- Banham, R.  
1967 *Theory and Design in the First Machine Age*, Praeger, New York 1967<sup>2</sup> (trad. it. Calderini, Bologna 1970).
- Choay, F.  
1980 *L'espacement, la règle et le modèle. Sur la théorie de l'architecture*, Seuil, Paris.
- Choisy, A.  
1899 *Histoire de l'architecture*, Gauthier-Villars, Paris; ed. Vincent et Fréal, Paris 1954.

- Damisch, H.  
1976 *Pour un tombeau d'Adolf Loos*, in *Ruptures/cultures*, Minuit, Paris.  
1978 *La colonne, le mur*, in «Architectural Design», n. 21, pp. 18-25.
- Duby, G.  
1976 *Saint Bernard. L'art cistercien*, Arts et Métiers Graphiques, Paris.
- Février, J.-G.  
1959 *Histoire de l'écriture*, Payot, Paris 1959<sup>2</sup>.
- Gombrich, E.  
1979 *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, Cornell University Press, Ithaca N.Y.
- Jouveau-Dubreuil, G.  
1914 *Archéologie du Sud de l'Inde, I. L'architecture*, Geuthner, Paris.
- Kulka, H.  
1931 (a cura di) *Adolf Loos; das Werk des Architekten*, Schroll, Wien.
- Le Corbusier (Ch.-E. Jeanneret)  
1925 *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Crès, Paris (trad. it. Laterza, Bari 1972).
- Marx, K.  
1867 *Das Kapital*, libro I, Meissner, Hamburg (trad. it. Einaudi, Torino 1975).
- Matisse, H.  
1972 *Écrits et propos sur l'art*, Hermann, Paris (trad. it. Einaudi, Torino 1979).
- Mauss, M.  
1908 *L'art et le mythe d'après M. Wundt*, in «Revue philosophique de la France et de l'étranger», LXVI, pp. 48-78; ora in *Œuvres*, II. *Représentations collectives et diversité des civilisations*, Minuit, Paris 1969, pp. 195-268.
- Percier, Ch., e Fontaine, P.-F.-L.  
1801 *Discours préliminaire*, in *Recueil de décorations intérieures*, Guérinet, Paris.
- Semper, G.  
1878 *Der Stil in den Technischen und Tektonischen Künsten, oder Praktische Aesthetik*, I. *Die Textile Kunst*, Bruckmann, München 1878<sup>2</sup>.
- Tocqueville, A. de  
1835-40 *De la démocratie en Amérique*, Gosselin, Paris (trad. it. in *Scritti politici*, vol. II, Utet, Torino 1973<sup>2</sup>).
- Viollet-le-Duc, E.-E.  
1863-72 *Entretiens sur l'architecture*, 2 voll., Morel, Paris.
- Wundt, W. M.  
1904 *Völkerpsychologie: eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte*, I. *Die Sprache*, Engelmann, Leipzig 1904<sup>2</sup>.
- Yates, F. A.  
1966 *The Art of Memory*, Routledge and Kegan Paul, London (trad. it. Einaudi, Torino 1972).

L'ornamento come un che di posticcio, una sorta di **eccedente** rispetto alla **struttura** dell'**oggetto** o l'ornamento come parte costitutiva e originaria nell'area delle **arti**? Antica polemica mai del tutto sepolta e ricorrente perché mutevoli sono i gusti (cfr. **gusto**), varia, articolata e sovente nuova la combinazione dei **materiali** della **produzione artistica**, diverse spesso le culture (cfr. **cultura/culture**) in cui il dibattito può porsi. L'ornamento ha poi subito i contraccolpi di tutta una serie di tensioni che lo hanno visto

a volte come pura **maschera** di qualcosa da nascondere, come la corrosione degli elementi architettonici, a volte perfino come protagonista nel definire un'**armonia**, nel proporre con la sua **scrittura** e il suo disegno l'idea stessa di **progetto** o **modello** dell'**artista** o dell'artigiano (cfr. **artigianato**). Ornamento quindi come inganno, che sottende una **pulsione**, un **piacere** (cfr. anche **eros**) da un lato, e ornamento che si propone come **simbolo** stesso del bello (cfr. **bello/brutto**) e dell'utile (cfr. **utilità**) in ogni campo, dall'altro, dall'**abitazione** all'**abbigliamento** e al **corpo** stesso. **Alienazione**, **lusso**, **feticcio**, quando preso isolatamente, di un certo gusto borghese (cfr. **borghesi/borghesia**) o fonte autonoma nell'area delle arti e dell'artigianato, l'ornamento oscilla tra questi due poli, in connessione con il **ritmo** generale della **società**, con le sue **tensioni** più avanzate (cfr. **avanguardia**) o con i suoi cicli (cfr. **ciclo**), con il suo **ordine/disordine** che ne marca le fasi.

ari (cfr.  
iale) e  
(cfr.  
a  
i

## Scena

### 1. Polisemia e ambiguità del termine.

« Stoop then, and wash. How many ages hence | Shall this our lofty scene be acted over | In states unborn and accents yet unknown! » 'Chinatevi dunque, e bagnatevi. Per quante età future | questa nostra nobile scena sarà ripetuta | in stati non nati, in accenti ancora ignoti!' In questa battuta di Cassio, che invita i congiurati a bagnarsi le mani nel sangue dell'ucciso [*Julius Caesar*, atto III, scena I], Shakespeare coglie, con la lucidità del genio drammaturgico, la sintesi delle ambiguità del termine 'scena': l'azione rappresentata, nella sua specificità (di luogo e di mezzi usati per riprodurla), e insieme la metafora che istantaneamente ne muta il significato (ovvero il suo spostamento dal teatro alla storia e viceversa). È una battuta-cardine della riflessione intorno all'arte del teatro, che enuncia magistralmente la natura profonda del fenomeno: mimesi e verità, unicità e ripetizione, coscienza e conoscenza del suo farsi. Nella carriera di ogni grande interprete della scena, da Eschilo a Calderón, dal comico dell'arte a Pirandello, sopraggiunge un momento, quello del teatro nel teatro, con il quale l'autore aspira a misurarsi.

Ma il significato drammaturgico, legato al testo e all'azione drammatica come nell'esempio citato, non è il solo che pertenga alla parola 'scena', connotata da una polisemia che si è fatta pretesto allo sviluppo di un singolare processo metaforico. Scena è anche e in primo luogo la parte del teatro nella quale gli attori si esibiscono davanti al pubblico; è, in essa, il dispositivo fisso o mutevole sullo sfondo del quale la rappresentazione si svolge; è la struttura e la macchinaria tecnica che sorregge e aziona tale dispositivo; è l'unità di partizione interna degli atti o dei tempi in cui l'organismo testuale e spettacolare si suddivide; è l'infinita schiera di figure metonimiche a cui il trasferimento del termine rimanda per contiguità con il proprio valore letterale o traslato.

### 2. L'idea di scena. Campo semantico e aloni simbolici.

Oggi, in sincronia con l'affievolirsi della nozione di teatro in senso specifico e con il contemporaneo affermarsi delle sue surrogazioni in senso generico o relativo, l'idea di scena sembra avere smarrito ogni concreto legame con le proprie origini, alle quali una sia pure sommaria ispezione enciclopedica chiede di rinviarsi. Il concetto va comunque ricondotto entro i limiti semantici, anche se non agevolmente circoscrivibili, della parola greca *σκηνή* (dove il latino *scaena* e i suoi derivati e composti in area romanza), che indicava la 'tenda', situata su un rudimentale palco di legno, dietro o dentro la quale il protagonista della primitiva azione drammatica (e forse prima di lui lo sciamano-attore) si ritirava a

mutare la truccatura, e in primo luogo a cambiare la maschera. Si ha dunque, individuata fin dalla fase rituale delle origini, una funzione di velatura, di occultamento della figura del *medium* tra il reale e l'immaginario impersonata dall'interprete. Sottraendosi alla vista dei partecipanti al rito-spettacolo, questi veniva a stabilire nei loro confronti un principio di intervallo, necessario espediente diegetico al progredire della «storia» narrato-agita, ma anche implicita premessa alla propria riapparizione e interlocuzione; onde è verosimile che l'originario termine greco indicante l'attore, ὑποκριτής ('colui che risponde' [cfr. Zucchelli 1963]), possa conservare un relitto dell'idea di «risposta» alla «chiamata» da parte del coro. Le due immagini, della «tenda» che nasconde e dell'attore che, da dentro o dietro a essa, «risponde» al richiamo, emanano un alone significativo che fa percepire, con la certezza comunicata dai fatti linguistici, il clima di ritualità tecnica entro cui si collocano i primordi della rappresentazione scenica e i meccanismi, tutt'altro che elementari, che presiedono alla trasmissione dei suoi contenuti. Ma, nel contempo, esso deve mettere in guardia contro il rischio di scorgervi arbitrarie analogie con i rituali e i «simulacri» evocati con troppa compiacenza dalla psicologia contemporanea; giacché si tratta di eventi distinti e dipendenti, in quanto fenomeni simbolici, dai fatti culturali che stanno a fondamento di stadi diversi della psicologia storica.

### 3. La scena come elemento generatore del teatro.

L'evoluzione dalla σκηνή frontale-lineare a un dispositivo più complesso (in sostanza, una cabina formata da teli di tipo militare, che celavano l'interprete anche agli spettatori disposti lungo i fianchi del palco, aggettante verso il centro di un'area cerimoniale) non è ovviamente ricostruibile in termini di tempo storico. E tuttavia il passaggio di questa struttura (rimasta nel corredo dei mimi fiacici, indi dei comici atellani e da costoro trasmessasi ai *jongleurs* medievali e ai saltimbanchi di piazza) dalla cabina di stoffa a un recinto di tavole di legno, al quale si provvide ad aggiungere un tetto, è attestato nella fase arcaica dello sviluppo (tra il VII e il VI secolo a. C.) dell'area teatrale nel mondo greco. Presto la baracca di legno venne a sua volta sostituita da una costruzione in muratura a un solo piano, stretta e allungata, detta anch'essa σκηνή, la quale, nelle sistemazioni prototipiche dei teatri di Atene e di Siracusa, fissò stabilmente il luogo destinato alla rappresentazione (la *scena*), determinando con la propria ubicazione l'insediamento e la forma del luogo destinato ad accogliere il pubblico. Alla base della σκηνή apparve per tempo una piattaforma di legno, derivata dal primitivo palco dei buffoni rurali, chiamata λογεῖον; davanti ad essa si estendeva lo spazio dell'orchestra, aperto ai moti cadenzati del coro, e venivano sistemate, di regola lungo il fianco di una collina, le incastellature degli ἔκρια, ovvero le tribune a gradinate sulle quali prendevano posto gli astanti. Solo questa parte dello spazio progressivamente determinato dalla necessità di accogliere un pubblico sempre più numeroso costituisce, a rigore, il θέατρον, ter-

mine che impropriamente venne accolto per definire l'insieme del dispositivo.

La parte destinata agli spettatori era invece indicata con il termine settoriale di κοῦλον, corrispondente al latino *cavea*, la cui immagine e funzione venne sintetizzata in età illuministica dalla geniale astrazione del Ledoux mediante la figura dell'occhio che indaga e riflette la *cavea* (θέατρον sta con θεάομαι 'guardo', 'contemplo'). L'altra metà del «sistema», che integra la struttura del luogo e del fenomeno che vi si produce, è costituita dal λογεῖον, pulpito oratorio dal quale l'interprete-dicatore si sporge a declamare la parte (il termine sta con λέγω 'dico', 'parlo ad alta voce'); sicché, fermo restando l'elemento generatore rappresentato dalla σκηνή, di fronte alla quale si dispongono e prendono forma le zone riservate al pubblico e al coro, la totalità dell'ambiente indicato genericamente come «teatro» è in realtà il prodotto della giustapposizione dialettica di due luoghi distinti: il λογεῖον, adiacente alla σκηνή (ovvero il luogo 'da cui si parla', si recita), e il θέατρον, antistante ad essa (ovvero il luogo 'da cui si guarda', si assiste). Va aggiunto che l'uso sineddótico di 'teatro' risale probabilmente agli spettatori, che designavano l'insieme con il nome della parte in cui essi si raccoglievano e agivano il loro ruolo (quello appunto di θεᾶσθαι 'guardare'; o *spectare*, in latino, 'osservare con attenzione'); mentre l'uso di 'scena' in senso proprio rimase circoscritto al linguaggio degli interpreti («far scena», «andare in scena» è proprio dei modi verbali dei teatranti; «andare a teatro» si dice dagli spettatori). Questo fino a quando la voracità dei moti della retorica non se ne impossessò per consegnare il vocabolo 'scena' alle proiezioni dell'uso metaforico.

### 4. Evoluzione in età classica.

La σκηνή, nella sua forma originaria, è investigabile sul terreno della ricognizione testuale e archeologica. Per essa, la sistematicità storico-filologica delle ricerche condotte sul mondo antico, in migliore assetto che l'esplorazione empirica portata su altre epoche della cultura occidentale, ha consentito un inventario pressoché completo delle località che nei paesi corrispondenti al raggio della civilizzazione greco-romana conservano i resti di un edificio teatrale. Lo stato di conservazione e le possibilità di riuso di questo immenso deposito di «utile passato» variano naturalmente da luogo a luogo: si va dalla totale scomparsa della zona della «scena» al suo parziale riattamento e restauro, fino alla sopravvivenza del manufatto nelle condizioni di integrità e di agibilità corrispondenti a un determinato stadio evolutivo.

È il caso del teatro di Siracusa, pervenuto in uno stato di conservazione relativamente buono, perché intagliato direttamente nella roccia e non costruito a blocchi sovrapposti, sorretti da arcate interne e da muri perimetrali (una immagine di queste strutture di sostegno è visibile nell'anello esterno del teatro di Ostia). L'aspetto attuale del monumento corrisponde alla fase ellenistico-romana e risale al III secolo d. C.; ma, secondo i rilievi degli archeologi (e in parti-

colare dell'Anti, che vi condusse due campagne di scavi e di studi nel 1946 e nel 1947), la grande conca a gradinate rivela le tracce di ben nove insediamenti consecutivi, compresi tra il VI secolo a. C. e il V secolo d. C. Una vita di poco meno che un millennio, la quale, a rigore, non può nemmeno oggi considerarsi conclusa, in quanto il luogo ospita annualmente alcune rappresentazioni di drammi classici.

#### 4.1. La scena eschilea.

La fase più illustre dell'attività del teatro siracusano fu quella compresa entro la prima metà del V secolo a. C., che vide Eschilo rappresentarvi le *Etnee*, i *Persiani* e forse il *Prometeo*. Il teatro di questa età poté avere, secondo i rilievi dell'Anti (cfr. fig. 1), una pianta a perimetro trapezoidale, di cui resterebbe traccia nell'andamento dell'*εὐριπος*, un canaletto per la raccolta delle acque piovane corrente alla base della cavea e tracciante appunto una simile figura. Risalgono inoltre a questa età i dispositivi per la manovra degli scenari, indizi dei quali rimangono nella zona del palcoscenico. Notevoli analogie sussisterebbero in questa fase tra il teatro siracusano e il teatro ateniese di Dioniso, opera entrambi dell'architetto Damocopo, che ebbe presumibilmente a giovare dei suggerimenti di Eschilo.

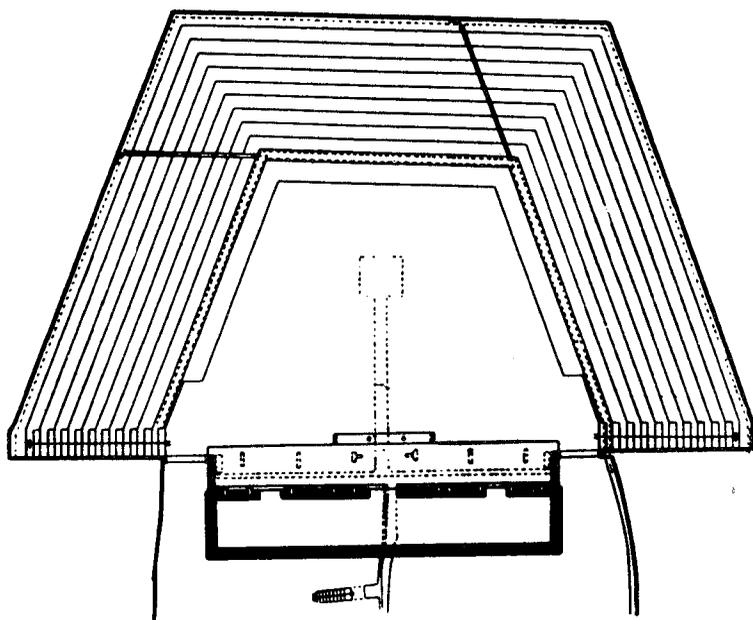


Figura 1.  
Pianta del teatro greco di Siracusa (κοίλον trapezoidale). (Da Anti 1947).

Portandosi al centro dell'orchestra, ovvero della platea circolare destinata alle evoluzioni del coro (*ὄρχήστρα* da *ὄρχεομαι* 'danzo', 'compio movimenti a ritmo'), si può cogliere a colpo d'occhio la sintesi delle strutture dell'antico *θέατρον* e del loro perpetuarsi nell'evoluzione dell'edificio teatrale moderno. Se si rivolge lo sguardo alla cavea che va dilatandosi lungo il pendio della collina, si avrà modo di fissare l'idea archetipica del teatro, ovvero l'immagine derivante dal primitivo disporsi degli spettatori in uno spazio emiciclico antistante la *σκηνή* (gli angoli interni dell'eventuale trapezio vennero smussandosi nell'odierno aspetto curvilineo per motivi funzionali all'acustica e alla visibilità) (cfr. fig. 2). I Romani, come già i Greci, distinguevano il grande vaso a cratere (o a tronco di cono) in *ima cavea*, corrispondente alla zona inferiore, e in *summa cavea* a quella superiore; i due settori, suddivisi in cunei radiali mediante le rampe di accesso, erano separati da un ampio deambulatorio, detto *διάζωμα*, destinato a facilitare l'afflusso e il deflusso del pubblico. In epoca ellenistica, il bordo superiore della cavea era contornato da un peristilio (ossia da un portico anulare a colonne), anch'esso destinato ad accogliere il pubblico durante gli intervalli e a dare ricetto agli acquaioli, ai venditori di frutta, ai distributori di copricapi (gli agoni drammatici avevano luogo nelle stagioni di primavera e di autunno, e le opere, raggruppate in cicli di tetralogie, composti di tre tragedie e di un dramma satiresco ciascuno, duravano in pratica per più giorni, dal levare al calare del sole).

