Kirsten Hastrup

IL CORPO MOTIVATO. *LOCUS* E *AGENCY* NELLA CULTURA E NEL TEATRO

Berkeley pronunciò il suo discorso in piedi davanti alla poltrona: la sua piccola figura snella e diritta spirava tanta energia che i vecchi, uno per uno, si alzarono e rimasero in piedi di fronte a lui, guardandolo negli occhi, gravemente[1].

Esiste una sorta di presenza personale che esercita sugli altri una forza quasi fisica. Le persone colpite, di rimando, sembrano reagire in un modo che dà la priorità al corpo sulla mente. Entrambe, queste manifestazioni di energia incorporata (*embodied energy*), indicano un campo dell'azione sociale che deve ancora essere indagato dagli antropologi. È un campo di motivazione incorporata (*embodied motivation*).

In questo articolo mi propongo di circoscrivere tale campo nel tentativo di affrontare da un'angolatura particolare un importante problema metodologico di antropologia generale, cioè il problema dell'*agency* nella cultura. Questa prospettiva si ricollega ai tentativi recenti di investigare il rapporto tra realtà, esperienza ed espressione (Turner e Bruner 1986). Incrementando gli sforzi per comprendere l'«esperienza» in quanto tale, la mia ambizione è di esplorare il *locus* corporeo dell'*agency* con un occhio non solo all'espressione dell'azione stessa, ma anche alla sua motivazione. L'assunto è che la motivazione costituisce un anello importante tra cultura e azione

Desidero esprimere i miei ringraziamenti per l'opportunità che mi è stata più volte offerta di partecipare alle sessioni dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology) e conoscere così, direttamente e attraverso i libri, il lavoro dell'Odin Teatret e di Eugenio Barba. I risultati di questa esperienza sono esposti in Hastrup 1992. I miei ringraziamenti vanno inoltre a Eugenio Barba e Vibeke Steffen per le preziose osservazioni sulla prima stesura di questo scritto.

Complementare a questo saggio è Hastrup 1994b.

[1] La prima edizione del romanzo autobiografico di Karen Blixen, *Out of Africa*, è del 1937. La citazione è dall'edizione italiana: *La mia Africa*, Milano, Feltrinelli, 1994, p. 176.

(D'Andrade 1992, 41), un anello, inoltre, che rende obsoleta la distinzione stessa di cultura e azione: l'azione è profondamente inculturata e la cultura esiste solo nella prassi.

Nel corso delle pagine seguenti, in un excursus antropologico generale, attingerò alle intuizioni che provengono dalla filosofia contemporanea e dall'antropologia teatrale[2]. La prima offre nuove prospettive sulla razionalità, la seconda fornisce una chiave alla performance corporea. Entrambe ci aiutano a chiarire il tentativo antropologico di comprendere appieno il corpo motivato. Io desidero aggiungere una dimensione dinamica al concetto di corpo-memoria (Scheper-Hughes e Lock 1987), e studiare perché il corpo è non solo un veicolo della memoria sociale collettiva (Connerton 1989), ma anche, virtualmente almeno, un veicolo dell'azione creativa e della trasformazione culturale.

L'inculturazione a cui nella vita quotidiana il corpo umano è soggetto ha luogo per lo più in modo implicito, per analogia, se preferite. La nostra presenza viva nella società è un mezzo per imparare ad agire socialmente passando per il continuum esperienziale della vita quotidiana. Al contrario, l'apprendimento di particolari tecniche di rappresentazione significa una sorta di socializzazione esplicita, o di acculturazione, cioè l'interiorizzazione di un nuovo insieme di regole dell'azione (cfr. Barba 1991, 189). Gli attori debbono apprendere un nuovo tipo di presenza, attingendo ad esperienze non continue rispetto allo spazio performativo. Qui la presenza è lo scopo e non il mezzo per raggiungere lo scopo; il mezzo per ottenere presenza scenica è la tecnica dell'attore che, a sua volta, si basa sul training (cfr. Barba e Savarese 1991, 246). Nell'antropologia teatrale, questa differenza è stata ricondotta alla distinzione tra il corpo quotidiano di una persona in generale e il corpo extraquotidiano dell'attore, indicati a volte come corpo reale e corpo fittizio (ad es. Barba 1993, 15).