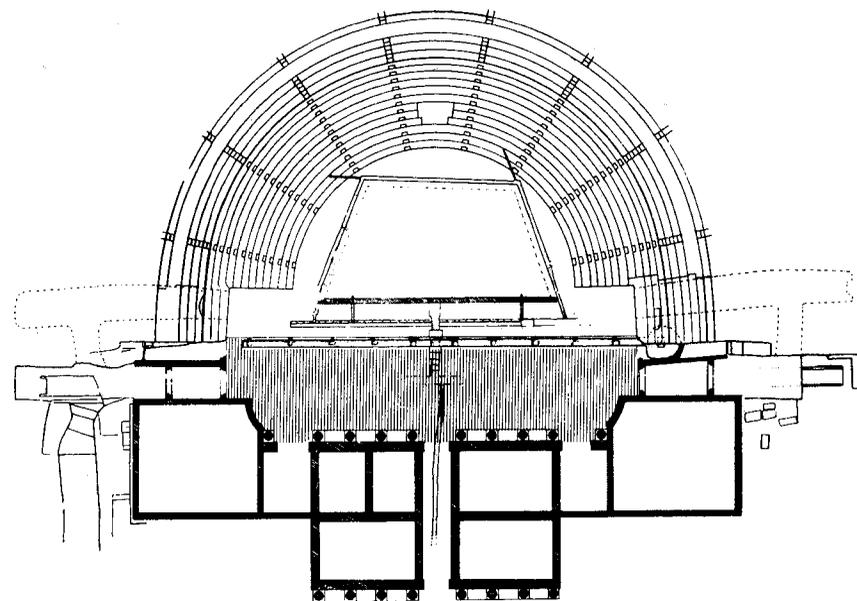


Figura 2.  
Pianta del teatro greco di Siracusa (κοίλον emiciclico). (Da Bernabò Brea 1967).

## 4.2. Σκηνή e fossa scenica.

La zona chiave del monumento, fertile anch'essa di sviluppi per il teatro moderno, rimane l'area destinata al palcoscenico (cfr. fig. 3). Volgendo le spalle alla cavea, essa corrispondeva allo spazio compreso fra i due ingressi all'orchestra (le *πάροδοι*, usate sia dai coreuti che dagli spettatori), oggi segnato da un'area rettangolare di circa ventitré metri per quattro (una misura destinata a conservarsi inalterata nelle analoghe sistemazioni del teatro umanistico), sulla quale sorgeva l'edificio basso e lungo che si è indicato con il nome di *σκηνή*. Sul muro di essa fronteggiante la cavea si aprivano tre porte (elemento che ricompare nella sequenza delle restituzioni rinascimentali), corrispondenti all'ingresso centrale del palazzo o del tempio (*ianua regia*) e a due ingressi minori riservati agli ospiti (*hospitalia* nella codificazione vitruviana). Alla parete della *σκηνή* rivolta verso gli spettatori venivano assicurati gli scenari, simulanti per lo più la facciata della reggia o del santuario; essi erano realizzati con pelli di animali, dipinte, in

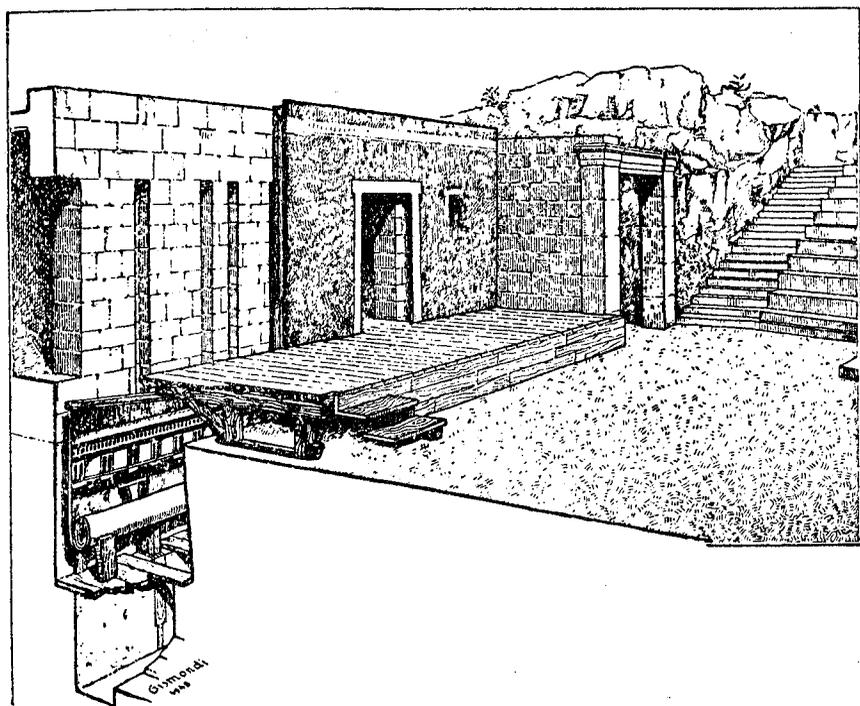


Figura 3.

Sezione prospettica del palcoscenico del teatro di Damocopo a Siracusa (*σκηνή*, fossa scenica e *λογεῖον*). (Da Anti 1948).

conformità alla tradizione plastica e architettonica del mondo ellenico, nelle tonalità del più squillante cromatismo. La loro manovra, mediante una attrezzatura alquanto sofisticata a base di antenne, funi, pulegge, rulli e teli avvolgibili (mutuata dalla tecnologia marinara, nella quale i Greci eccellevano), avveniva ad opera di macchinisti celati in una sorta di trincea che si apriva al di sotto del muro anteriore della *σκηνή* (la cosiddetta «fossa scenica») ed era ricoperta da una pedana di legno, sulla quale agivano gli attori rappresentanti personaggi mortali: una sorta di pulpito o palcoscenico (il *λογεῖον*), che trovava il suo omologo in una sorta di terrazza sul tetto della *σκηνή*, alla quale si affacciavano gli attori interpretanti personaggi divini (detta perciò *θεολογεῖον*), usando per salirvi una comune scala a piuoli posta sul retro o facendovisi issare per mezzo di un congegno meccanico, affine a un elevatore o a un paranco navale (in greco *μηχανή*, in latino *machina*; onde l'apparizione delle divinità, di solito risolutiva per lo scioglimento del dramma, veniva designata con la nota formula del *deus ex machina*).

Si tralascerà di insistere su altri interessanti particolari della complessa scenotecnica elaborata dal mondo greco: come il dispositivo detto delle scale caronie (o di Caronte), pure presente a Siracusa, che consisteva in un dedalo di passaggi coperti, onde consentire agli attori improvvise apparizioni, in veste di demoni o di defunti, al centro dell'orchestra; il vano sotterraneo deputato a questo scopo fungeva anche, ricoperto da una tribUNETTA di legno, da cassa armonica per le rapsodie musicali che spesso accompagnavano gli spettacoli o avevano luogo isolate, a guisa di concerti o trattenimenti musicali autonomi.

## 4.3. Sviluppo della scenafrente.

Elemento essenziale del fascino emanato dal teatro siracusano (come del resto da ogni teatro della medesima civiltà solare del Mediterraneo) rimane l'incomparabile scenario offerto dalla natura circostante, dalla felicità dell'insediamento prescelto (ancora più evidente nel vicino teatro di Taormina, costruito «tra larghi colli pensile sull'acque»), dallo spazio imminente del mare e del cielo, al cospetto dei quali gli interpreti e gli spettatori si sentivano uniti nell'antico rito-spettacolo come in una sorta di magico ciclo. Non diversamente si spiega la singolarità di una folla nella quale gli illetterati e gli analfabeti dovevano contarsi in percentuale elevata, e che tuttavia partecipava con piena consapevolezza ai valori poetici, oltreché evocativi del patrimonio religioso-sacrale della stirpe, espressi dai testi che venivano recitati. Si trattava di un pubblico esigente, pronto all'invettiva e al dissenso, ma anche disposto a concedersi al più intenso coinvolgimento nelle vicende narrate, attinte in gran parte all'epos mitologico: rispetto alle quali l'attenzione dello spettatore greco poteva mantenersi in uno stato di straniamento ideale per giudicare dell'esecuzione tecnica, e al tempo stesso per immedesimarsene con intellettuale e non emotivo distacco. La catarsi aristotelica, ossia la «purificazione» a cui lo spettatore perviene all'epilogo del dramma, pertiene allo stesso ordine di emozioni razionali. E una convenzione del pari razionale e codificata *ab antiquo* guidava il pubblico nell'im-

mediato riconoscimento dei personaggi mediante la stereotipia delle maschere facciali (rosse per gli uomini, bianche per le donne, nere per i demoni) e la topologia degli ingressi in scena; quando, soprattutto in età romano-ellenistica, la primitiva *σκηνή* a un solo piano cedette il posto a una costruzione più elaborata, la maestosa scenafrente a tre ordini, ciascuno dei quali era riservato alla declamazione di una determinata categoria di interlocutori: l'ordine dorico, al primo ripiano o *προσκήνιον*, corrispondeva alla sfera di azione e di recitazione dei personaggi mortali; l'ordine ionico, al secondo, a quella degli eroi e dei semidei; l'ordine corinzio, al terzo, a quella delle divinità olimpiche, abitatrici degli spazi superni. L'innalzarsi della scena, a cui farà riscontro l'elevazione del margine superiore della cavea (con la possibilità di ricoprire il vano a cielo aperto mediante un *velarium*, che riparava il pubblico dagli agenti atmosferici), non era destinato a restare senza conseguenze nell'evoluzione ulteriore dell'edificio. A questo tipo di teatro «costruito» (non più intagliato nella roccia, ma poggiante sopra strutture artificiali di sostegno) appartennero i teatri di età romana, come, in Roma stessa, il teatro di Marcello; i resti di quest'ultimo, trasformati da secoli in vani di abitazione e botteghe, vennero a lungo studiati e meditati dai restitutori della scena classica in età umanistica.

Lo sviluppo della scenafrente, decorata di rivestimenti di marmo, nicchie con statue e colonne, mise capo a mutamenti sensibili nell'uso di altre parti dell'edificio. In primo luogo la cavea, non più accessibile dai componenti del coro, venne progressivamente invasa dal pubblico, trasformandosi nell'odierna platea. Il palcoscenico, rialzato da uno zoccolo a statura d'uomo, tendeva ad arretrare in profondità, coprendosi con un soffitto e recuperando al proprio interno lo spazio perduto dell'orchestra. Sui fianchi e nel vano sottostante si aprivano magazzini, utili allo scorrimento laterale delle scene (le cosiddette scenoteche) e alla discesa nel sottopalco del drappo fungente da sipario, che calava una sola volta, all'inizio dello spettacolo.

Nell'abbandono sopravvenuto durante l'alto medioevo, gli ordini superiori della scenafrente caddero in rovina; sopravvisse a stento l'ordine inferiore, mentre il resto dell'edificio, che si porgeva agli abitanti delle città impoverite come una comoda cava di pietre già dimensionate a portata di mano, finiva per dissolversi tra i materiali delle nuove costruzioni che gli sorgevano accanto. Solo gli anfiteatri, fabbriche di maggior mole, ebbero in sorte di conservarsi nei loro anelli perimetrali, trasformandosi all'interno in misere case di abitazione e segnando della loro sagoma inconfondibile le strette viuzze dei quartieri che venivano addossandovisi intorno (si pensi, a Lucca, alla piazza del Mercato; o, a Firenze, al rigiro di via Torta, nella zona di Santa Croce, entrambe perfettamente riconoscibili nelle foto zenitali dell'abitato). Oppure, nei centri meno popolosi, questi edifici vennero abbandonati e decadde; per restare all'Italia, basti l'esempio dell'Arena di Verona, ridotta nei secoli di mezzo a ricetto di mendicanti e di prostitute, e solo negli ultimi decenni risorta, grazie a un recupero «improprio», ai fasti delle stagioni liriche estive.

## 5. La scena umanistica.

### 5.1. Palcoscenico lineare e «luoghi deputati».

La scenafrente dell'antico teatro romano, conservatasi intatta a guisa di alto muro isolato come nel caso di Aosta, o ridotta alle rovine della sua parte inferiore come in quello di Velletri (oggi scomparso, ma attestato da documenti grafici fino al XVIII secolo), divenne in altri casi il muro di appoggio del nuovo tipo di palcoscenico, indicato dalle cronache con il termine di 'catafalco', che lo spettacolo sacro, uscendo dall'interno delle chiese, sperimentava e perfezionava secondo una tecnica di rappresentazione profondamente mutata. Abbandonata la primitiva funzione di supporto del rito liturgico (si ricordi il diffuso *ludus pasquale* del «*Quem quaeritis?*», dalle parole dell'angelo alle Marie in visita al sepolcro, annunzianti la resurrezione), l'azione del «mistero» o della «festa» di soggetto sacro, attinta alla vita del Cristo o al leggendario dei santi, seguiva per lo più un andamento narrativo o antidrammatico, in forza del quale le scene si disponevano secondo una successione lineare, l'una accanto all'altra come nella sequenza delle tavole dipinte di un polittico. La similitudine può servire per individuare, al livello figurativo, l'immagine di una serie di «luoghi deputati», ovvero delle edicole o delle tribunette di legno, poste sul catafalco in linea di fila di fronte agli spettatori, all'interno di ciascuna delle quali aveva luogo la rappresentazione di un episodio della storia o della leggenda rievocata [cfr. Chambers 1903]. Si trattava per lo più di una vicenda schematica, condotta con mezzi dimostrativi elementari, in conformità con gli intenti di edificazione dottrina che, almeno in un primo tempo, animavano i promotori di questi spettacoli e i semplici spettatori che accorrevano ad assistervi. Poi, addentrandosi la pratica nei contatti con altri generi rappresentativi e con l'accresciuto lusso delle abitudini sociali (è l'età del gotico internazionale, delle eleganze intellettuali e delle raffinatezze cortesi che caratterizzano gran parte del Quattrocento), la sacra rappresentazione assume caratteri romanzeschi e la sua messinscena acquista più ampie dimensioni spaziali e temporali, spesso estendendosi all'intera piazza e a un vasto perimetro del centro cittadino, e dilatandosi, come nella Passione di Revello, in Piemonte, all'arco di più giornate (i testi, in cui abbondano aggiunte di prediche, «frammessi» profani e inserti didascalici, possiedono a volte un'estensione notevole). L'influsso del nascente teatro umanistico e dello spettacolo di corte si manifesta con l'analisi dei dispositivi scenografici e dei luoghi chiamati ad ospitarli. Le file di edicole a schiera o di «scatole prospettiche» (si ricordino gli spaccati architettonici di numerosi affreschi trecenteschi, a cominciare dai cicli di Giotto in Padova e in Assisi) traggono via via a coincidere con la struttura di una scena a portico, che richiama congiuntamente sia l'immagine coeva del polittico sia quella, più antica, della scenafrente classica. Gli apparati allestiti presso le corti di Ferrara e Mantova (con le loro «scene sfacciate e aperte», prive cioè di una parete per consentire la vista all'interno [De' Sommi 1567, p. 67]) restano i centri più notevoli di questo sviluppo.

## 5.2. Nascita del «luogo teatrale».

Le recite, religiose e profane, tendono ora a concentrarsi nelle logge, adeguandosi a edifici preesistenti e altri determinandone di costruzione e di destinazione specifica. Nasce, collocandosi in questa età (scorcio del Quattro-, primi decenni del Cinquecento), l'idea, definita recentemente, del «luogo teatrale»: ovvero di uno spazio (chiesa, cortile, sala di palazzo, giardino) non destinato inizialmente all'esibizione teatrale, ma ad essa occasionalmente o gradualmente adattato [cfr. Jacquot e altri 1963]. Esempi di «luoghi teatrali» monumentali, assumibili con valori archetipici, possono essere le navate e le cupole di alcune chiese fiorentine, nelle quali il Brunelleschi e i suoi continuatori allestirono spettacoli sacri animati da «ingegni» (prologo allo straordinario sviluppo che la macchinaria teatrale italiana conoscerà nel Seicento); i cortili di alcune residenze principesche, come il cortile del palazzo ducale di Ferrara (in cui gli spettacoli si succedettero dal 1486), o quelli di Palazzo Medici e di Palazzo Pitti a Firenze (che ospitarono commedie, melodrammi e tornei fino alla metà del Seicento e oltre); le sale dei palazzi signorili, pubblici e privati, di molte città italiane, a capostipite delle quali si pongono di nuovo Ferrara e Firenze, seguite da Mantova, Urbino, Venezia e Roma. Con il crescere e il diffondersi della nuova scienza prospettica, ciascuno di questi centri elaborerà, in armonia con le concezioni filosofiche in esso prevalenti o predominanti (aristotelismo in area veneto-settentrionale, irradiato dallo Studio di Padova; neoplatonismo a Firenze e a Urbino, accentuatosi con l'esodo degli intellettuali greci da Costantinopoli, dopo la caduta della città in mano ai turchi nel 1453; concezioni intermedie o sincretiche a Ferrara, a Mantova, a Roma; e così via), una particolare idea dello spazio, che avrà forte influenza sugli sviluppi futuri della scenografia e dell'edificio scenico destinato a riceverla [Zorzi 1979b, pp. 81, 89 sgg.].

## 5.3. Le vedute simboliche di Roma e la «scena di città».

L'ideale neoplatonico, fondato su una concezione tendenzialmente dualistica del reale e del conoscibile, produrrà ad esempio nell'ambiente fiorentino una immagine scenografica fondata sui rigorosi canoni della prospettiva artificiale, anch'essi derivanti dalle esperienze brunelleschiane (a capostipite delle quali si pongono le perdute tavolette ottiche, rappresentanti le piazze del Battistero e della Signoria): il manufatto tecnico-figurale che ne risulta è, in sostanza, una miniaturizzazione metonimica dell'aspetto della città reale, colta nei luoghi della sua più spiccata caratterizzazione urbanistica (la tipologia esemplare di certe piazze, vie e vedute prospettiche). In altri casi sarà piuttosto l'emergenza di taluni edifici simbolici (chiese, cupole, palazzi di governo) a determinare il fissarsi di un diverso e già codificato tipo di immagine. Un valore essenziale per lo sviluppo della «scena di città» sarà rivelato dalle vedute di Roma (l'Urbe, la «città» per eccellenza), già fissate nella tipologia ritornante e inalterabile di sette monumenti simbolici (sette come i colli sui quali sorge il *caput mundi*: di regola

il Colosseo, il Pantheon, il Castel Sant'Angelo, la piramide Cestia, la *meta Romuli*, la Torre delle Milizie, San Giovanni in Laterano o la porta del Popolo, una colonna a spirale o un obelisco): monumenti che già appaiono nella Roma come *Ytalia* dipinta dal Cimabue in una vela della basilica superiore di Assisi, e che si ritroveranno in un gran numero di carte, di vedute topografiche e di scenografie rappresentanti il profilo emblematico della Città eterna. Nel clima di infatuazione classicistica prodotto dall'umanesimo, altri profili di città (Firenze, Venezia, la lontana Gerusalemme) tenderanno, mediante sostituzioni degli elementi simbolici (le sette chiese, le sette porte, il rapporto macrocosmo-microcosmo), a mutuarne il modello [Zorzi 1977, pp. 48-54].

## 5.4. La scena a portico.

Gli elementi, fin qui inventariati, della scenografia romana, della scena a portico (cfr. fig. 4) e della scena di città, benché provenienti da matrici diverse (la tradizione classica, la figuratività medievale, la civilizzazione umanistica legate alle prime esplorazioni archeologiche, alle conquiste della pittura, alle teorizzazioni dei trattati) condensano un patrimonio di esperienze culturali che troverà la propria sintesi nel Rinascimento, prelundendo al mondo moderno [cfr. Marotti 1974; Zorzi 1979a].

La loggia fatta erigere da Alvise Cornaro nel cortile della propria casa di Pa-



Figura 4.

Tipo di scena a portico. (Da una vignetta del *Plauto* di Melchiorre Sessa e Pietro Ravani, Venezia 1518).

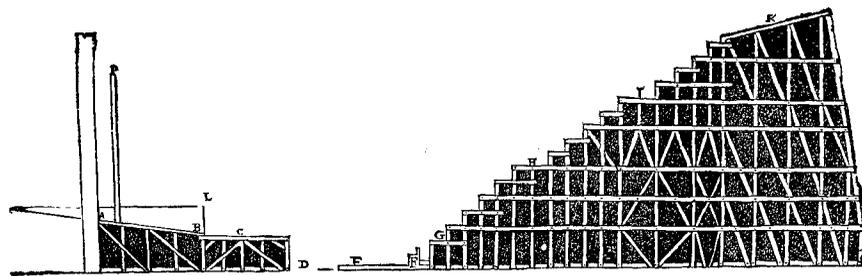


Figura 5.

Sezione verticale del palcoscenico e della tribuna per gli spettatori. (Da Serlio 1545).

dova, ad opera, con il vicino Odeo (padiglione per le conversazioni accademiche e per le audizioni musicali), dell'architetto veronese Giovan Maria Falconetto, romano di educazione ma allievo ideale di Fra Giocondo, rappresenta uno dei primi tentativi, forse il più alto nel tempo (1524), di visualizzare e di restituire la scenafrente del teatro latino. Destinata a fare da sfondo alle commedie del Ruzante, redatte nell'aspra parlata pavana (il dialetto delle plebi del contado di Padova), essa costituisce un implicito esempio del contrasto fra la tradizione della giulleria buffonesca, che metterà capo al teatro dell'arte, e la restaurazione delle forme classiche, vagheggiata dalla nuova cultura archeologizzante. La contraddizione si rivelerà nell'abitudine, mai abbandonata dal Ruzante, di recitare sí sullo sfondo della loggia di pietra, ma su un palcoscenico recante allineate alcune case a garitta, di stoffa o di legno, non dissimili dalle edicole dei luoghi deputati, tipiche di una tradizione rappresentativa più arretrata [Zorzi 1980, pp. 95-96]. L'esiguo pubblico della cerchia signorile, non superiore in questa fase alle poche decine di persone, sedeva nell'area antistante la loggia su panche e tribunette, che dopo la recita venivano smontate (cfr. fig. 5).

## 6. Diffusione rinascimentale e barocca.

### 6.1. Le «prospettive» del Teatro Olimpico di Vicenza.

Lo stesso scarto fra tradizione classica e consuetudini «romanze», ovvero tra lo sforzo della restituzione erudita e la persistenza degli usi scenici preumanistici, si rileva in quello che rimane l'esempio più alto in senso assoluto dell'edificio teatrale di età manieristica, ossia nel Teatro Olimpico di Vicenza (cfr. fig. 6), eretto tra il 1580 e il 1585 su un progetto di Andrea Palladio. Il dispositivo, giunto intatto fino a oggi perché dotato di un edificio proprio (esso segna il trapasso dal «luogo» all'edificio teatrale), ripete in materiali «poveri» (legno e stucco dipinti) le solenni strutture marmoree di un teatro alla romana. Il mo-

dello, dedotto con estrema fedeltà filologica dal trattato vitruviano, si sviluppa intorno ai due fondamentali elementi della cavea e della scenafrente, ornati rispettivamente da un elegante peristilio e da una ricca decorazione di nicchie e di statue (rappresentanti, in costume romano, i membri dell'Accademia Olimpica); mentre la primitiva decorazione del soffitto simulava la posa in opera dell'antico *velarium*. L'elemento esulante dalla norma classica è costituito dalle scene prospettiche che rappresentavano, oltre il diaframma della scenafrente, una «scena di città» monumentale: miracolosamente armonica, per stile e fattura, al solenne motivo architettonico dell'arco trionfale trifornice (a tre aperture, che riecheggiano le tre porte dell'antica scena classica) e alla restante decorazione della sala, ma totalmente estranea al referto archeologico e trattatistico riferibile alla tradizione di questo tipo di edificio (Vitruvio allude, a schermo delle porte, a un impianto di prismi girevoli, i *περίλακτοι*, utili per il cambiamento parziale e allusivo delle scene).

Verte disparità di opinioni tra gli studiosi se la soluzione delle prospettive debba risalire all'originario progetto del Palladio o all'intervento del suo geniale esecutore Vincenzo Scamozzi: il quale, per la rappresentazione inaugurale (*l'Edipo re* di Sofocle), intese figurarvi le vie della città di Tebe, scena dell'evento tragico, riprendendovi una fantastica serie di edifici palladiani, alcuni dei quali riconoscibili nelle piazze e nelle vie della città di Vicenza [cfr. Puppi 1973;

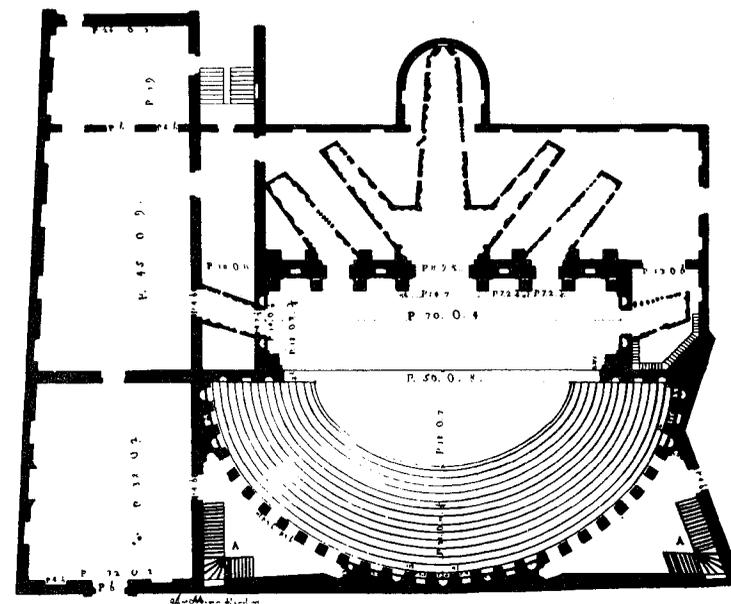


Figura 6.

Pianta del Teatro Olimpico di Vicenza. (Da Bertotti Scamozzi 1790).

Tafuri 1968 e 1976]. Sta di fatto che la sintesi dei due elementi, teoricamente incongrui (scenafrente classica e scena di città «romanza»), piacque agli spettatori contemporanei, che ne decretarono la conservazione in loco (la scena, dopo la prima recita, avrebbe dovuto essere sostituita; ma, da elemento effimero, essa si mutò in ornato permanente); e piace anche agli spettatori attuali, che possono aggirarsi, cogliendo la suggestione delle elaborate fughe prospettiche e del labirinto degli esterno-interni: ossia dei piani destinati alla vista, decorati di statue, di nicchie, di cornici sfuggenti e rimpicciolenti verso il fondo, e dei loro rovesci reggenti le piantazioni di sostegno e gli ingegnosi sistemi dell'illuminotecnica originale, a base di lucernette a olio, di candele e di minuscole torce. Tuttavia la struttura del palcoscenico è fortemente vincolante e funzionale al solo tipo di spettacolo per la quale essa venne ideata e realizzata: uno spettacolo basato quasi esclusivamente sulla declamazione di un testo poetico, sulla gestualità grave di un soggetto tragico, sul calcolato ingresso dei protagonisti scortati da cortecci solenni, sull'accompagnamento di cori e di musiche polifoniche. Ad altri tipi di spettacolo, siano essi la commedia cinquecentesca o il melodramma barocco (per non parlare di approcci al repertorio più moderno, da Goldoni all'opera buffa), l'Olimpico stenta a adattarsi: segno anche questo della compiuta integrità della sua concezione stilistica, legata indissolubilmente al «genere» alto della tragedia, e a quello soltanto. Perciò l'uso moderno dell'edificio e la sua perfetta agibilità vengono nondimeno accuratamente vegliati dall'Accademia Olimpica vicentina: accanto all'ammirata presenza dei visitatori, tanto più partecipe quanto più consapevole del tipo di cultura di cui l'edificio testimonia, si colloca una breve stagione di spettacoli classici, alternati a concerti di musiche da camera.

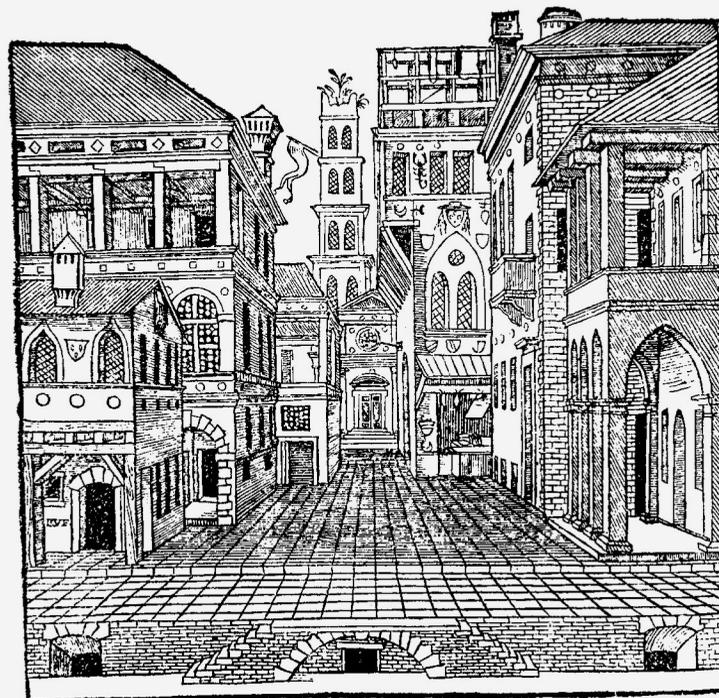
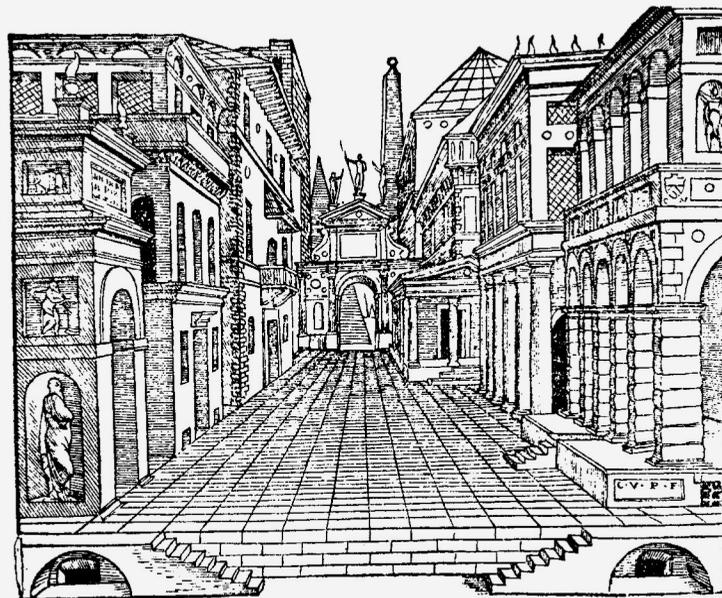
## 6.2. La sintesi di luogo e scena a Sabbioneta.

Il capolavoro di Vincenzo Scamozzi rimane tuttavia, nel campo dell'architettura teatrale, il piccolo Olimpico di Sabbioneta, progettato ed eretto nel 1588 per la «città ideale» che Vespasiano Gonzaga elesse a sede del suo minuscolo Stato verso la fine del XVI secolo. L'edificio risente intensamente del clima manieristico che domina il sogno pietrificato del microrganismo urbano: dove ogni membro, mura vie piazza chiese palazzo galleria teatro, rimanda a un'idea superiore del proprio archetipo e a un complessivo disegno d'ordine razionale, dialogando con lo spazio e con gli elementi che lo attorniano. In una età di profondo malessere politico e di vasta crisi delle coscienze, quale fu in Italia il tramonto del Rinascimento, la tarda ripresa delle speculazioni intorno al tema della «città ideale», che affascinò l'ideale civile degli umanisti del secondo Quattrocento, appare un moto fittizio, destinato a inverarsi in qualche eccentrico esempio, ma incapace di aderire al bisogno d'ordine che attanagliava la realtà, o di fornire qualche apporto concreto al riassetto urbanistico dei centri maggiori. Il teatro diviene perciò il punto focale in cui si riflette la somma delle delusioni o delle mancate aspirazioni, e il luogo di recupero dei tormentosi scacchi politici ed esistenziali che il progressivo degradarsi del paese, ormai succube del pre-

dominio straniero, infliggeva al vivere sociale e privato. Come la Vicenza non-finita degli Accademici Olimpici slitta nella metafora delle prospettive scamozziane, così il teatrino di Sabbioneta diviene esso stesso metafora eloquente di un «progetto» in desolante conflitto con la propria attuazione. Edificando la piccola capitale in provincia, il principe si illudeva per un momento di aver riattivato con i lavori di fortificazione e di urbanistica l'economia languente della zona; ma egli ottenne in realtà l'effetto contrario, sottoponendo il dominio a uno sforzo sproporzionato ai propri mezzi finanziari e costruendo, per una vita artificiale ed effimera, una cattedrale nel deserto. La «città ideale», che non è mai stata realizzata ed è irrealizzabile, non trovava davvero altro spazio che nella «città» della scena.

Lo spettacolo, a Sabbioneta come a Vicenza o a Firenze, si trasforma in questo scorcio del secolo nel riflesso specioso di tutte le illusioni e di tutte le esperienze possibili; il moltiplicarsi dei «generi», la tragedia la commedia la pastorale il melodramma, rifrange in un prisma disfatto e caleidoscopico il frantumarsi della cultura al passaggio verso una nuova età. «Manieristico» è l'aggettivo ambiguo e improprio, che tuttavia può riflettere il clima in cui ogni esperienza viene consumata e si adagia. Così l'Olimpico scamozziano riflette genialmente la sintesi di ogni fase precedente, attraverso la quale la pratica e la riflessione intorno alla scena e all'ambiente teatrale trascorsero prima di convergere nella struttura unitaria attuale. La sala, rettangolare e di non vaste dimensioni, accoglie una cavea a gradoni e un peristilio che arieggiano al modello classico dell'Olimpico palladiano; le pareti, ricoperte interamente da affreschi, alludono a un ambiente che è insieme piazza di città e cortile signorile; il palcoscenico, ancora privo del diaframma del boccascena, esponeva nelle prospettive e nelle pitture che lo decoravano la modellistica simultanea delle «tre scene», la tragica, la comica e la satirica, che la prassi e i trattati avevano diffuso nell'uso teatrale fin dai primi decenni del secolo (sono noti in particolare gli eclettici modelli del Serlio) (cfr. figg. 7-9).

La zona del palcoscenico, in ragione dei rimaneggiamenti subiti, appare la meno integra dell'insieme; ma sulla parete di fondo si scorgono alcune tracce di una veduta alberata di paesaggio (la scena boschereccia o satirica, in uso per le pastorali), mentre due disegni del gabinetto degli Uffizi, autografi dello Scamozzi, conservano il ricordo delle prospettive, oggi non più in loco, ma affini a quelle dell'Olimpico vicentino, e simulanti la scena di città nelle due versioni monumentale e borghese (ossia la scena tragica e la scena comica, corrispondenti al rango dei personaggi e al tono delle vicende presenti nei due «generi»). La zona del peristilio, con le sue raffinate colonne corinzie e il coronamento delle veglianti statue, spettatrici silenziose, è nell'insieme la meglio conservata; i «materiali poveri» fingenti il marmo (anche qui legno e stucco, come a Vicenza) hanno retto alla sfida del tempo, e sono usciti da un recente restauro restituiti alla loro illusionistica grazia. Non altrettanto può dirsi degli affreschi lungo le pareti, rievocanti negli sfondati dei due arconi le immagini simboliche di Roma (ancora il Castel Sant'Angelo e la piazza del Campidoglio), e nella loggia superiore l'affacciarsi partecipe di nobili spettatori, secondo la maniera veronesiana



sperimentata a Maser. Più in basso, ai lati del palcoscenico, compaiono le botteghe di un mercatino di piazza, mentre il soffitto, ora scomparso, rimandava con le sue decorazioni in oro e in azzurro all'idea del cielo notturno. Il signore, attorniato dalle gentildonne (come si legge nelle didascalie che illustrano il progetto originale, conservato agli Uffizi), sedeva al centro della loggia: il suo sguardo coincideva con il punto di fuga della prospettiva, animando idealmente l'intera macchina ottica rappresentata dal teatro [cfr. Ricci 1971].

### 6.3. Lo spettacolo del Farnese e le macchine.

Echi palladiani, specie nel motivo delle arcate «serliane» che decorano la sommità della cavea (dedotte dalla Basilica vicentina), reminiscenze implicite dalle sistemazioni fiorentine (in particolare dallo scomparso Teatro Mediceo degli Uffizi, opera del Buontalenti), ampliamento del vano riservato al palcoscenico per l'adozione di un sempre più elaborato macchinario ad effetto: questi i



Figure 7-9.