Ovviamente, c'è una differenza qualitativa tra la performance teatrale e quella sociale, l'una destinata a realizzare la presenza per mezzo dell'illusione, l'altra illudendo la realtà per mezzo della presenza: ma prendere come punto di partenza il corpo che rappresenta ci consente di operare una composizione tra le due. C'è una profonda continuità tra l'agire sulla scena e il vivere nel mondo; se non altro, per la dialettica individuata da Victor Turner tra rappresentare e apprendere: «Si impara rappresentando, e poi si rappresentano

[2] Con «antropologia teatrale» mi riferisco alle teorie e alle ricerche dell'ISTA fondata da Eugenio Barba, regista dell'Odin Teatret, Danimarca. Per parlare di questo teatro mi sono servita dei libri di Barba (1989), di Exe Christoffersen (1989), di Watson (1993), di Barba e Savarese (1991).

le conoscenze così ottenute» (Turner 1982, 94 [170])*. Dall'osservatorio del teatro, anche Konstantin Stanislavskij ammoniva l'attore: «Agisci sempre in prima persona... Non uscire da te stesso. L'attimo in cui perdi te stesso sulla scena segna il momento in cui ti allontani dal vivere veramente la parte e incomincia la recitazione falsa, esagerata» (Stanislavskij 1963, 91). E dall'osservatorio dell'antropologia generale, l'esperienza quotidiana e quella extraquotidiana sono viste necessariamente nell'ambito della normalità (cfr. Abrahams 1986). Anche se il teatro produce un'esperienza di «vitalità intensificata» (Turner 1986b, 43), questa vitalità è apprezzabile solo attraverso una continuità con l'esperienza vissuta in generale. Se ne discuterà in seguito, qui basti sottolineare che invece di servirmi di una distinzione aprioristica tra esperienze ed espressioni corporee quotidiane ed extraquotidiane, le considero tutte nei limiti delle normali possibilità di «dilatazione» (cfr. Barba 1985), anche se di grado differente e con effetti differenti. Nella mia analisi farò quindi ricorso a entrambi i campi della performance, quello culturale e quello teatrale.

Procederò come segue. Inizierò dalla discussione dell'esperienza vissuta, allo scopo di determinare la posizione dell'attore sociale, personaggio primario dell'antropologia performativa – che per il momento abbraccia sia l'antropologia teatrale che l'antropologia generale. Parlerò poi del perdurare del dualismo cartesiano di mente e corpo occupandomi del corpo assente. Seguirà una ricognizione di quei teatri del sé in cui si fa entrare in azione l'arte della rappresentazione. Ciò mi consentirà di avanzare la teoria per cui la cultura è sia incarnata che improvvisata nei territori corporei degli uomini. Ritornerò, infine, al problema della motivazione e dell'*agency* nella cultura.

L'esperienza vissuta

Negli ultimi anni, in antropologia, è venuta crescendo l'attenzione verso la nozione di esperienza (cfr. Turner e Bruner 1986). L'esperienza è stata acclamata come il punto di partenza di tutta l'etnografia, sia nel senso che l'«esperienza vissuta», inclusi pensieri e desideri, parole e immagini, è stata dichiarata «realtà primaria» (Bruner 1986a, 5), sia nel senso che la condivisa esperienza sociale sul campo degli etnografi è stata salutata come il primo passo verso la conoscenza antropologica (Hastrup e Hervick 1994). Quale che sia la ragione addotta per privilegiare l'esperienza, privilegio che è

* *Il numero aggiunto tra parentesi quadre indica la pagina dell'edizione italiana (N.d.T.).*

stato fortemente contestato in alcuni settori, il tentativo di fare di questa fumosa categoria un termine analitico indica il crollo dell'idea tradizionale della «cultura» come un coerente sistema logico e degli uomini come «portatori» passivi di quella cultura. Viceversa, gli uomini sono reintegrati come agenti attivi della riproduzione nonché della trasformazione della cultura. Anche la riproduzione richiede uno sforzo! (cfr. Sahlins 1985; Moore 1987).

Ancora una volta, avvertiamo una continuità tra il teatro vero e l'antropologia, che abbandonano entrambi la pietrificata visione del loro oggetto. Come ha detto Antonin Artaud criticando il vecchio teatro: «Il nostro concetto pietrificato del teatro si riallaccia alla nozione pietrificata di una cultura senza ombre in cui il nostro spirito, da qualunque parte si volga, incontra subito il vuoto, quando invece lo spazio è pieno» (Artaud 1958, 12 [132]). È la grande forza del teatro quella di evocare ombre, che il linguaggio referenziale trascura; ma per muovere lo spettatore queste ombre debbono stabilire un contatto con la sua esperienza personale dell'ineffabile.

L'accento posto sull'*agency* umana non dovrebbe farci ricadere nella vecchia idea transazionalista della società come semplice risultato cumulativo delle scelte razionali individuali (Barth 1966). Si tratta, al contrario, dell'ulteriore sviluppo del concetto profondo che gli uomini sono sempre definiti dal loro spazio sociale e ne sono, al tempo stesso, la sua coscienza definitoria (Ardener 1987). Noi rigettiamo il «modello fax» di interiorizzazione della cultura, che implica il fatto che l'individuo si limita a copiare un insieme di nozioni generalmente condivise sul mondo, così che la socializzazione finisce con l'assomigliare al processo di duplicazione di un originale attraverso il telefax (Strauss 1992, 9; Strauss e Quinn 1993); ma dobbiamo ancora fare i conti con il fatto che alcune nozioni sono condivise e che la pratica *sociale* non può essere studiata solo in rapporto alla creatività individuale o alla scelta personale. Esistono certi modi di apprendere ad apprendere con l'esperienza che danno il loro imprinting. È qui che diventa assolutamente vitale una chiarificazione del concetto di esperienza.