La scena tragica, la scena comica e la scena satirica. (Da Serlio 1545).

punti di contatto con la precedente tradizione architettonica e tecnica che caratterizzano l'aspetto del Teatro Farnese di Parma, un organismo che sotto altri rapporti rompe invece con essa, proiettandosi nel vivo del nuovo linguaggio secentesco. Predisposto dall'Aleotti fin dal 1618 al primo piano del Palazzo della Pilotta, sull'area di una ex sala d'armi, ma in realtà inaugurato dieci anni più tardi con un'opera musicata da Claudio Monteverdi, l'imponente monumento si presenta come un punto obbligato di mediazione tra le forme che il teatro veniva assumendo nelle regioni settentrionali, preludio alla fioritura nei centri emiliani, e le esperienze ambientali e scenotecniche di matrice fiorentina. Anzi tutto la forma allungata della cavea, seguendo la pianta rettangolare della platea per tornei, ripete la cavea a U del salone degli Uffizi a Firenze, che oggi si può vedere fissata nella più tarda versione di pietra dell'anfiteatro del giardino di Boboli, sviluppando l'idea manieristica o prebarocca che il perimetro ellittico rappresenti la «contestazione» della perfetta figura del circolo. Onde la cavea di Parma, che in apparenza riprende e dilata l'andamento emiciclico delle cavee olimpiche di Vicenza e di Sabbioneta, esprime in realtà una concezione dello spazio teatrale alquanto diversa, implicando il superamento della forma chiusa del circolo nella forma aperta dell'ellisse: ovvero di una concezione statica del «teatro», legata alla parola del testo, verso una concezione più dinamica dello «spettacolo», mossa dalla suggestione della coreografia e del movimento. In realtà, il piano dell'orchestra di Parma, occupato altrove dalle panche per il pubblico e quindi riservato al mondo degli spettatori, viene invaso da elementi fuoruscenti dal palcoscenico e appartenenti al mondo della scena. Figure di balletto, caroselli, uscite di carri semoventi e, da ultimo, la sorpresa di un'invasione d'acque contenute in serbatoi sottostanti il palcoscenico (che cagionò tra il pubblico sorpresa e timore per lo sprofondamento della sala, sita al piano nobile), e infine l'intermezzo di una naumachia o simulata pugna navale, ritornata di moda in quegli anni e combattuta nella vasca così improvvisata da carri camuffati in forma di vascelli, furono le novità che, fin dallo spettacolo inaugurale, contraddistinsero l'uso del teatro farnesiano, raddoppiandone, tra palcoscenico e platea, lo spazio destinato all'esibizione scenica.

Un corredo di macchine complesse e sofisticate provvedeva, oltre il riquadro definito e accentratore del boccascena (anch'esso mutuato dal precedente fiorentino degli Uffizi), ai più fantastici movimenti e cambiamenti delle scene. Di molte di esse, applicazione o «ricaduta» tecnologica di ritrovati derivanti dalla cantieristica architettonica e dall'ingegneria navale e militare, si possiedono fortunatamente i disegni; sicché è possibile, dalla loro analisi filologica, risalire all'interpretazione e alla ricostruzione dei meccanismi scenotecnici di cui essi erano il supporto. Un dispositivo prossimo alla gigantesca armatura di un ombrello, posto in posizione orizzontale, assicurava ad esempio un movimento di espansione o di contrazione a una raggiera di sostegni, all'estremità di ciascuno dei quali era fissato un seggiolino, reggente l'interprete; la macchina, con il suo lento aprirsi a corolla, simulava il dischiudersi di un paradiso. L'illuminazione incerta, che non consentiva agli spettatori di distinguere i particolari, lo sfarzo fastoso dei costumi, l'accompagnamento musicale e vocale, la sicura

coerenza del gusto che unificava i diversi elementi, assicuravano l'armonia stilistica dell'insieme, che alla nostra ottica di posteri può apparire sovraffollato e di significato enigmatico (intriso com'era di allusività paraboliche e metaforiche proprie dell'emblematica di corte), ma che, alla sensibilità degli spettatori colti di allora, parlava il linguaggio della coincidenza e della sublimazione [cfr. Zorzi 1978].

Il Teatro Farnese subì nel 1944, durante la seconda guerra mondiale, i disastrosi effetti di un bombardamento aereo, nel corso del quale riportò danni e rovine. Il suo aspetto attuale è il risultato di un accurato ripristino, che ha dovuto porsi il problema della sostituzione di un'ampia parte del paramento ligneo; anche le statue e le decorazioni dipinte che ornavano il boccascena e le pareti sono andate distrutte. L'effetto è tuttavia soddisfacente: pur nella tonalità intensa dei nuovi legni, le linee del monumento conservano la struttura originaria, che in altri ambienti coevi (come il teatro buontalientiano degli Uffizi del 1589) è andata perduta per incuria o per cause comunque meno drammatiche. Oltre al suo pregio intrinseco, il teatro parmense possiede dunque un valore documentario, che si estende ad altri locali analoghi oggi scomparsi; rappresentando il punto di transizione tra le sale private dei palazzi principeschi e quelle dei teatri a gestione pubblica, per i quali si imponeva la necessità di accogliere una folla di spettatori sempre più numerosa e di organizzare per essa spettacoli di richiamo, fastosi ed economici a un tempo.

#### 6.4. L'opera in musica e l'edificio barocco. Il Teatro Nuovo di Bologna e il Teatro Scientifico di Mantova.

Nasce a questo punto la doppia esigenza di un locale idoneo alla nuova scena e di un repertorio suscettibile di rapide rotazioni e incrementi. Il teatro a vari ordini di gallerie sovrapposte, più tardi trasformatesi in file di palchetti, con la platea resa anch'essa disponibile per altri posti in piedi o a sedere e il vano del palcoscenico definito dalla cornice costante della boccadopera, soddisfa la prima esigenza; mentre la comparsa, pressoché contemporanea, dell'impresario e del direttore delle musiche, chiamato genericamente il «maestro di cappella», risponde funzionalmente alla seconda. Tale tipologia si rivela la più adatta al teatro lirico, il quale, dai primi decenni del XVII secolo, domina le scene italiane attraverso la forma egemone del melodramma. Maturato nell'ambito delle ricerche vocali di un gruppo di intellettuali fiorentini, facenti capo a Giovanni de' Bardi e a Jacopo Corsi (si tratta delle note adunanze della Camerata e del dibattito sulla tecnica del «recitar cantando»), il nuovo «genere» nacque come risposta alla crisi della commedia tardo-cinquecentesca, mettendo a partito la lezione degli «intermedi», quadri di sfondo allegorico-mitologico rappresentati tra un atto e l'altro del testo letterario, accompagnati da musiche e animati dalle meraviglie della scena mobile [cfr. Pirrotta 1969]. Si tratta, ancora una volta, del passaggio dialettico dal «teatro» allo «spettacolo», che si consuma nello scontro fra erudizione accademica, ferma all'imitazione della commedia latina, e committenza signorile, impaziente di sostituirla con un trattenimento appa-

gante e «divertente». L'intermedio e il melodramma, coinvolgenti senso e fantasia, hanno presto la meglio, conquistando progressivamente, a prezzo di rapidi spostamenti di significato, piú larghe fasce di pubblico. Una data, il 1637, può essere assunta a punto di contatto e a discriminare dei divergenti indirizzi che la nuova forma di spettacolo veniva acquistando. Nel luglio di quell'anno, a Firenze, il granduca Ferdinando II dei Medici, per festeggiare il proprio matrimonio con la principessa Vittoria della Rovere, faceva rappresentare nel cortile di Palazzo Pitti la «favola cantata in stile recitativo» intitolata *Le nozze degli Dei*. Il luogo e il titolo avranno un'importanza fondamentale per lo sviluppo futuro dell'opera. L'idea del cortile, con i tre piani di arcate e di ballatoi sovrapposti, marcherà della propria struttura i nuovi locali circondati da gallerie e sviluppati in altezza; il titolo, allusivo al fulgore mitologico della corte, verrà esteso al teatro dell'intera età e al fasto delle sue messinscena [cfr. Molinari 1968]; tuttavia, nel febbraio dello stesso anno, a Venezia, con la rappresentazione nell'antico Teatro di San Cassiano (fino allora «stantia» dei comici dell'arte) dell'*Andromeda* di Benedetto Ferrari e di Francesco Mannelli, si era inaugurata la prima stagione pubblica del teatro d'opera, aperta cioè a ogni rango di spettatori, che acquistavano il diritto di accedere al teatro mediante l'acquisto di un biglietto. Questa semplice innovazione (divenuta un dato dell'esperienza comune, tanto da sembrare ovvia) introduce un mutamento sostanziale nella storia del teatro e del suo pubblico, costituendo, rispetto allo spettacolo riservato a una cerchia di invitati, l'evento di segno contrario: il pubblico viene chiamato a contribuire alle crescenti spese della messinscena.

Il teatro a palchi, evolvendo rapidamente nella pianta a campana o a ferro di cavallo (piú idonea alla ricezione acustica), apre la storia di una forma architettonica (detta in Europa il «teatro all'italiana») che si è conservata inalterata fino a oggi. Solo la ricerca di nuovi spazi teatrali, postulata dagli esperimenti delle nuove avanguardie, sembra talvolta regredire al ripristino dell'antico «luogo teatrale», trasferendo le recite in chiese, cortili, locali «alternativi», vie e piazze, e richiamando piuttosto alle esperienze del passato o a un ritorno della scena alle sue matrici d'origine. L'uso del teatro a palchi, con la platea occupata da file di posti a sedere, si dimostra invece, malgrado le insufficienze o le non rispondenze a determinati tipi di recita, tuttora praticabile e polivalente: l'opera, la prosa, il cabaret, la rivista, spesso il cinematografo trovano posto simultaneamente in questo singolare edificio. Gli esempi piú insigni e venerandi, non solo per il loro valore artistico, ma per la qualità di tessuto connettivo tra la diffusione della nuova forma e i nessi con le strutture del passato, sono i molti teatri eretti in varie zone d'Italia, ma specialmente in Emilia (sulla traccia dell'Aleotti e del Vigarani), dai membri della vasta famiglia dei Galli Bibiena, alcuni dei quali operosi, lungo l'arco di due secoli, anche nel campo della scenografia.

Il rapporto con la forma archetipica del cortile è evidente nel monumentale Teatro Nuovo di Bologna (oggi Teatro Comunale), edificato da Antonio Bibiena tra il 1755 e il 1763. Ma il legame emerge ancora piú chiaramente nel piccolo Teatro Scientifico di Mantova, costruito dallo stesso artista tra il 1767

e il 1769 e caratterizzato dalla tipica pianta a campana, dalle balastrate sporgenti a guisa di poggiali in un cortile coperto, e dalla continuità architettonica osservata nella zona del palcoscenico. Essa si spiega con il fatto che il teatro era adibito a riunioni accademiche (a ciò che oggi si chiamerebbero convegni di studio o tavole rotonde), e che, venendo usato di giorno, si imponeva la necessità di far giungere la luce esterna anche nella parete del palco, riservato di consueto al dominio mutevole delle scene e all'illusione della fantasia. La soluzione, richiesta dall'uso insolito del vano (destinato a ospitare i tavoli degli esperimenti in luogo delle scene), riecheggia il motivo classico della scenafrente, saldandosi in continuità ideale, lungo le nuove cadenze stilistiche, con il punto d'arrivo cui era giunta a Vicenza la visione del Palladio [cfr. Ricci 1971].

#### 7. *Verso la scena razionalistica. Dalla riforma dei Bibiena alle avanguardie storiche.*

L'innovazione operata dai Bibiena nell'invenzione scenografica fu la rottura dell'equilibrio monofocale instaurato dalla regola prospettica del Rinascimento e sostanzialmente osservato anche dagli scenografi dell'età barocca. Essi legarono il proprio metodo alla loro straordinaria attività di costruttori di sale per lo spettacolo, saldandone le valenze illusionistiche in una originale esperienza unitaria. La «veduta per angolo», cardine di una concezione dello spazio che discendeva dalla matrice quadraturistica (un genere pittorico correlato alla scenografia dal comune fondamento scientifico: Ferdinando fu autore di un diffuso manuale di *Architettura civile preparata sulla geometria e ridotta alla prospettiva*, edito per la prima volta a Parma nel 1711), venne assunta come il motivo firma del rivoluzionario procedimento. In verità, essa era solo il prodotto piú evidente di quella «riforma del punto di vista», che moltiplicando i fuochi della visione instaurava nella scenografia un rinnovato rapporto tra il palcoscenico e la sala (di cui le scene erano la coerente prosecuzione), e dunque tra la finzione e la realtà, del quale gli attori e gli spettatori erano ancora una volta i protagonisti. La scena a fuochi multipli, nella quale da uno o piú corpi centrali divergono due o piú fughe con punti di vista autonomi (il pilastro o il gruppo di colonne costituenti il «per angolo» esercitano questa funzione di spartimento), non fu in realtà un'invenzione bibienesca: essa non solo risulta già attuata nelle prospettive scamozziane dell'Olimpico, ma la sua progettazione teorica viene piú volte adombrata nelle opere dei trattatisti, a partire da quella *Pratica di fabbricar scene* di Nicola Sabbatini da Pesaro, venuta in luce a Ravenna nel 1638, l'importanza della quale sta nel porsi a discriminare tra la somma delle multiformi esperienze pregresse e l'anticipo delle nuove esperienze a venire (cfr. figg. 10, 11).

In sincronia con l'avvento del nuovo pubblico, composto da una folla di consumatori in espansione che tende ovunque a sostituirsi alle ristrette e compassate élite accademiche e delle corti, si instaura tra apparatori e spettatori un rap-

porto piú attivo e consapevole che nel passato: non piú di rispecchiamento metaforico della «città ideale» o della gloria del principe, o di autocontemplazione indotta della propria felice condizione di sudditi, com'era nei teatri di corte del Cinquecento o del Seicento, ma di apporto critico reciproco, già di indole razionalistica, in grado di distinguere tra invenzione e realtà, separandone ruoli e funzioni. Lo spettatore, fatto piú esigente e avvertito, chiede nuove invenzioni, che abbiano verità di effetto e precisione scientifica: gli scenografi di questa età lo assecondano, e la dispersione o dissociazione del centro ottico che essi perseguono, di contro all'unicità del punto di vista della scenografia rinascimentale, «è il mezzo che permette di dare validità ottica e prospettica (di moderna "visione", dunque) a un elevato numero di spettatori in collocazioni spaziali diverse, non solo a chi siede nella zona privilegiata, il palco del principe, o in quella situazione si identifichi illusionisticamente» [Lenzi 1980, p. 150]. È appena il caso di ricordare in proposito che le numerose «descrizioni» di feste teatrali commissionate ai letterati di corte in età assolutistica evocano agli occhi del lettore le meraviglie della scena ponendosi idealmente nella posizione occupata dal principe al centro dell'apparato e ripercorrendone lo sguardo.

La scena progressivamente percepita come veduta a sé stante, dalla profondità «logica», misurabile, chiusa finalmente alla vertigine della prospettiva all'infinito («dove insieme con la veduta se ne va anche a finire la immaginativa dello spettatore» [Algarotti 1755, ed. 1963 p. 177]), anticipa la vocazione realistica della «scena-quadro» settecentesca, oscillante tra intimità e pittoricismo.

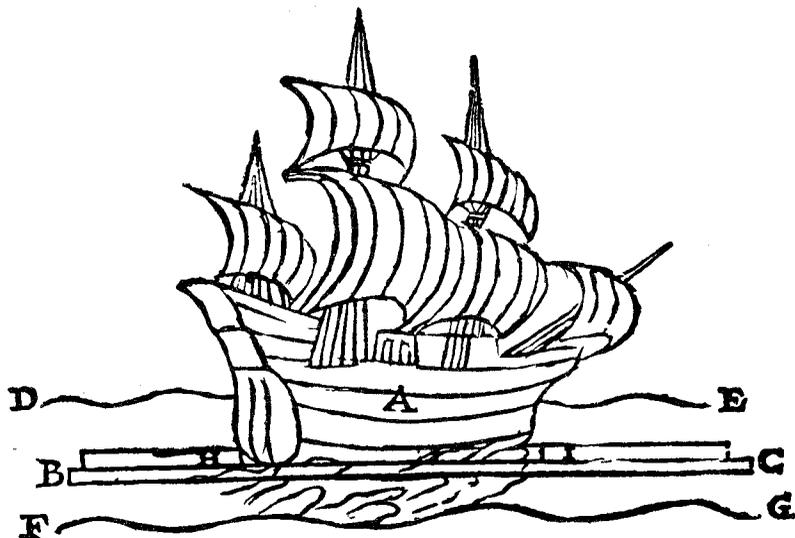


Figura 10.

Sagoma per l'apparizione di un vascello. (Da Sabbatini 1638).