Accostarsi alla società o alla cultura attraverso l'«esperienza» ci proietta immediatamente in una visione del mondo incentrata sull'ego. Non esiste esperienza al di là del soggetto che compie l'esperienza. Gli uomini sono considerati agenti attivi del mondo più che passivi riproduttori degli aspetti sistematici della cultura (Bruner 1986a, 12). Ciò vuol dire che lungi dall'essere statico e predeterminato da una particolare struttura semantica, *il significato è sempre emergente*. Questo è il primo punto assolutamente vitale da tenere a mente. Non ci sono dati preesistenti nella cultura. O, in altre parole, la cultura non fornisce un insieme fisso di coordinate per il signi-

ficato e l'azione da riconoscere dall'esterno. Allo stesso tempo, però, ci sono dei limiti alla creatività e alla scelta, e vi sono norme apprese che non si possono facilmente «disimparare». Le azioni sociali tuttavia non sono governate in modo semplicistico da regole. Le azioni sono, in realtà, «atti», che ammettono sia l'improvvisazione che una comprensione condivisa.

L'azione, in questo senso, non implica necessariamente il movimento reale nello spazio o il parlare ad alta voce. L'azione è in ogni dove nella vita. Come diceva Stanislavskij parlando per l'attore: «Sulla scena bisogna sempre agire. Azione, attività. Ecco su che cosa si basa l'arte... dell'attore... L'immobilità di una persona che siede in scena, non vuol dire passività. Tu sai essere immobile e, nello stesso tempo, in piena azione» (Stanislavskij 1963, 7-8 [50-51]). L'uomo come presenza corporea è il *locus* – e il pre-testo – dell'azione. L'azione non è concepibile come categoria mentale: è materializzata, espressa da un corpo-in-vita – che è molto di più, evidentemente, di un corpo semplicemente vivo (Barba 1985, 13). Come il linguaggio, il corpo serve come serbatoio di pensieri differiti «che si possono attivare a distanza di tempo e di spazio con il semplice riposizionamento del corpo nella postura complessiva che *richiama* i relativi pensieri e sentimenti, in uno degli stati induttivi del corpo che, come sanno gli attori, danno origine agli stati mentali» (Bourdieu 1990, 69; corsivo dell'autore).

Tuttavia il corpo è curiosamente assente in antropologia, malgrado il fatto che gli uomini – che sono l'oggetto del suo studio – invariabilmente hanno un corpo. È proprio questo il punto: la vista di uomini con un corpo ha fatto sparire il corpo dall'analisi. I corpi biologici sono dappertutto uguali e la loro stessa indiscutibilità ha impedito, paradossalmente, che potessimo vedere la centralità del corpo nell'esperienza sociale. Il corpo ha suscitato l'interesse dell'antropologia tutt'al più in quanto culturalmente concettualizzato (ad es. Blacking 1977) o come metafora della società (ad es. Douglas 1970). Uno degli obiettivi di questo articolo è di smantellare la nozione implicita del corpo come portatore passivo o contenitore di pensiero, e di un rapporto gerarchico tra mente e corpo, in cui la prima sia il *locus* del soggetto e il secondo sia soltanto un oggetto.

L'idea che l'*agency* non sia collocata soltanto nella mente e che l'espressione delle esperienze interiori non sia un'esclusiva della parola, collega le mie tesi a certi settori dell'antropologia performativa. La prima volta che fu avanzata l'idea dell'antropologia performativa, lo si fece con la convinzione che oggetto dell'antropologia fossero i drammi sociali, che «erompevano», per così dire, dalla superficie abbastanza uniforme del continuum della vita sociale (ad es. Turner 1982, 9 [29]). Il dramma sociale ha una forma «protoe-

stetica» nel suo svolgimento (Turner 1986b, 39) e perciò si presta a una analisi in termini teatrali. L'interrelazione tra dramma teatrale e dramma sociale può assumere la forma di un'inversione, attingendo ciascuno, per la propria performance palese, ai processi sociali impliciti dell'altro (Turner 1990, 17), ma la continuità tra i due è sempre presupposta. Entrambi riflettono su un'esperienza sociale condivisa. È qui che l'etnografo può assumere il ruolo di etnodrammaturgo (Turner 1982, 100 [180]).

L'etnografo sul campo, inoltre, è paragonabile all'attore in scena: anche l'etnografo deve acculturare il proprio corpo a nuovi modelli di azione appropriata. Lo stesso lavoro sul campo può essere visto come una seconda «inculturazione» È questa, dopo tutto, la sua ragion d'essere. Per il «terzo» teatro come anche per il lavoro antropologico sul campo: «Nel terzo teatro non c'è differenza tra vita professionale e vita personale, perché il come si fa teatro è prioritario rispetto al cosa si produce» (Watson 1993, 21). E ancora, il lavoro dell'attore e quello dell'etnografo implicano entrambi a livello critico la riflessività: sia l'uno che l'altro debbono riflettere sulle loro riflessioni o essere consapevoli della loro consapevolezza – anche se allo scopo di staccarsene (cfr. Bruner 1986a, 22-23).

Oggi, la nozione di antropologia performativa è stata portata un po' più avanti sul terreno epistemologico (piuttosto che sociologico). Johannes Fabian avvia la trasformazione da un'etnografia informativa a una performativa: propone cioè di sostituire al tipo di etnografia in cui l'etnografo decide le domande e annota le risposte, una sorta di comunicazione etnografica in cui «l'etnografo non comanda la musica ma vi si adegua» (Fabian 1990, 19).

Mentre precedentemente l'antropologia performativa dava la preminenza alle espressioni sociali e culturali, le «eruzioni», rendendoci in tal modo acutamente consapevoli delle rappresentazioni drammatiche della cultura, Fabian vuole attirare la nostra attenzione sul fatto che «su ampie zone e su aspetti importanti della cultura nessuno, neanche i nativi, ha informazioni che possano essere semplicemente richiamate ed espresse in modo discorsivo» (Fabian 1990, 6). In altre parole, la maggior parte del sapere culturale è depositata nell'azione invece che nelle parole (Hastrup 1993a). La conseguenza metodologica è che non possiamo sperare in una struttura logica coerente (una grammatica) che stabilisca esattamente il *meaningful* (ciò che è significante) in una data cultura, ma dobbiamo comprendere il significato così come emerge nella pratica. In etnografia come nella cultura non ci sono punti di vista esterni per la conoscenza. La conoscenza è intrinsecamente riflessiva.

Riflessività qui non vuol dire che il soggetto che conosce è perso nelle proprie meditazioni autoreferenziali. Al contrario: riflessività

significa consapevolezza di sé in quanto soggetto e oggetto allo stesso tempo (Myerhoff e Ruby 1982, 2). Ciò vale per entrambi i termini dell'incontro etnografico: gli «altri» non possono più essere desoggettivati nell'analisi antropologica. Rimane, naturalmente, il problema di come si possa evitare la trasformazione professionale del soggetto sperimentante in un oggetto de-umanizzato, «una caricatura dell'esperienza» (Kleinman e Kleinman 1991, 276).

Finora l'antropologia dell'esperienza e della performance è stata insoddisfacente in questo: l'esperienza è stata letta – letteralmente – come racconto (ad es. Bruner 1986b). Non c'è dubbio che spesso l'esperienza viene *espressa* nel racconto, come ad esempio i racconti di malattie (Kleinman 1988), ma è anche vero che la letteralità stessa della nozione di racconto ne ha reso vago il referente. Questo è uno dei motivi per cui dobbiamo ora dirigere la ricerca nel territorio della motivazione incorporata. È un ricerca governata da un paradosso metodologico: solo abbandonando l'idea dello sguardo clinico, nel senso in cui ne parla Foucault (1963), avremo accesso ai corpi vivi degli agenti sociali come anche alle forze direttive dei modelli culturali. Una caratteristica dell'antropologia performativa di Victor Turner era di essere ancora troppo fondata su una visione classica, su una antropologia, cioè, dell'osservazione. Da qui anche quel suo focalizzare l'interesse sulle espressioni dell'esperienza invece che sull'esperienza stessa (Bruner 1986a). L'idea dell'occhio clinico era direttamente connessa all'immagine della scienza come basata sull'esperimento e sulla verifica oculare, un'immagine modellata sulla dissezione ed esplorazione indagatrice di un corpo morto. Uno dei risultati con cui abbiamo dovuto fare i conti fu la spaccatura tra corpo e mente. Nell'impossibilità di assimilare l'esperienza viva a dei corpi morti, gli antropologi affrontano il problema metodologico di riconoscere il corpo vivo come *locus* d'esperienza.

Il punto non è di personalizzare l'esperienza o la cultura, ma di localizzare il centro della «creazione di senso». Gli eventi hanno senso, non in termini di enunciazioni ma nella loro coerenza con la nostra propria esperienza. Siamo costretti a usare un linguaggio fatto di enunciazioni per descrivere sia l'esperienza che la comprensione, ma non per questo dobbiamo scambiare il modo di descrivere con le cose descritte. Come ha detto Mark Johnson: «il contenuto enunciativo è possibile solo in virtù di una complessa rete di strutture schematiche non enunciative che emergono dalla nostra esperienza corporea» (Johnson 1987, 5).