La serie delle vignette che illustrano i quarantaquattro tonelli dell'ultima edizione settecentesca delle opere del Goldoni (stampata a Venezia da Antonio Zatta tra il 1788 e il 1795), e nelle quali è certamente un ricordo di come le commedie venivano rappresentate in quegli anni, è già nel solco di una tradizione illuministica, che prefigura, con la propria filosofia «discreta e sociale» (la definizione è dello stesso Goldoni), le misure «ragionevoli» della messa in scena ottocentesca. E, paradossalmente, sarà la stessa tendenza al realismo critico, con la sua esigenza di smantellare fino alle estreme conseguenze la «finzione» del teatro, a determinare la crisi delle convenzioni sulla scena, dalla dissoluzione della drammaturgia borghese, già avvertibile nel teatro da camera di Strindberg, al didascalismo delle «maschere nude» di Pirandello, alla pedagogia degli «effetti di straniamento» del teatro epico di Brecht. Le stesse avanguardie storiche, pur così fertili di sintonie con le eversioni della struttura primaria (si pensi al teatro russo degli anni della rivoluzione o al teatro politico della Germania di Weimar), si dimostrarono piú interessate agli esperimenti di regia che a radicali mutamenti nell'assetto del luogo e dell'evento scenico. Solo con le ricerche sui «materiali» delle neoavanguardie, attive negli anni '60 di questo secolo [cfr. Tafuri 1980], si ebbero degli interventi incisivi nell'ordine visuale dello spettacolo, spesso purtroppo rimasti in bilico tra le schegge delle poetiche e i frammenti dell'eseguito. L'unico dato comune alle prestazioni sperimentali di alcuni artisti contemporanei (in Italia, per esempio, di un Ceroli o di un Kounellis) era porto dall'autonomia dei manufatti, refrattari a ogni modifica imposta dall'uso scenico: onde le sagome concettuali del primo o le presenze iperrealistiche del secondo conservavano la loro virtualità oggettuale anche spaesate dal palcoscenico, come gli attrezzi reali dell'*Utopia* di Ronconi; e analoga osservazione può farsi per le combustioni e le plastiche informali di Burri, passate alle scene dei balletti

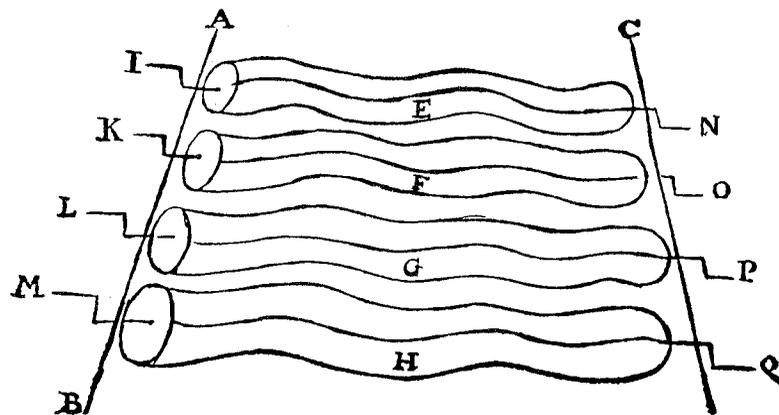


Figura 11.

Schema del dispositivo per simulare le onde del mare. (Da Sabbatini 1638).

di Minsa Craig, o per le quinte del suo palcoscenico «continuo» eretto in una radura del parco di Milano.

### 8. L'uso drammaturgico e le parafrasi dell'uso.

Restano, accanto all'uso drammaturgico, le parafrasi subite dal termine 'scena' nell'uso dei teatranti e l'insinuarsi in esso delle prime larvate metafore. La scena, per lo scrittore e il lettore di testi di teatro, è «l'unità minima di partizione» dell'azione drammatica. Questa non procede ininterrottamente come l'azione di un contesto narrativo, ma subisce, al pari dei movimenti di una composizione strumentale, una serie più o meno marcata di soluzioni, che il narratore, letterario o cinematografico, mascherà con il ricorso a figure o a espedienti di diegesi (ovvero di contrazione o di accelerazione della durata temporale del racconto). La durata dell'azione del dramma è invece, per sua natura, quella di un tempo presentificato che, assumendo la forma diretta del dialogo (o del monologo), si prospetta necessariamente concentrata nel numero degli interlocutori; sicché, all'ingresso o all'uscita di un personaggio, essa tende insieme a risolversi e a procedere verso lo stadio successivo. Ogni scena corrisponde dunque a una necessità di sviluppo; onde la dinamica dell'azione si articola in scene di transizione o rispondenti a necessità funzionali, fino all'avvento di quella che nel gergo dei comici è detta la «scena madre» (e qui, nelle pieghe di un apparente linguaggio tecnico, fa capolino la prima metafora), ovvero la scena contenente il nodo della vicenda, che la «scena finale» ha il compito di sanzionare o di sciogliere. Esempio di «scena madre» è il colloquio di Amleto con la Regina nella *dark comedy* di Shakespeare; esempio di «scena finale», sigillata dal tipico «tutti» (tutti i personaggi compaiono in scena), può essere il corale di chiusa («Tutti cantano accompagnati dall'organo») dell'*Opera da tre soldi* brechtiana.

Le «scene» sono di solito raggruppate in «atti» o in «tempi» ad essi corrispondenti, tra i quali, nella comune prassi rappresentativa, vengono osservati degli «intervalli». In passato gli intervalli tra un atto e l'altro erano riempiti da ulteriori azioni sceniche, dette «intermedi» o, nello spettacolo musicale più vicino all'attuale (a partire dal melodramma settecentesco), «intermezzi»: ispirati per lo più i primi a soggetti mitologici, indipendenti dalla vicenda in cui si trovavano inseriti, ma spesso dotati di sfarzo coreografico e di armonie musicali, o svolgenti i secondi esili intrecci di maniera, anello di transizione verso l'opera buffa (la *Serva padrona* (1752) di Federico e Pergolesi è forse il più noto esempio del «genere», colto nello stadio di un maturo equilibrio tra le due forme). «Muti ricettacoli dei tempi morti, delle zone neutre, degli avvenimenti irrapresentabili» [Ciarletta 1961, p. 1585], e dunque partecipi anch'essi, a rigore, della dimensione funzionale e del tempo interno di una «scena», gli intervalli vengono utilizzati dall'autore per ripartire con maggiore evidenza lo svolgimento dell'azione drammatica, e dallo spettatore per ricomporre e meditare nella propria «scena» interiore il senso di ciò a cui ha fino a quel momento assistito.

### 9. Le metafore.

#### 9.1. La «scena vuota» del Tasso.

La «scena vuota» è oggi un'altra sorta di tempo morto, un incidente della recitazione che si verifica quando, per un ritardo di entrata o un anticipo di uscita, la scena rimane sgombra della presenza dell'attore, determinando una caduta nel ritmo dello spettacolo. Ma, da immagine concreta, la stessa espressione sale al maggior livello della metafora, quando la si incontra in questo brano epistolare del Tasso: «Io [scrive il poeta, rispondendo a uno dei suoi censori romani, che gli rimproverava l'inerzia del campo cristiano nel canto IV della *Gerusalemme*] mi credeva che 'l tempo che ne l'epopeia passa così invano, rispondesse in un certo modo a la scena vota, ch'è ne la tragedia e ne la commedia: però dicendo la mia istoria che i cristiani spesero un mese ne la composizione de le machine (il luogo è in Guglielmo Tirio, libro 8, capo 10), mi pareva di meritar molta lode, di aver saputo fare in modo, che la mia scena epica (per così dirla) non rimanesse vota per questa occasione» (e il riempitivo escogitato è la descrizione delle seducenti arti di Armida) [1575, I, p. 76]. Esperto conoscitore del teatro e protagonista del dibattito teorico intorno ad esso, il Tasso sembra verosimilmente richiamarsi, nella sua gracile autodifesa, ai tempi vuoti «dopo gli atti», inevitabilmente presenti sia nella tragedia sia nella commedia, e durante i quali non era abitudine degli spettatori di abbandonare, come oggi, la sala della rappresentazione. Il compito di intrattenerli e di «divertirne» l'attenzione spettava agli intermedi, la materia dei quali, spesso stupefacente per soggetto e coreografia, era tale da soverchiare l'interesse per l'opera maggiore (e del disagio provocato dal loro successo nei drammaturghi si fece interprete il La-sca, che lamentava in un noto verso «la meraviglia, ohimè, degli intermedi»). L'apparizione di Armida e lo scompiglio che essa suscita nel campo cristiano possono ben tenere il luogo, sembra insinuare il Tasso, della materia conturbante e sensuosa di una di queste digressioni destinate a evitare che la «scena epica» del poema rimanesse vuota. L'osservazione, che si riallaccia ai precetti della trattatistica rinascimentale sulla drammaturgia (si ricorderanno soltanto, per prossimità ambientale, i *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* [1567] di Leone De' Sommi, attivo a Mantova negli anni in cui venne in luce l'*Aminta*; nel dialogo III è un passo sulla funzione «delli intermedi ordinarii»), apre contemporaneamente un ampio ventaglio di allusività metaforiche connesse all'impiego del termine 'scena'.

#### 9.2. La «machina versatile» del Marino.

Il punto più alto raggiunto della sua migrazione nel dominio letterario è probabilmente segnato dall'*Adone* (1623) di Giovan Battista Marino, nel quale il ricorso alle suggestioni della scena (e in essa della macchinaria teatrale) è un modo di porsi in termini di assoluta contemporaneità i problemi dello spetta-

colo, adombrandovi l'immagine stessa di ciò che volle essere l'*Adone*, poema di «scene» e di macchine. «Ciò è possibile in quanto per un uomo come il Marino la metafora è una macchina e il poema è una metafora», ha osservato Pozzi [1976, II, p. 322]. Il canto V rivela una consumata esperienza della scenotecnica contemporanea, sorretta da puntuali riferimenti alla terminologia vitruviana (i versi dell'ottava 138, «Nell'atto terzo insu 'l girevol fuso | la machina versatile si volve», descrivono una «mutazione a vista» della scena attuata con la *machina versatilis* dei *περιλακτοι* [cfr. Vitruvio, *De architectura*, V, 6, 8]); riscontri che sono tuttavia rimasti ignoti alle generiche illustrazioni dei filologi commentatori. E l'esemplificazione potrebbe continuare. Ma non è un caso che il momento della maggiore irradiazione delle metafore dedotte dall'uso scenico coincida con il periodo della massima diffusione europea dell'italiano come lingua di cultura. La struttura elaborata, ipersintattica, mistificante dell'italiano letterario, esasperata dall'efflorescenza dello strumentario retorico dell'età barocca, produce di per se stessa una espressività recitativa, mediata dai filtri del concettismo e dell'argutezza, e sbilanciata di continuo sul versante di un «doppio» teatrale.

Anche il linguaggio parlato, con il colorito autoascolto dei dialetti, indulge a moti di compiacimento scenico. Lo «scenario» della commedia «improvvisa» e l'artificio «cantabile» del melodramma rappresentano, sulla scena, l'esito specifico della forma barocca. Entrambi i «generi», cristallizzati in formule dalla superficiale conoscenza della loro fenomenologia specifica e dalla difficoltà di coglierne le svariate componenti (alla convenzionale dizione di «commedia dell'arte», risalente all'esperienza limitata e tarda che ne ebbero il Goldoni e il Barretti, andrebbe sostituita quella, assai più pertinente, di «teatro di mestiere», o meglio, di spettacolo prodotto da interpreti professionali secondo tecniche professionali e comprendente tutti i «generi» della scena: la commedia, la tragedia,

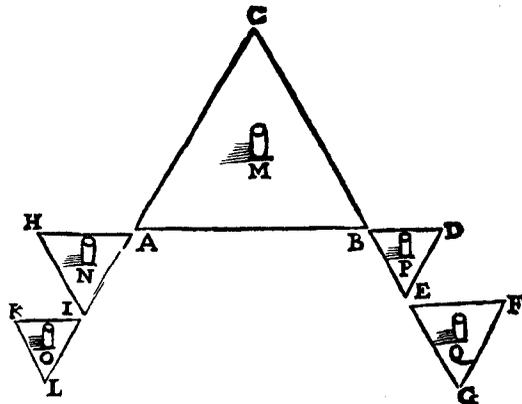


Figura 12.  
Schema per la piantazione di un sistema di *περιλακτοι*. (Da Danti 1583).

la pastorale, lo stesso melodramma); ebbene, entrambi i generi, definiti per così dire da formule improprie e onnicomprensive, e perciò predisposte all'ibridazione semantica e all'uscita in luogo comune (il temperamento melodrammatico degli Italiani, che volge ogni cosa in canto o in commedia), assicurano al teatro italiano espansione europea, accompagnandosi al parallelo successo dell'edificio e della scena «all'italiana». Lingua artificiosa e artificio teatrale predispongono i terreni di coltura e i veicoli di propagazione delle infinite metafore che, in una sorta di secentismo perenne, discendono incessantemente dal termine 'scena'.

### 9.3. L'anonimo manzoniano e la «Scena del Mondo».

«L'Historia si può veramente deffinire una guerra illustre contro il Tempo... Ma gl'illustri Campioni che in tal Arringo fanno messe di Palme e d'Altori..., imbalsamando co' loro inchiostri le Imprese de Prencipi e Potentati, e qualificati Personaggj..., formano un perpetuo ricamo di Attioni gloriose. Però alla mia debolezza non è lecito solleuarsi a tal'argomenti, e sublimità peri-

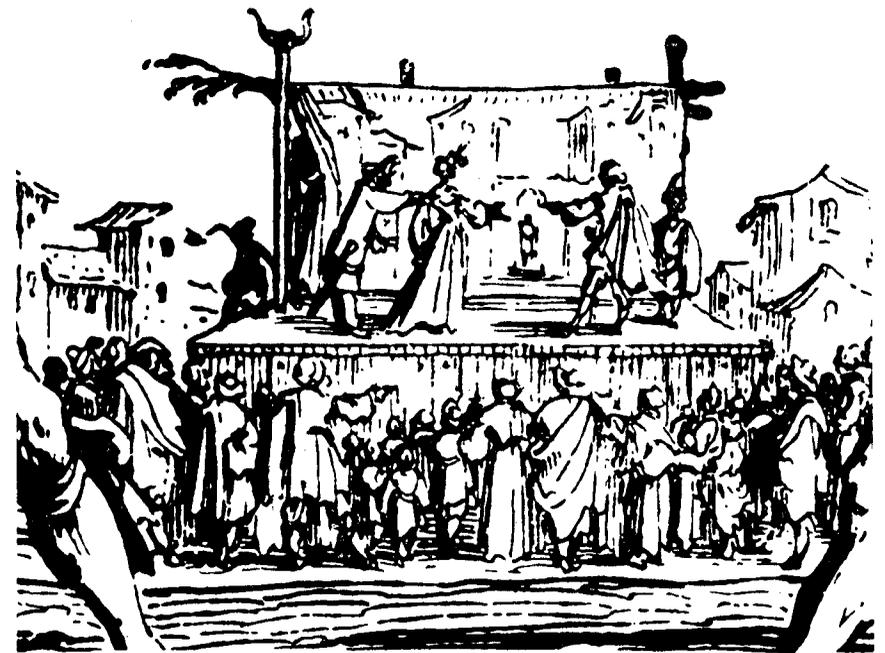


Figura 13.

La scena di un palco di comici dell'arte. (Da J. Callot, *I balli di Sfessania*, Nancy 1622 ca., particolare).

colose, con aggirarsi tra Labirinti de' Politici maneggj, et il rimbombo de' bellici Oricalchi: solo che hauendo hauuto notizia di fatti memorabili, se ben capirtorno a gente meccaniche, e di piccol affare, mi accingo di lasciarne memoria a Posterì, con far di tutto schietta e genuinamente il Racconto, ouero sia Relatione. Nella quale si vedrà in angusto Teatro luttuose Traggedie d'horrori, e Scene di malvagità grandiosa, con intermezzi d'Imprese virtuose e buontà angeliche, opposte alle operationi diaboliche... abbenché la piú parte delle persone che vi rappresentano le loro parti, sijno sparite dalla Scena del Mondo, con rendersi tributarij delle Parche, pure per degni rispetti, si tacerà li loro nomi... essendo cosa evidente, e da verun negata non essere i nomi se non puri purissimi accidenti...» [I Promessi Spòsi (1840), Introduzione].

Richiamando qualche frase di una pagina che ogni Italiano mediamente colto dovrebbe conoscere a mente, si vorrebbe soltanto osservare come il Manzoni, nell'esemplare contraffazione dell'anonimo secentesco, non trascuri, accanto al rilievo dei moti del clima civile (il sussiego, la diffidenza, l'ossequio, il timo-



Figura 14.

Scena a tenda dei comici dell'arte. (Dal *Recueil Fossard*, Parigi (?) 1580 ca.).

re) e al loro implicito movimento scenico, la sequenza delle figure topiche che la rappresentazione discorsiva della cultura dell'età, formale e mistificatoria, attingeva alla totale irrealtà del teatro. Ritornano, nella mesta ironia dell'*Introduzione* al romanzo, le metafore sulla tragedia e l'intermezzo, con il contorno di pertinenti immagini (vicende di lutti e di orrori alternate a coreografie allegoriche, tra inferno e paradiso): sintesi di un detestabile orizzonte esistenziale, al quale la frequentazione della letteratura coeva ha sufficientemente adusato il lettore. Ma l'abilità dello scrittore, mimetica e sintetica a un tempo, giunge a includere nel catalogo un'immagine, quella del Teatro o della Scena del Mondo, che ha sulle altre valore riassuntivo. Essa ha inoltre il potere di ricondurre il diffuso alone delle metafore alla concretezza del significato originario. «Teatro», nella casistica dei titoli dell'enciclopedismo secentesco, richiama l'idea di un luogo, metaforico o reale, in cui, alla lettera, «si guarda»: *Teatro dell'istoria universale, ouero di tutte le nazioni del mondo*, può essere il titolo di un'opera in cui, per riprendere la parafrasi dell'anonimo, l'autore conduce la sua guerra contro il Tempo, «perché togliendoli di mano gl'anni suoi prigionieri, anzi già fatti cadaueri, li richiama in vita, li passa in rassegna, e li schiera di nuovo in battaglia». Il concetto sembra coniugare la somma di due scene-immagini, entrambe di genesi e di diffusione secentesca, quella del teatro anatomico e quella del campo di Marte; ma la campionatura, che esce da un ristretto manipolo di schede, potrebbe proseguire con gli esempi di un *Teatro d'huomini letterati*, repertorio-famedio compilato da Girolamo Ghilini ed edito a Milano nel 1633; di un *Teatro delle città dell'Italia, con le sue figure intagliate in rame, & descrittioni di esse*, tradotto dal latino in toscano da Ferdinando Bertelli e stampato a Padova dal fratello Pietro nell'anno 1616; di un *Teatro della guerra* di successione spagnola in Belgio e in Olanda, con «le città, le fortezze, i porti, ed altri luoghi loro principali», disegnato dal cartografo Vincenzo Coronelli ed edito a Napoli nel 1706. Al pieno del fenomeno riconducono il *Teatro del cielo e della terra*, compilazione geografica e astronomica di Giuseppe Rosaccio, edita a Brescia nel 1593 e piú volte ristampata nel secolo seguente; il *Theatro astrologico e cronologico perpetuo, per uso e trattenimento de' curiosi*, foglio volante apparso a Venezia nel 1690; il *Theatro d'arcani nel quale si tratta dell'arte chimica* di Lodovico Locatelli, edito a Milano nel 1644; l'*Universale theatro farmaceutico* di Antonio di Sgobbis, edito a Venezia nel 1682, e il *Teatro farmaceutico dogmatico e spagirico* di Giuseppe Donzelli, pubblicato sempre a Venezia nel 1696. Esistono infine (e l'elenco prova l'ampiezza e la varietà di una tendenza che trascende i confini di una moda editoriale per allargarsi a sintomo della mentalità e delle abitudini rappresentative di un'epoca), un *Theatrum amoris* (1631), un *Theatrum biblicum* (1674), un *Theatrum crudelitatum haereticorum* (1587), un *Theatrum diabolorum* (1588), un *Theatrum pontificum, imperatorum, regum, ducum...* (1651), un *Theatrum honoris* (1618 ca.), un *Theatrum mortis humanae* (1682). La lista dei titoli potrebbe continuare a lungo, a conferma di una flessibilità captante del termine, che ha origini piú remote di quanto non lascerebbero pensare le infatuazioni metaforiche dell'uso odierno.