Noi condividiamo una buona parte di tale esperienza in modo interculturale; è questo uno dei motivi per cui siamo immaginabili l'un per l'altro (Shweder 1991, 18). L'immaginare nasce dal corpo oltre che dalla mente. Johnson, ad esempio, dimostra in modo con-

vincente come il fatto di camminare eretti «naturalizza», per così dire, certi modelli culturali, per cui «su» è associato a buono e «giù» a cattivo. Modelli d'esperienza assunti nel corpo diventano modelli culturali condivisi (Johnson 1987, 14). Ciò vale anche per l'esperienza di attori di tradizioni diverse, e costituisce la logica premessa dell'antropologia teatrale: «Spettacoli diversi, in luoghi ed epoche diverse e malgrado le forme stilistiche specifiche della loro tradizione hanno in comune alcuni principi. Rintracciare questi principi-che-ritornano è il primo compito dell'antropologia teatrale» (Barba e Savarese 1991, 8).

L'antropologia teatrale, indubbiamente, è una modalità particolare di ricerca che si focalizza su principi performativi universali invece che su schemi concettuali relativi; tuttavia la distanza dall'antropologia generale non è insormontabile. In entrambe, il progetto teorico conduce al di là di ciò che è manifesto al livello sociologico, approdando a un territorio generale – il territorio dell'ipotetico. Nell'antropologia teatrale, un'ipotesi di creatività che ha come radice il corpo (*embodied*) è stata avanzata parlando di presenza dilatata dell'attore (Barba 1985; Barba e Savarese 1991). Il corpo dilatato dell'attore è ciò che trasporta lo spettatore nei territori sconosciuti *della propria esperienza*. L'attore può rivelare solo ciò che è già vero, anche se appartiene al lato sconosciuto delle cose (Grotowski 1969, 194-195 [272]). Dobbiamo ancora esplorare le implicazioni che ha per l'antropologia l'idea romantica dell'immaginazione come «creazione che rivela o rivelazione che allo stesso tempo definisce e completa ciò che la rende manifesta» (Taylor 1989, 419).

Una conseguenza del riconoscimento, a cui si è accennato, che esiste una dialettica tra esperienza e apprendimento, e dell'ammissione che l'esperienza non è disponibile all'autopsia e tuttavia si può studiare, è stata la trasformazione della nozione stessa di esperienza. Secondo Edward Bruner, è necessario prestare attenzione all'«esperienza vissuta» della gente come correttivo alle vecchie idee di una grammatica culturale e di un'azione sociale regolamentata (Bruner 1986a). La chiave è data dalla manifestazione fisica della vita; l'esperienza vissuta è la serie reale di eventi vissuti totalmente, fino alla fine. Io proporrò la nozione di «esperienza sociale» in sostituzione dell'esperienza vissuta (ma metodologicamente uccisa). Secondo me, l'«esperienza» è sempre mediata dall'interpretazione, che a sua volta è sempre fondata socialmente. Noi acquisiamo sapere sociale «non con l'astratto pensiero solitario, ma partecipando, direttamente o con la mediazione dei vari generi di performance, ai drammi socioculturali» (Turner 1986a, 84 [164]). Non solo l'esperienza è sempre ancorata in una collettività, ma la vera *agency* umana è anche inconcepibile al di fuori del continuum della conversa-

zione di una comunità, da cui si originano le distinzioni e le valutazioni di fondo necessarie per compiere scelte di azioni (Taylor 1985, 8). La memoria vi ha parte: nell'essere ricordata, un'esperienza vissuta si trasforma in un altro genere di esperienza (sociale) (Casey 1987, XII).

Sotto certi aspetti tutto questo echeggia la distinzione, fatta da Dilthey e portata avanti da Victor Turner, tra «esperienza» e «un'esperienza»: «La semplice esperienza non è che la sopportazione e l'accettazione degli eventi. *Un'*esperienza, come un sasso nella sabbia di un giardino zen, emerge dall'uniformità delle ore e degli anni che passano e forma ciò che Dilthey ha chiamato "struttura d'esperienza"» (Turner 1986b, 35). In altre parole, mentre tutti noi abbiamo esperienze in ogni momento, *un'*esperienza si stacca dal flusso cronologico in maniera non arbitraria. Lasciandosi trascinare verso l'espressione, l'esperienza socialmente «effervescente» subisce un processo, viene socializzata e infine trasformata, se non altro perché le vengono assegnati una nascita (*initiation*) e un compimento – un inizio e una fine – che non possono essere dati alla «semplice» esperienza. Il teatro, come la peste, si qualifica come un'esperienza per eccellenza: «Come la peste, il teatro è dunque un formidabile appello a forze che riportano con l'esempio lo spirito alla fonte dei suoi conflitti» (Artaud 1958, 30 [148]). Entrambi hanno in sé il potere della rivelazione, della comprensione e, quindi, dell'esperienza contagiosa.

A differenza di una fenomenologia dell'esperienza che riflette «un'esperienza che, per definizione, non riflette se stessa» (Bourdieu 1990, 25), l'antropologia deve sempre interrogare i dati che condizionano l'esperienza ed esplorare «la coincidenza delle strutture oggettive e delle strutture interiorizzate, coincidenza che dà l'illusione della comprensione immediata, caratteristica dell'esperienza pratica dell'universo familiare» (*ibidem*, 26). In breve, fin tanto che l'antropologia si proietta nella reale esperienza sociale della gente, non può continuare ad accettare una discontinuità radicale tra conoscenza teorica e pratica o, nel nostro caso, tra mente e corpo, cultura e azione.