Il punto di saldatura tra senso traslato e senso specifico è tuttavia segnato

dall'episodio, rimasto unico nel suo genere, dell'*Idea del Theatro* di Giulio Camillo Delminio, al suo tempo celebre come scienziato e mago. L'opera fu pubblicata dopo la sua morte a Firenze, presso il Torrentino, nel 1550. Il testo, alquanto fumoso e di controversa interpretazione (se ne deve il chiarimento agli studi della Yates), intende descrivere, sotto l'aspetto di una complicata apparecchiatura sinottica (il teatro è concepito dal Camillo come uno strumento di mnemotecnica), una sorta di «memoria» artificiale, distribuita secondo uno schema logico-simbolico che in qualche misura può anticipare quello di un moderno ordinatore di dati (la «macchina» venne materialmente realizzata a Venezia in una struttura lignea, arieggiante, in scala ridotta, a una cavea teatrale; al suo interno potevano trovare posto due persone [cfr. Yates 1966, trad. it. p. 122]). Con quest'opera, prodotto in ogni caso di un'astrazione non immune da risvolti utopistici, il Camillo aspirava a raccogliere il maggior numero di informazioni estratte dall'esperienza intellettuale; onde l'idea del teatro espressa dal titolo suggerisce un automatico raccordo con la serie dei titoli che si sono testé scrutinati, apparentandola alla stessa matrice allusiva (la nozione di teatro come mostra, come luogo di rassegna, come rappresentazione figurata, e simili). Ma la sintesi delle astrazioni simboliche ambisce a sua volta a trasformarsi in una *summa* di tutte le conoscenze possibili; sicché il *Teatro* del Camillo, mentre da un lato si prefigge lo scopo della massima concentrazione «informatica» (paragonabile, con le ovvie differenze, al *data process* di un moderno elaboratore), dall'altro lato fallisce in una «ricaduta» nelle figure discorsive, che avvia la suprema metafora del *Theatrum Orbis* a frantumarsi nell'immagine caleidoscopica della «Scena del Mondo» e dei suoi «teatri» settoriali (retorici, geografici, protoscientifici) o nella sfumante indeterminatezza dell'analogia (di un oggetto mentale o ludico, quale fu il *Theatre of the World* di Robert Fludd e di John Dee [cfr. Yates 1969], o il *Teatro del Mondo* delle Compagnie della Calza: rispettivamente un «teatro della memoria» di ispirazione vitruviana, che esercitò il proprio influsso sul londinese Globe Theatre, e una sorta di galleggiante da diporto usato dai patrizi veneziani sul finire del Cinquecento).

#### 10. L'altra scena.

Passare in rassegna anche una prima schiera delle nuove metafore può apparire a questo punto un esercizio scontato e di interesse opinabile. Si va dall'estrema banalità del lessico familiare (la «scena» tra coniugi) al recupero selezionato di un contesto scientifico (là dove Marx parla degli uomini che prendono a prestito dal passato «i nomi, le parole d'ordine, i costumi per rappresentare sotto questo vecchio e venerabile travestimento la nuova scena della storia» [1852, trad. it. p. 172]). Ma è soprattutto con l'avvento della psicanalisi, o piuttosto dell'incauta applicazione di alcuni dei suoi presunti procedimenti, che le metafore del termine «scena» raggiungono il climax del loro vorticoso processo di escogitazione e di irradiazione. Lo spunto sembra essere stato un equivoco, nato dalle ingiustificate suggestioni indotte dal significato archeologico (nel sen-

so foucaultiano) dell'immagine, quella remota *σκηνή* dietro la quale l'istrione greco si ritirava per modificare il trucco, e che, alla lettera, indicava semplicemente una 'tenda'. Essa è dunque un oggetto materiale, evidente, la cui evoluzione nella storia del teatro, dal palco dei mimi fliacici a quello degli attori dell'arte al *bric-à-brac* del cabaret surrealista al siparietto brechtiano, è ripercorribile con sufficiente esattezza [cfr. Mancini 1975; 1980]. Ora è noto, dopo l'inopugnabile dimostrazione condotta da Vernant [1967], in un saggio sull'*Edipo re* di Sofocle, che la critica senza riparo, a cui rimane esposta l'immaginosa grammatica dell'inconscio che Freud, nell'*Interpretazione dei sogni* (*Traumdeutung*, 1899) trasse dal mito greco, risiede nella totale trascuratezza, da parte dell'autore, di verificarne caso per caso il fondamento di storicità; di verificare, in altri termini, il reale significato che ogni oggetto, e il suo eventuale simbolismo, possedevano nella cultura e nella psicologia storica dei Greci. Ora, come in Edipo il possesso della madre si svolge senz'ombra di colpa, perché Giocasta è per lui una straniera, una *ξένη*, e la tragedia che si abbatte su di lui è un effetto dell'*ὑβρις* (di cui l'incesto è il mezzo, non la causa del castigo divino), così la *σκηνή*, all'origine, altro non è che lo sfondo concreto, visibile, al di qua del quale, dal lato esposto allo spettatore, si svolgono le vicende dell'azione agita del dramma; non il riparo occulto e immateriale, al di là del quale, oltre il lato nascosto allo spettatore, si celano gli eventi che il suo inconscio, o la deliberata manipolazione dell'autore del dramma, vogliono rimossi o negati. Che poi il potere politico, in ogni tempo, si sia servito dello spettacolo per insinuare nelle coscienze il proprio messaggio, per inquinare i processi reali con il discorso dell'ordine, e che i contenuti di questo abbiano prodotto la loro «messa in scena» nell'ambito dell'immaginario collettivo [cfr. Lacan 1966; Mannoni 1969], rimane anche questo un dato ineccepibile, che apre altre vie alla riflessione intorno alla funzione della «scena» e alle metafore derivate dall'uso «ipocrita» dell'attore e del teatro [cfr. Fontana 1972].

Così, secondo Foucault, la crisi generalizzata del vecchio ordine («questa grande tassonomia che consente di conoscere le cose attraverso il sistema delle loro identità» [1966, trad. it. p. 229]) coincise con la messa fuori gioco di un sistema di rappresentazione corrispondente al modo di pensare degli uomini del XVII e del XVIII secolo. E fu l'irruzione sulla scena dominata dai vecchi archetipi individuali e collettivi dell'energia liberata dalle scoperte del pensiero laico e «libertino» (anch'esse con il correlato soggettivo delle loro «recite» e delle loro «messe in scena») a infrangere il precario equilibrio esistente nella mentalità occidentale tra l'ordinamento meticoloso delle leggi e della loro «rappresentazione» codificata e il nuovo ordine imposto dalla «rappresentazione» delle pulsioni e dei desideri. Di qui la successione rigida di altre scene: è ancora Foucault a osservare che in Sade la scena si definisce come la sregolatezza coordinata alla rappresentazione. Basterà per esemplificare l'enunciato, riferirsi alle figure «chiuse» e ripetitive eseguite da Justine e dai suoi persecutori nelle *Infornes de la vertu* (1787, innesto nell'antico motivo della fanciulla perseguitata: Veselovskij indicò tra i modelli la *Rappresentazione di Santa Uliva* [cfr. Avalle 1977]), via via alle infernali simmetrie escogitate dai quattro protagonisti delle *Cent vingt*

*journalées de Sodome* (1797), agli psicodrammi inscenati sotto la guida del marchese dai folli del manicomio di Charenton, materia per l'ulteriore « rappresentazione » di un dramma di Peter Weiss (*Marat/Sade*, 1964) e per la messa in scena che ne diresse Peter Brook con gli attori della Royal Shakespeare Company in uno spettacolo e in un film rimasti famosi (1966 e 1967). Si tratta, in questo come nella sequenza di tutti gli altri possibili casi, di un procedimento a canocchiale, le cui sezioni, uscenti e rientranti su se stesse, potrebbero prolungarsi all'infinito.

E tuttavia un limite sussiste: quello di distinguere, entro una nozione fattasi quanto mai trasversale e avvolgente, la struttura « istituzionale » della scena (elemento intorno al quale si è generato e continuamente si rinnova lo spazio fisico dello spettacolo) dalla soprastruttura delle sue figure retoriche. Sono esse che, in una sorta di rotazione « categoriale » che le induce a moltiplicarsi e a dissolversi le une sulle altre, rischiano di sospingere questo oggetto millenario (oggi integrato dalla splendente vitalità della « scena » del cinema) nella perdita generalizzata di significato in cui paiono sprofondare, entro il caos relativistico dell'attuale saliente della cultura, non gli statuti delle scienze umane, ma le loro volgarizzazioni vicarie. [L.Z.].

- Algarotti, F.  
1755 *Saggio sopra l'Opera in Musica*, s.e., s. l.; ora in *Saggi*, Laterza, Bari 1963, pp. 145-92.
- Anti, C.  
1947 *Teatri greci arcaici da Minosse a Pericle*, Le Tre Venezie, Padova.  
1948 *Guida per il visitatore del teatro greco di Siracusa*, Sansoni, Firenze.
- Avalle, D'A. S.  
1977 (a cura di) *La fanciulla perseguitata*, Bompiani, Milano.
- Bernabò Brea, L.  
1967 *Studi sul teatro greco di Siracusa*, Il Saggiatore, Milano.
- Bertotti Scamozzi, O.  
1790 *L'origine dell'Accademia Olimpica di Vicenza, con una breve descrizione del suo teatro*, Rossi, Vicenza.
- Chambers, E. K.  
1903 *The Mediaeval Stage*, Oxford University Press, Oxford 1978<sup>8</sup>.
- Ciarletta, N.  
1961 « Scena », in *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. VIII, Le Maschere, Roma, pp. 1583-85.
- Danti, E.  
1583 *Le due regole della prospettiva pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola*, Zanetti, Roma.
- De' Sommi, L.  
[1567] *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, Il Polifilo, Milano 1968.
- Fontana, A.  
1972 *La scena*, in R. Romano e C. Vivanti (a cura di), *Storia d'Italia*, vol. I, Einaudi, Torino, pp. 791-866.
- Foucault, M.  
1966 *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris (trad. it. Rizzoli, Milano 1968).

- Jacquot, J., e altri  
[1963] (a cura di) *Le lieu théâtral à la Renaissance. Colloque international (Royaumont, 22-27 mars 1963)*, CNRS, Paris 1964.
- Lacan, J.  
1966 *Ecrits*, Seuil, Paris (trad. it. Einaudi, Torino 1974).
- Lenzi, D.  
1980 *La « veduta per angolo » nella scenografia*, in *Architettura, Scenografia, Pittura di paesaggio*, catalogo della mostra *L'arte del Settecento emiliano*, Alfa, Bologna, pp. 147-55.
- Mancini, F.  
1975 *L'evoluzione dello spazio scenico: dal naturalismo al teatro epico*, Dedalo, Bari.  
1980 *L'illusione alternativa. Lo spazio scenico dal dopoguerra ad oggi*, Einaudi, Torino.
- Mannoni, O.  
1969 *Clefs pour l'Imaginaire; ou l'Autre Scène*, Seuil, Paris (trad. it. Laterza, Bari 1972).
- Marotti, F.  
1974 *Storia documentaria del teatro italiano. Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo: teoria e tecnica*, Feltrinelli, Milano.
- Marx, K.  
1852 *Der Achtzehnte Brumaire des Louis-Napoleon*, in « Die Revolution. Eine Zeitschrift in zwanglosen Heften », 1 (trad. it. in *Rivoluzione e reazione in Francia (1848-1850)*, Einaudi, Torino 1976, pp. 169-318).
- Molinari, C.  
1968 *Le nozze degli Dei. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Bulzoni, Roma.
- Pirrotta, N.  
1969 *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Eri, Torino; ed. Einaudi, Torino 1975<sup>2</sup>.
- Pozzi, G.  
1976 Introduzione e commento a G. B. Marino, *L'Adone*, Mondadori, Milano.
- Puppi, L.  
1973 *Breve storia del Teatro Olimpico*, Pozza, Vicenza.
- Ricci, G.  
1971 *Teatri d'Italia. Dalla Magna Grecia all'Ottocento*, Bramante, Milano.
- Sabbatini, N.  
1638 *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, De Paoli e Giovannelli, Ravenna; ed. Bestetti, Roma 1955.
- Serlio, S.  
[1545] *Trattato sopra le scene*, in *Tutte l'opere d'architettura et prospettiva*, libro II, Franceschi, Venezia 1619.
- Tafari, M.  
1968 *Teatro e città nell'architettura palladiana*, in « Bollettino CISA », X, pp. 65-78.  
1976 *Teatri e scenografie*, Touring Club Italiano, Milano.  
1980 *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino.
- Tasso, T.  
1575 Lettera a Scipione Gonzaga, in *Lettere di Torquato Tasso*, Le Monnier, Firenze 1852, vol. I, pp. 75-77.
- Vernant, J.-P.  
1967 « *Edipe* » sans complexe, in « Raison présente », IV, pp. 3-20; ora in J.-P. Vernant e P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Maspero, Paris 1972, pp. 75-98 (trad. it. Einaudi, Torino 1976<sup>2</sup>, pp. 64-87).
- Yates, F. A.  
1966 *The Art of Memory*, Routledge and Kegan Paul, London (trad. it. Einaudi, Torino 1972).  
1969 *Theatre of the World*, Routledge and Kegan Paul, London.

Zorzi, L.

- 1977 *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Einaudi, Torino.  
 1978 *Il melodramma e l'età di Vivaldi*, in «Quaderni di teatro», I, 2, pp. 89-103.  
 1979a *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, in G. Previtali (a cura di), *Storia dell'arte italiana*, I. *Questioni e metodi*, Einaudi, Torino, pp. 421-63.  
 1979b *Intorno allo spazio scenico veneziano*, in *Venezia e lo spazio scenico*, catalogo della mostra, La Biennale, Venezia, pp. 81-109.  
 1980 *Tra Ruzante e Vitruvio*, in *Alvise Cornaro e il suo tempo*, catalogo della mostra per il IV centenario di Andrea Palladio, Comune di Padova, Padova, pp. 94-104.

Zucchelli, B.

- 1963 Ὑποκριτής. *Origine e storia del termine*, Paideia, Brescia.

La scena è lo spazio (cfr. **spazialità**) in cui diviene visibile (cfr. **immagine, visione**), in un intervallo temporale determinato – per esempio nel corso di una **festa** o durante l'esecuzione di un **rito** (cfr. anche **mito/rito**) –, ciò che abitualmente non lo è (cfr. **finzione, simbolo**): gli **dèi**, i **demoni** e gli **eroi**, rappresentati (cfr. **rappresentazione, narrazione/narratività**) da uomini-**maschera** (cfr. **artista, corpo**) e ridotti allo stato di **gioco** (cfr. **danza, gesto**), ma anche i conflitti (cfr. **agonismo, conflitto**), così come gli oggetti (cfr. **oggetto**) normalmente sottratti alla vista (cfr. **collezione**). È uno spazio, un microcosmo (cfr. **macrocosmo/microcosmo**), che simboleggia il **mondo**, e che per questo viene sacralizzato (cfr. **sacro/profano**) anche nelle nostre **società** laiche (cfr. **chierico/laico**).

### Nota alle tavole.

Alla presenza dei due eserciti contrapposti e immobili come altrettanti spettatori, Achille ed Ettore combattono nella piana di Troia con l'invisibile assistenza degli dèi il loro duello mortale. Il luogo aperto, la crucialità dell'episodio, la qualità dei personaggi, la presenza del fato e delle divinità, gli astanti, prefigurano l'architettura della scena e del teatro successivi. Occorre in più la memoria, ed essa interviene sin dalle prime fasi tutte le volte che un racconto sembra acquisire nell'immaginazione collettiva il valore di un *turning point* che deve in qualche modo essere continuamente rievocato fittiziamente ma concretamente.

Se gli eroi e il loro racconto (tav. 1) costituiscono la premessa necessaria, il bisogno di offrire una cornice reale finisce col dar vita a un luogo specifico in cui avviene la recitazione e alla costruzione di un insieme architettonico che si stabilisce come area di frontiera tra la natura circostante e l'insediamento quotidiano, appunto tra natura/cultura. Dalle prime forme semplici di avvallamenti naturali si passa ben presto alla vera e propria costruzione di teatri (tav. 2), in cui la scena si pone come sfondo e diaframma dal quale i personaggi entrano ed escono stabilendo in tal modo contatti o cesure con il pubblico sui vari livelli del reale che la scena stessa, pur nella sua fissità, comunica con immediatezza.

Della natura di «soglia» tra vivere quotidiano e manipolazione del tempo storico, tra realtà e immaginario, tra rito e spettacolo, la scena conserverà a lungo il significato simbolico ma, dopo l'età classica, se ne perderà il contesto generale: il teatro, infatti, viene privato della sua collocazione spaziale originaria, quella di essere nella sua posizione anch'esso un intermedio tra il mondo naturale e il mondo umano. È la perdita di una dimensione, di rado recuperata in seguito, che si riflette immediatamente sulla scena. Questa entra nella città, nelle piazze e nelle vie, e quando, dopo un lungo interludio, torna ad apparire, scaduto il primo millennio dell'era volgare, l'unico tratto che ne ricorda le origini è il tendaggio (tav. 3), che segna l'apparire e lo scomparire degli attori e che continua a riproporre a un pubblico quella che in campo letterario era l'aspirazione di Hawthorne: scrivere «un sogno come se il sogno fosse vero». E se questa è certamente la continuità simbolica della scena nel tempo, la discontinuità è la sua traslazione in altri spazi: essa entra nell'area urbana; la sua artificiosità balza in primo piano avendo del tutto perduto lo sfondo naturale. Il teatro diviene gradualmente un edificio, un palazzo e la ricostruzione filologica della scena fatta nel Rinascimento (tav. 4) è solo un'eco parziale del mondo classico di cui s'è persa la dimensione naturale, riproposta con dipinti di paesaggi. Il fatto è che, se anche vi sono rappresentazioni «aperte» e luoghi ad esse appositamente previsti (tav. 5), il legame diretto tra scena e attori da un lato e pubblico dall'altro s'è spezzato, ad eccezione forse delle recite d'argomento sacro. Nel chiudersi nei palazzi, il teatro e la scena filtrano il pubblico, lo selezio-

nano. Non è certo un caso se i teatri riemergono all'«interno» delle corti italiane, dove domina proprio il senso della scena.