Focalizzarsi sull'esperienza, e implicitamente sull'*agency*, conduce a un altro punto ancora di profondo impatto epistemologico sull'antropologia, cioè al ripristino della responsabilità (Johnson 1987, 15; Taylor 1985a). Secondo l'antropologia corrente, la gente non *reagisce* semplicemente agli eventi esterni, ma *risponde*. Diversamente dalla reazione, la risposta implica una consapevolezza di se stessi come centri capaci di azione (Johnson 1987, 15). Quanto più l'esperienza emerge come il *locus* dell'apprendimento, tanto più ci rendiamo conto che tutte le persone sono in misura maggiore o mi-

nore responsabili di ciò che accade loro. L'interazione tra le persone, o tra le persone e l'ambiente, è sempre forte per qualche verso. Ciò fa parte della nostra esperienza incorporata.

Il corpo assente

Considerata la forza dell'argomentazione a proposito del *locus* corporeo dell'esperienza, è tanto più strano che la distinzione enunciativa tra corpo e mente sia rimasta così tenace nella nostra visione del mondo. Per capire come sia possibile dobbiamo iniziare rintracciando l'origine di tale distinzione, non soltanto nella storia delle idee ma anche, e più importante, nella natura del corpo umano stesso[3].

La svolta scientifica che vide Galileo come pioniere e che fu strettamente connessa al razionalismo cartesiano cambiò la vecchia idea di un cosmo unificato che dava corpo e sostanza alle Idee del mondo e di cui gli uomini non erano che frammenti (e rappresentazioni). Il mondo venne ripensato in termini meccanicistici; e, nel processo, la virtù morale e il dominio di sé subirono una trasformazione (Taylor 1989, 144). L'approccio meccanicistico era come se dissociasse l'uomo dalla natura. Tale dislocazione implicava anche un'omogeneizzazione del tempo che contrastava con l'esperienza quotidiana di periodi difformi di pieno e di vuoto. Nel diciassettesimo secolo la realtà fu ripensata come una macchina, un esatto lavoro di orologeria, più che come un corpo vivente aritmico. Ciò preparò il terreno al dominio della natura, e delle donne, secondo Merchant (1980, XVII).

Diede anche un nuovo orientamento alla ricerca dell'autoconoscenza. Per secoli la riflessione era stata rivolta verso l'interiorità, raggiungendo il culmine nella «riflessività radicale» di sant'Agostino: sant'Agostino adottò un punto di vista differente dai pensatori precedenti, parlando in prima persona (Taylor 1989, 130). La conoscenza, la consapevolezza, divennero quelle di un agente. Non è solo questione di meditare sulla propria esperienza, facendone oggetto di contemplazione. «La riflessività radicale porta in primo piano una sorta di presenza a se stessi che è inseparabile dall'essere noi stessi gli agenti di quell'esperienza» (*ibidem*, 131). È questo che fa di noi degli esseri che possono parlare di se stessi in prima persona e che ha reso il linguaggio dell'interiorità irresistibile. L'«io penso»

[3] L'argomento di questa sezione sul *Corpo assente* è stato in parte sviluppato anche in Hastrup 1994a.

divenne in qualche modo un'azione fuori del mondo, dentro il proprio io.

Ora siamo in condizione di poter ricollocare il pensiero nel mondo. Non solo la nostra posizione storica è diversa da quella di sant'Agostino, anche il nostro proposito è comunque diverso. Il suo progetto era ancora definito in termini teologici, poiché tendeva a sancire «Dio» come parte essenziale dell'uomo. L'autoconoscenza era uno strumento per conoscere Dio; le risorse morali erano ancora situate in Dio, anche se la via che conduceva in alto ora passava all'interno (Taylor 1989, 139). In termini più generali, ciò voleva dire che la perfezione morale richiedeva un impegno personale al bene. La «volontà» fu essenziale agli inizi dell'era moderna; la «debolezza della volontà» divenne la colpa estrema, per quanto noi possiamo oggi smascherarla come una contraddizione in termini (Davidson 1980, 21 ss.).

Con Cartesio le risorse morali si attestarono saldamente in noi stessi; svanì ogni punto esterno di orientamento e l'intera dicotomia interno/esterno assunse nuovo significato. La spiegazione scientifica fu staccata dalla visione etica; la prima fu una questione di corretta rappresentazione, la seconda di fermezza individuale di volontà. La nozione stessa di «idea» migrò dal Cosmo all'uomo; il suo senso ontico fu trasferito a un mondo intra-psichico. L'idea divenne qualcosa che si aveva «nella mente» (Taylor 1989, 144). Là, divenne uno strumento per oggettivare il mondo, incluso il corpo. Come modello culturale ebbe la sua forza motivante (cfr. d'Andrade 1992). La distinzione cartesiana tra *res cogitans* e *res extensa* servì da base per quel modello di netta distinzione tra corpo e mente a cui da allora siamo stati abituati. Ed è questo dualismo metafisico che si è sempre riflesso da allora nella dicotomia soggetto-oggetto che è la base della nostra conoscenza del mondo (Bernstein 1983, 116).

Ciò viola sia l'ontologia classica che l'esperienza ordinaria di conoscenza incarnata. Capire, per Cartesio, significava svincolarsi dal nostro io materiale, quella fonte incontrollata di errore e di bruttura morale (Johnson 1987). Per attingere la conoscenza pura bisogna prima attingere l'auto-purificazione; il dominio di sé divenne un problema di controllo della fonte corporea d'errore. Questa istanza di controllo strumentale è esplicitamente rigettata dall'antropologia performativa nel senso che si è detto sopra. Il corpo è riconosciuto come fonte di rivelazione, non di errore. C'è la necessità di annullare l'«ansia cartesiana», cioè la paura di non avere una base fissa e stabile per la conoscenza, dei punti solidi di riferimento (cfr. Varela et al. 1992, 140). C'è la necessità anche di annullare la distinzione kantiana di conoscenza «pura» e conoscenza «empirica», in cui la prima è indipendente dall'esperienza e la seconda è possibile solo

grazie all'esperienza (Kant [1781] 1991, 25-26). In generale, l'antropologia performativa rigetta il dualismo corpo-mente come ontologia e lo legge come una particolare ideologia occidentale che considera la mente superiore al corpo. Come ha sottolineato Jerzy Grotowski, essere cerebrali e razionali è diventato un segno distintivo di civiltà:

> È perciò che facciamo un doppio gioco di intelletto ed istinto, pensiero ed emotività; tentiamo di dividerci artificialmente in corpo e anima. Quando tentiamo di liberarci da tutto questo ci mettiamo ad urlare e a scalpitare scuotendoci convulsamente al ritmo della musica. Nella nostra ricerca di liberazione raggiungiamo il caos biologico. Soffriamo soprattutto di una mancanza di totalità, che ci porta alla dispersione e alla dissipazione di noi stessi (Grotowski 1969, 211 [295]).

Grotowski prosegue suggerendo che il teatro, attraverso la tecnica dell'attore, fornisce una possibilità di integrazione e di svelamento della vera essenza. Il senso di tutto questo è che gli spettatori potranno spogliarsi della propria maschera nell'esperienza vicaria di interezza. Di nuovo, io non penso che ci sia bisogno di distinguere l'attore in termini di motivazione corporea; anche se è vero che c'è differenza di maestria tecnica e di ponderatezza nell'azione, l'esperienza vicaria è resa possibile solo dalla risonanza tra attore e spettatore, una risonanza che si instaura per via della comunanza di esperienze del corpo in quanto *locus* dell'azione (cfr. Wikan 1992).

Anche se tale interezza è in qualche modo parte integrante dell'umana esperienza, c'è tuttavia motivo di fermarsi a riflettere sulla presa che ha il dualismo di corpo e mente sulla nostra percezione della realtà. Come ha dimostrato Drew Leder (1990) in maniera convincente, il dualismo cartesiano sembra echeggiare importanti aspetti dell'esperienza umana. Se è vero che l'esperienza umana è incarnata, è altrettanto vero che il corpo tende a sparire dalla nostra consapevolezza di *come* facciamo esperienza. Ciò è dovuto alla natura duplice del corpo: estasi e recessività, nei termini proposti da Leder. Il corpo estatico consiste nei sensi con cui cerchiamo di afferrare il mondo e che sono, quindi, rilevanti nel dar forma al nostro campo esperienziale, mentre il corpo recessivo mette in luce tutti quei processi invisibili e inconoscibili che rendono affatto possibili le sensazioni e ci tengono in vita in quanto esseri umani.

Le funzioni estatiche del corpo, non ultimo il potere dello sguardo, sono di grande rilevanza nel dar forma al campo esperienziale, e sono perciò candidate «naturali» al Premio della Percezione – il primo ad assegnarlo fu Cartesio, come abbiamo visto. In teatro, lo sguardo è esplicitamente adoperato nella definizione del campo d'azione. Le qualità recessive, invece, non danno origine a nessun

campo proiettivo, e così sono facilmente trascurate nella fenomenologia dell'esperienza. Lo stesso si è verificato nella fenomenologia del lavoro sul campo. Nel lavoro sul campo dipendiamo pesantemente dalle forze estatiche. Superiamo noi stessi e ci spingiamo verso il nuovo mondo con tutti i nostri sensi; inglobiamo le differenze. L'altra cultura diventa incorporata; la consumiamo, letteralmente, come mangiando: «nel gusto, l'esperienza del mondo e del corpo sono forse intrecciate nel modo più stretto» (Leder 1990, 15). Metaforicamente, noi interiorizziamo anche delle sensazioni sconosciute di angoscia magica e rituale con il nostro essere fisicamente nel mondo degli altri.