L'avventura complessa della scena moderna inizia dunque in un ambito ristretto ma non per questo si impoverisce; essa, anzi, viene dotata di elementi molteplici, di macchine, di tecniche (tav. 6) che creano una combinazione più stretta e integrata fra attori e scena. È come se quest'ultima si proiettasse in avanti coinvolgendo al suo interno gli stessi attori. Su questa via s'incammina il teatro occidentale, mentre altrove, come nel nō giapponese (tav. 7), il linguaggio mimico e una scena scarna e fissa ripropongono visione e ascolto ma soprattutto partecipazione diretta attraverso il corpo per l'intensa gestualità simbolica.

La musica che ha ritmato la recitazione approda, infine, anch'essa come co-protagonista sulla scena (tav. 8); il teatro lirico italiano, diretta evoluzione di quello manieristico, non solo aumenta in complessità e plasticità la scena (zona dell'orchestra, velario, spazio recitativo e scenari) ma attribuisce anche maggiore importanza agli elementi di fondo e, con ciò, conferisce loro progressivamente una più ampia autonomia. Lo studio della scena, che può mutare di rappresentazione in rappresentazione, diventa un elemento costitutivo e di primaria importanza, come testimoniano i disegni di Piranesi (tav. 9) e di Picasso (tav. 10), al punto da diventare una sorta di ambiente che avvolge completamente il racconto e gli attori conferendo così ad essi valore e significato (tav. 11). E, infine, ultimo passo di una tale parabola, la scena diviene un «quadro» che nelle sue diversità di spazi e piani acquista un senso proprio, del tutto autonomo, scena solo di se stessa (tav. 12).

Questi luoghi scenici, che si possono definire in certo senso «classici», vedono a volte la loro funzione rinascere nuovamente ai nostri giorni: così, il teatro di Cesarea ridiventa luogo di rappresentazione di spettacoli classici (tav. 13). E non si assiste solo a riprese delle funzioni tradizionali, ma anche a una modificazione di compiti: basti pensare all'Arena di Verona che diventa quadro per rappresentazioni di opere liriche (tav. 14). Altro fenomeno non meno interessante è quello per cui una piazza diventa scena non solo perché vi si dà una rappresentazione ma perché vi si offre uno spettacolo che in quella piazza trova la sua scena più esatta: è certo difficile immaginare, per le *Baruffe chiozzotte* di Goldoni, un luogo scenico migliore di Campo San Cosmo (tav. 15). Altre modifiche che appaiono sempre più frequentemente oggi sono quelle per cui luoghi di alto significato storico ed estetico diventano sede di rappresentazione di uno spettacolo cinematografico (tav. 16).

Va inoltre ricordato che non si può riservare al luogo scenico tradizionale una sorta di monopolio della «scena». Quest'ultima, molte volte ed in particolare nel mondo moderno, esplose e tutto o quasi diventa scena. Un velodromo (tav. 19); un terreno di calcio (tav. 20); una *galleria* (tav. 18). Luoghi naturali diventano sempre più sede di rappresentazioni teatrali (tav. 17). Oppure, quartieri o luoghi storici riprendono in taluni momenti, e a volte addirittura acquisiscono ex novo, una funzione scenica (tavv. 21-22). E la strada stessa, anche di un quartiere modernissimo, assume a volte l'aspetto di una scena (tav. 23). Che tutto il mondo (tav. 24) sia una scena teatrale? [N. d. E.]



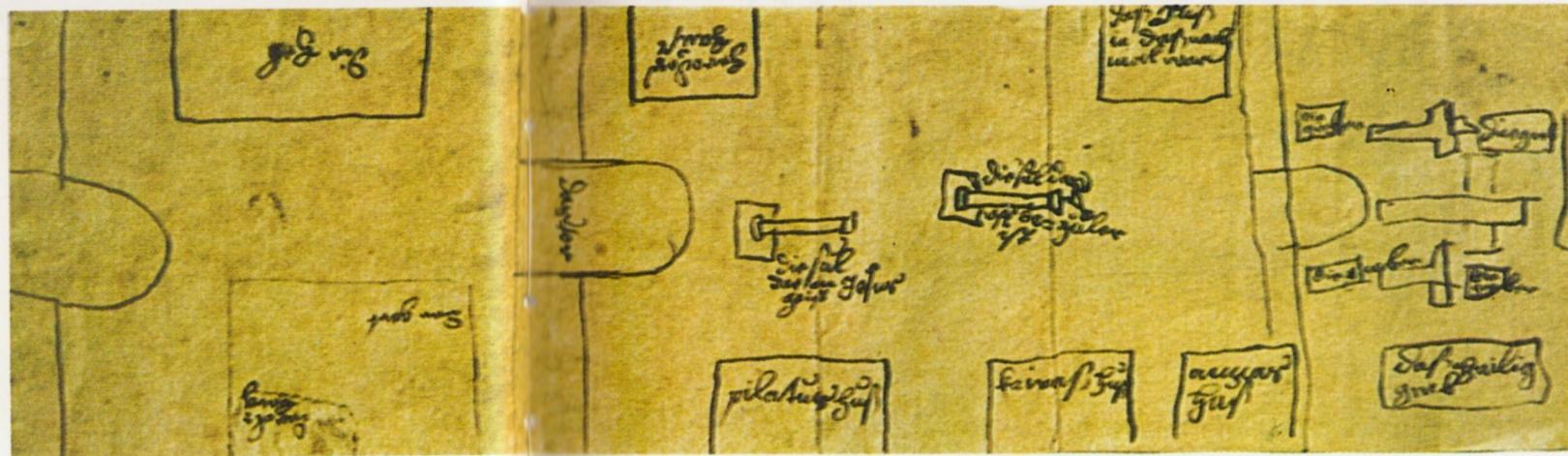
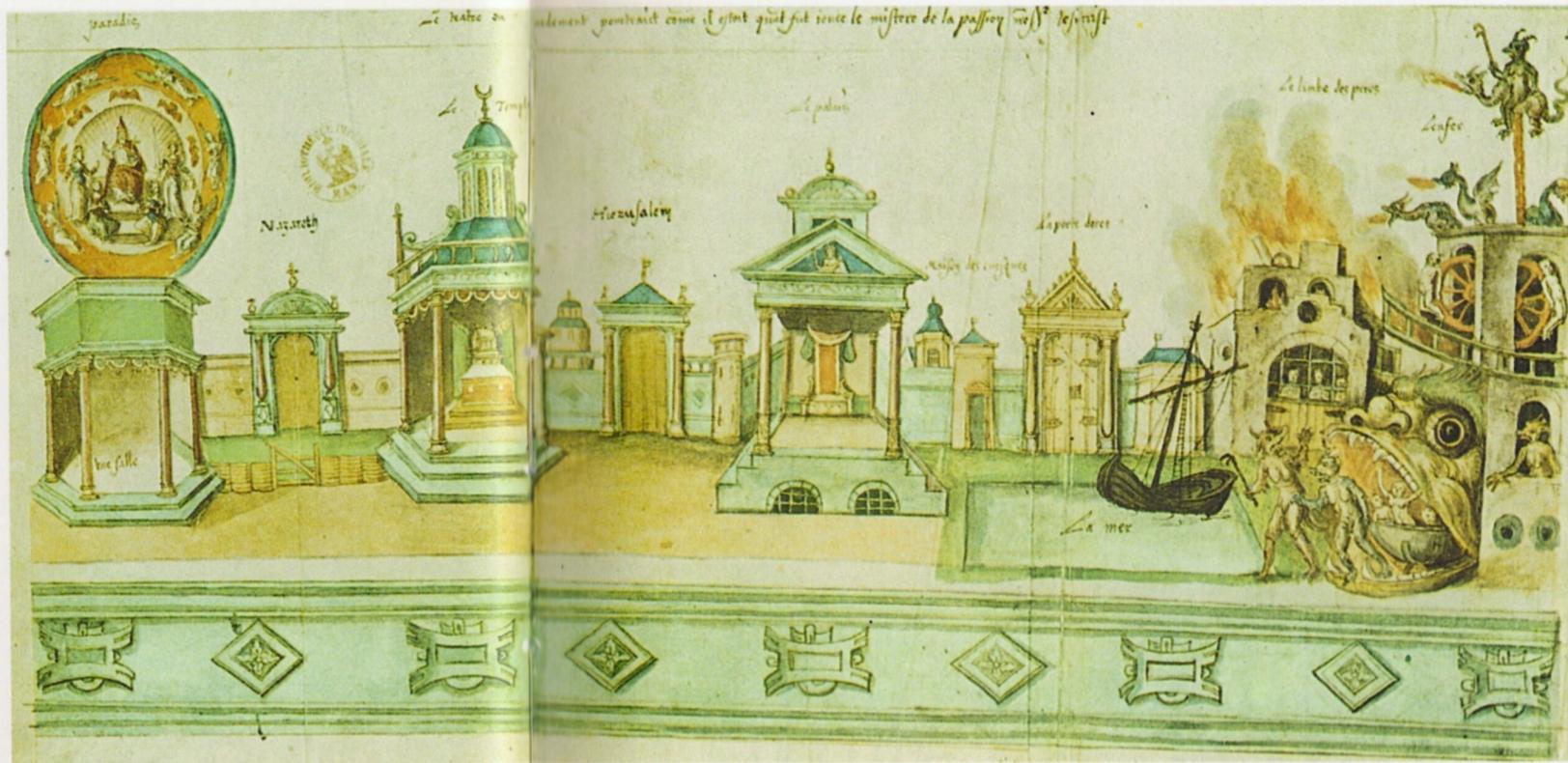
1. *Ifigenia in Tauride*. Particolare di un vaso greco.



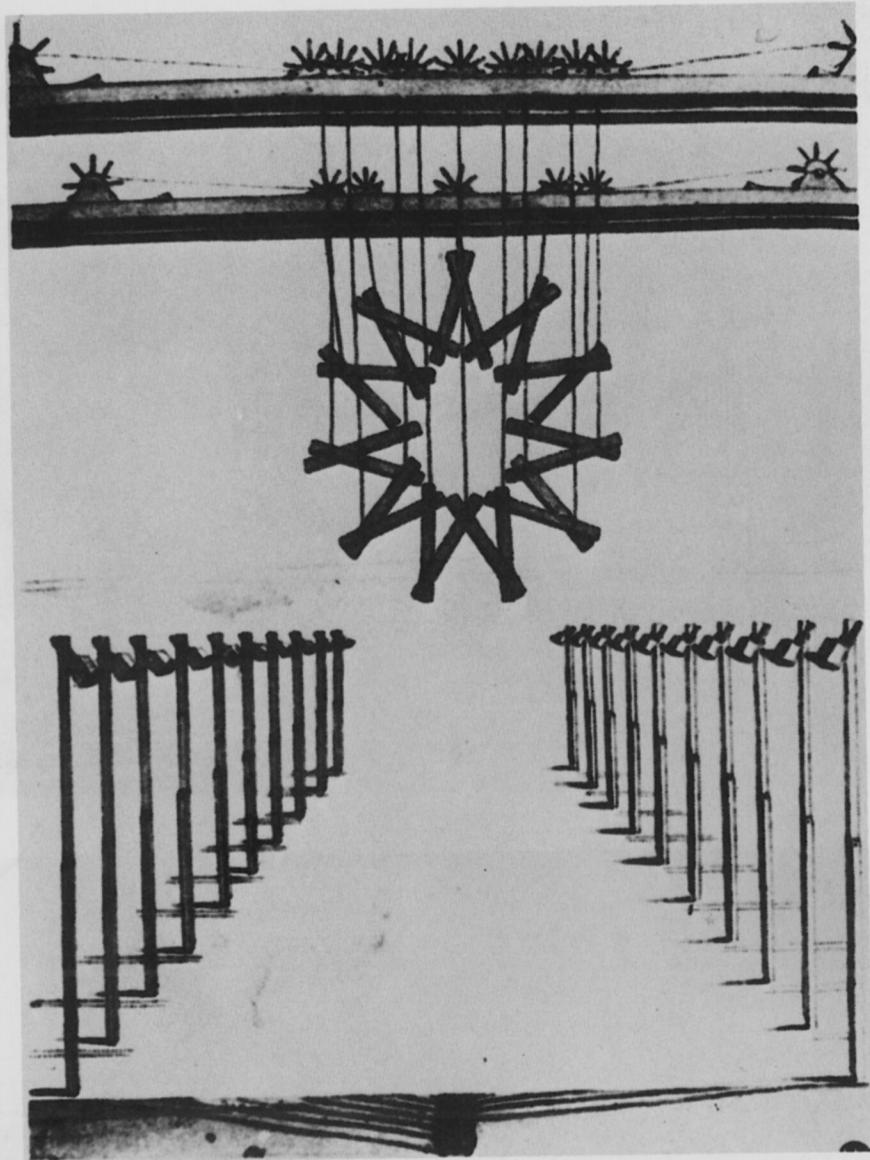
2. Teatro romano di età imperiale (Sabratha, Tripolitania).



3. L. Caullerey, Uno spettacolo in campagna a cura di attori girovagi (1598).



4. Miniatura dal *Mystère de la Passion* di Valenciennes (seconda metà del XVI secolo).
5. Pianta della piazza del mercato di Lucerna con i luoghi deputati alla rappresentazione del mistero della Passione (1583).



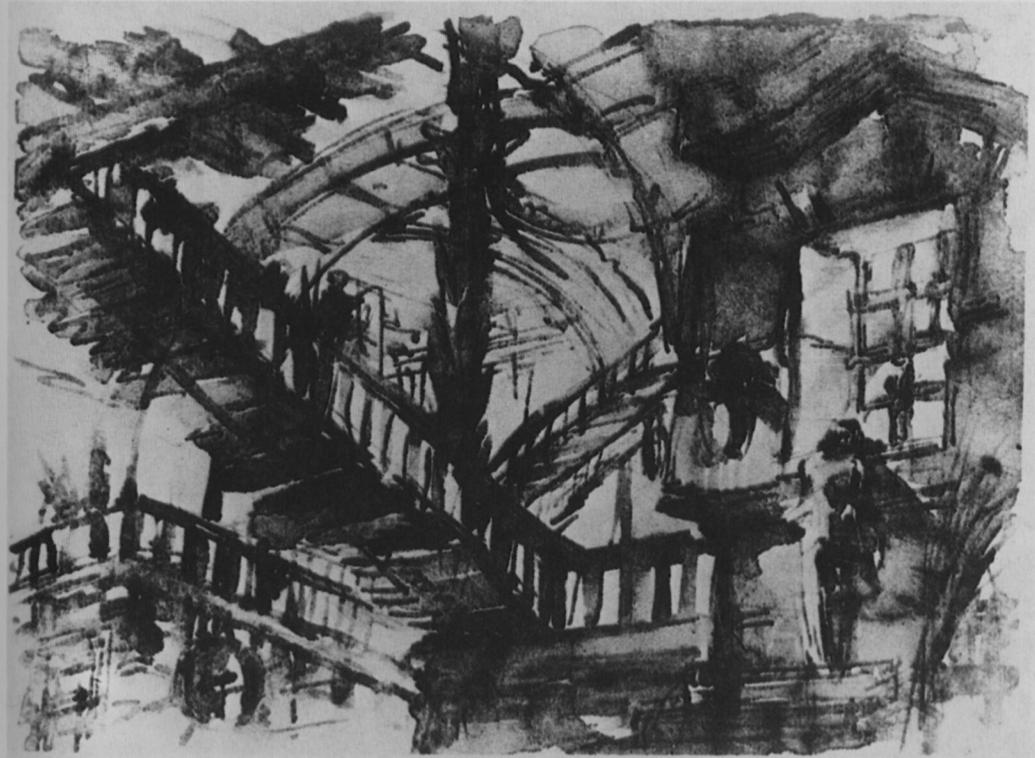
6. Macchina per apparizioni progettata da F. Guitti per il Teatro Farnese di Parma (1627-28).



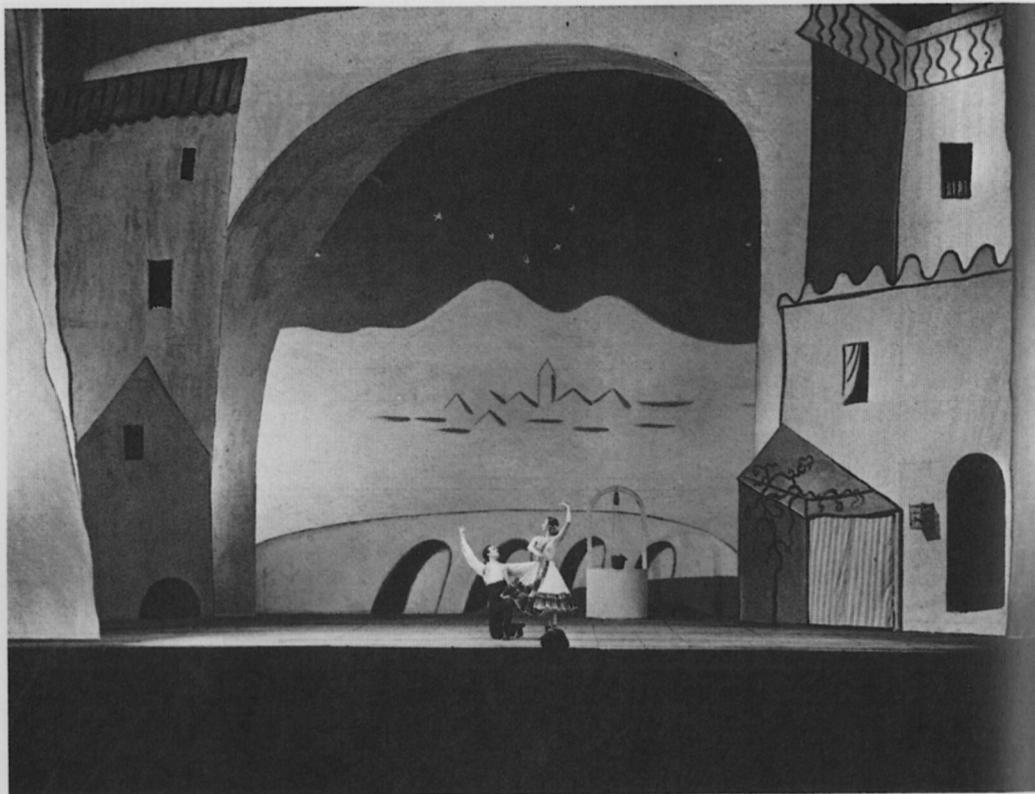
7. Attore del teatro nō. Foto di G. Giovannetti.



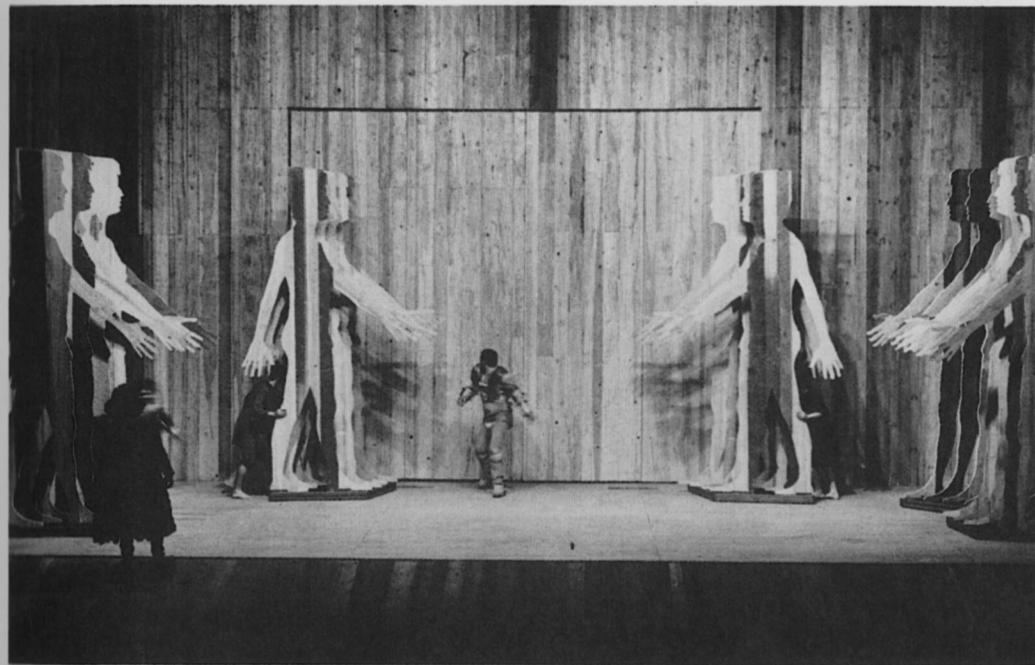
8. Concerto della Scala al Covent Garden.



9. *Carcere*. Studio preparatorio di G. B. Piranesi (1744-45 circa).



10. Dal balletto *Il tricorno* di M. De Falla. Scene e costumi di P. Picasso (Teatro alla Scala, stagione 1964-65).



11. Scene di Ceroli per il *Riccardo III* di W. Shakespeare. Foto di U. Mulas.



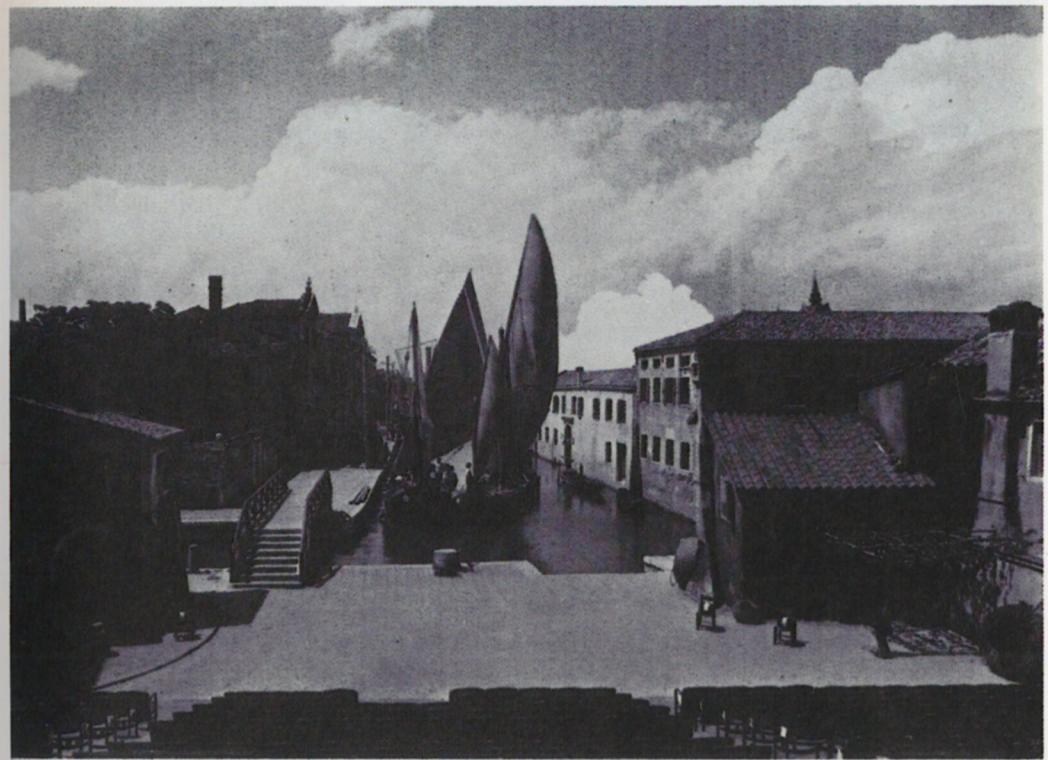
12. Bozzetto di I. Nivinskij per il III atto della *Principessa Turandot* di E. B. Vachtangov (1922).



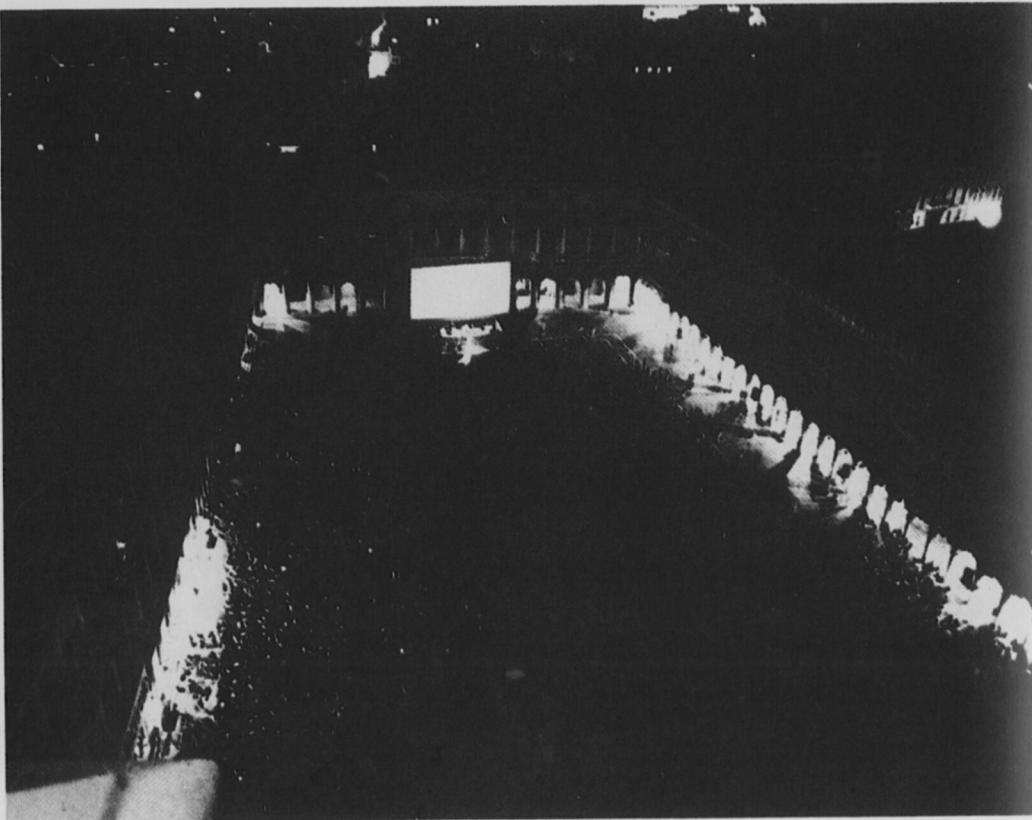
13. *Elettra* al teatro romano di Cesarea (1962).



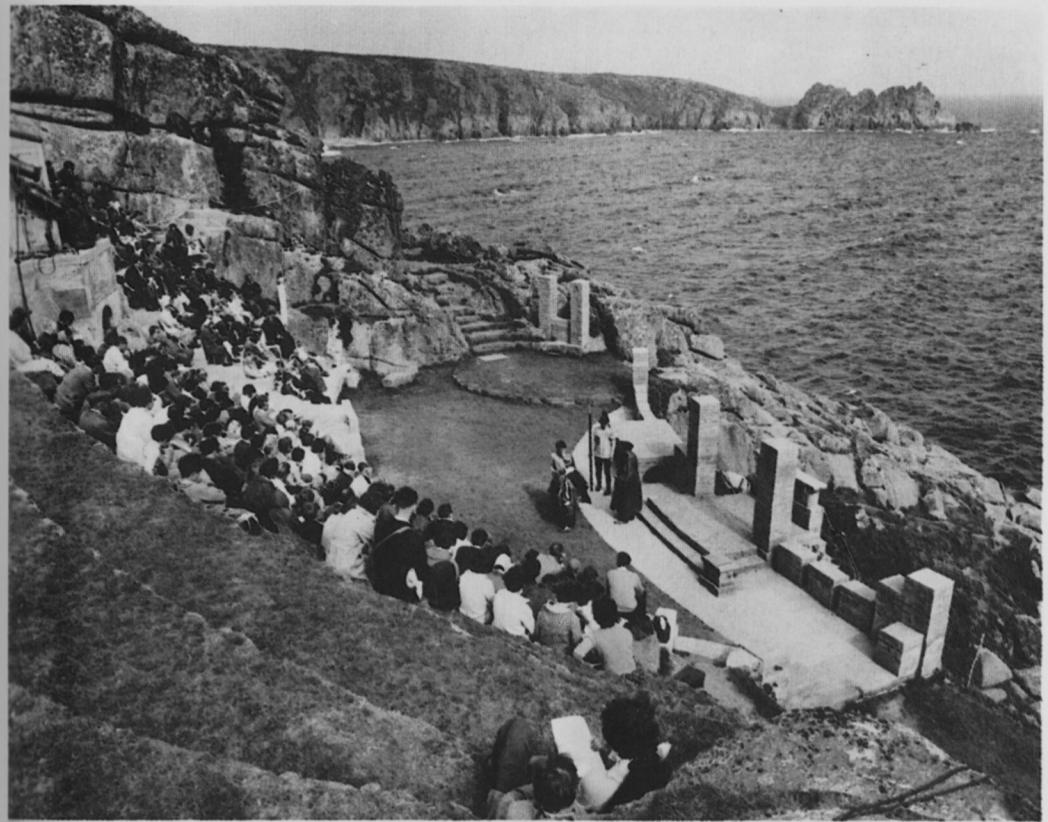
14. Arena di Verona. Foto di L. Fiorini.



15. Allestimento scenico di A. Calvo delle *Baruffe chiozzotte* di C. Goldoni in Campo San Cosmo alla Giudecca.



16. Proiezione in piazza San Marco (1979) del film *Giglio infranto* di D. W. Griffith (1919).



17. Allestimento di *Misura per misura* di W. Shakespeare a Porthcurno, Cornovaglia (1961).



18. Un combattimento di galli a Santo Domingo. Foto di G. Drouhet.

19-20. La scena sportiva. Milano: una *Sei giorni*; «Commandos Tigre» allo stadio Meazza.





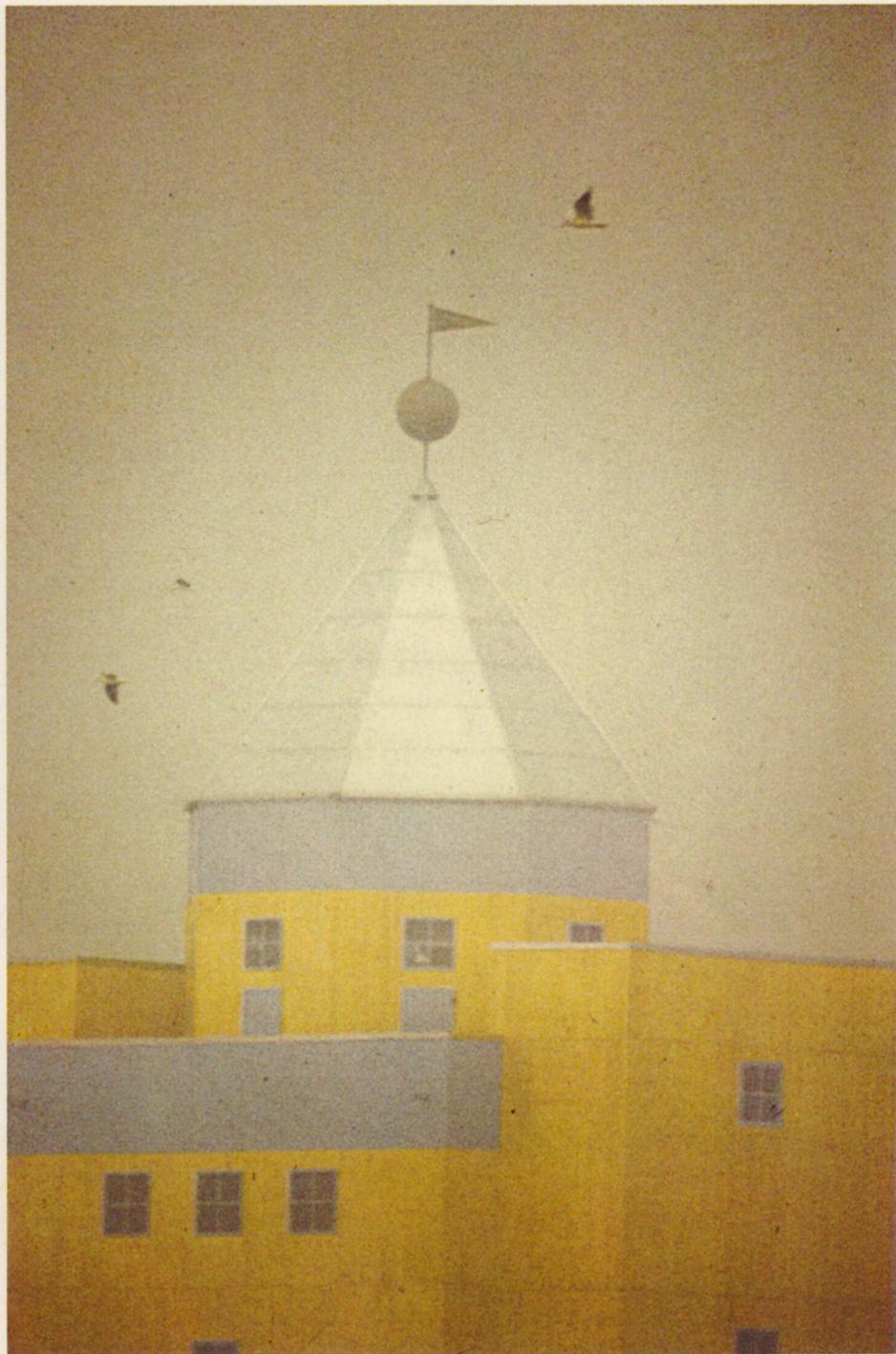
21. Siena, Piazza del Campo. Il Palio.



22. Partita a scacchi in costume a Marostica (Vicenza). Gli sbandieratori.



23. J. Beck: teatro di strada. Foto di E. Martino.



24. *Il teatrino del mondo* di A. Rossi (Venezia, 1980).

Silenzia

Una delle tratti fondamentali che distinguono l'opera di Rossi è il suo rifiuto di una concezione di arte che si basa sulla pura forma. L'arte, secondo lui, deve essere un mezzo per comunicare e non un fine in sé stessa. In questo senso, l'arte è sempre un tentativo di superare le barriere che separano le diverse culture e di creare un linguaggio comune. Rossi è convinto che l'arte possa e debba svolgere un ruolo importante nella vita sociale, contribuendo a migliorare la qualità della vita e a promuovere il dialogo tra i diversi popoli. Per lui, l'arte è un atto di coraggio e di libertà, che si manifesta nella ricerca di nuove forme e nella sperimentazione di nuovi materiali. Il suo lavoro è sempre stato caratterizzato da una forte sensibilità sociale e da un impegno etico che lo ha portato a realizzare opere che riflettono i suoi ideali e le sue convinzioni. In ogni opera, Rossi cerca di esprimere un messaggio che sia comprensibile a tutti e che contribuisca a creare un senso di comunità e di appartenenza.

In ogni società umana si verifica un processo di cambiamento continuo, che si manifesta in diverse forme e in diversi tempi. Questo processo è determinato da una serie di fattori, tra cui le innovazioni tecnologiche, le trasformazioni sociali e le evoluzioni culturali. Il ruolo dell'arte in questo processo è fondamentale, poiché essa ha la capacità di anticipare e influenzare le tendenze del futuro. Rossi è convinto che l'arte possa e debba svolgere un ruolo attivo nella promozione del cambiamento sociale e nella costruzione di una società più giusta e equa. Per lui, l'arte è un mezzo per superare le divisioni e per creare un mondo migliore. Il suo lavoro è sempre stato caratterizzato da una forte sensibilità sociale e da un impegno etico che lo ha portato a realizzare opere che riflettono i suoi ideali e le sue convinzioni.

Il lavoro di Rossi è sempre stato caratterizzato da una forte sensibilità sociale e da un impegno etico che lo ha portato a realizzare opere che riflettono i suoi ideali e le sue convinzioni. In ogni opera, Rossi cerca di esprimere un messaggio che sia comprensibile a tutti e che contribuisca a creare un senso di comunità e di appartenenza. Il suo lavoro è sempre stato caratterizzato da una forte sensibilità sociale e da un impegno etico che lo ha portato a realizzare opere che riflettono i suoi ideali e le sue convinzioni. In ogni opera, Rossi cerca di esprimere un messaggio che sia comprensibile a tutti e che contribuisca a creare un senso di comunità e di appartenenza.