Generalmente, l'incorporazione della cultura implica un processo di sedimentazione; si tende a dare per scontato un numero sempre maggiore di modelli (Leder 1990, 31-32). Si potrebbe dire che la cultura sedimentata diventa parte delle facoltà recessive o «nascoste» dell'io. Il processo di incorporazione è infinito in linea di principio; l'apprendimento, nel senso di inculturazione, non cessa mai. Eppure, per alcuni, l'inculturazione originale è seguita da uno o più processi successivi, e separati, di sedimentazione corporea dei pattern d'azione. È stato suggerito di chiamarli processi secondari d'inculturazione in base al presupposto che siano in un certo senso esterni alla cultura originaria in quanto sedimentata. Questo pattern nuovo o extra-quotidiano di possibilità performativa può portare a una distinzione tra il corpo acculturato dell'attore e il corpo quotidiano inculturato (ad es. Barba 1992). Dal punto di vista qui adottato del corpo che rappresenta, il training dell'attore, per quanto specializzato e sofisticato, non deve essere necessariamente separato da altri processi di sedimentazione corporea di pattern performativi. Per gli artigiani, per gli operai specializzati, per le casalinghe e gli antropologi allo stesso modo, certe abilità diventano «seconda natura» in qualche stadio oltre l'infanzia; non c'è modo di distinguere – logicamente – tra le tecniche quotidiane della gente ordinaria e le tecniche extra-quotidiane dell'attore. Vi possono essere orientamenti diversi, diversi livelli di consapevolezza nei processi di addestramento, ma entrambe le tecniche corporee, sia quella «quotidiana» che quella «extraquotidiana», sono incentrate nel corpo-in-vita; ciò che è seconda natura, ovviamente, è sempre cultura incorporata. A livello collettivo diventa un *habitus* condiviso. «L'*habitus* – storia incarnata, interiorizzata come seconda natura e così dimenticata come storia – è la presenza attiva dell'intero passato di cui è il prodotto» (Bourdieu 1990, 56). Imparare implica sempre un cambiamento (Bateson 1972, 283). Il training degli attori incorpora questo cambiamento.

Tuttavia, il grado in cui questo cambiamento è incarnato è stato

ignorato dall'antropologia generale. La sedimentazione implica un grado di solidificazione del mondo in quanto incorporato, che porterà gradatamente il ricercatore sul campo a sperimentare un riadattamento dell'abilità effettiva del corpo (Leder 1990, 34). In questo senso, inoltre, la cultura diventa «naturalizzata» nella socializzazione e nell'esperienza (cfr. Quinn 1992). Il nodo cruciale del problema non è una differenza di genere tra le acquisite capacità corporee e performative dell'attore e le possibilità ordinarie, ma una differenza nel grado di consapevolezza delle tecniche del corpo in quanto tali.

Tale differenza è collegata ai divergenti campi proiettivi del corpo dell'attore e di quello degli altri. Mentre la mancanza di un campo proiettivo dal corpo materiale stesso ha condotto generalmente a una sparizione quasi totale del corpo dal nostro orizzonte di pensiero, per l'attore c'è sempre uno spazio proiettivo: il pubblico, realmente presente o meno. Un po' paradossalmente, questo fatto mette in luce l'assoluta centralità del corpo. Normalmente il corpo viene a tal punto dato per scontato che può sparire. Solo quando duole il corpo diventa insopportabilmente manifesto ed esige attenzione: l'io deve agire su un'istanza telica per ripristinare la situazione di assenza (Leder 1990, 72). Il dolore, e di conseguenza la presenza corporea, diventa uno stato emotivamente ricolmo, definito come temporaneo e innaturale. Come tale, esso è un'esperienza umana universale, anche se lo stato che esso definisce e ricolma ha differenti espressioni culturali (Good *et al.* 1992). In altre parole, e seguendo le forti suggestioni di alcuni recenti lavori di antropologia medica, la «presenza» del corpo è culturalmente mediata.

Ciò che abbiamo in comune è l'assenza del corpo. Nello stato relativamente privo di emozioni del ragionare, il corpo tende a sparire a livello esperienziale; è questo che fa dell'epistemologia cartesiana un «malinteso motivato»: il dualismo si basa sull'esperienza vissuta, e poi è interpretato erroneamente come ontologia.

I teatri del sé

Per ripresentare il corpo come *locus* dell'azione, dobbiamo innanzitutto renderci conto che l'arte del rappresentare, sulla scena o nella cultura, non può essere studiata indipendentemente dal corpo che rappresenta. Non si *ha* un corpo, si *è* un corpo. Non c'è manifestazione del sé al di fuori del corpo, anche se i nostri sensi e le nostre parole ci aiutano a proiettarci fuori. Agenti motivati creano teatri del sé. Mettono in scena se stessi e il significato emerge nel processo.

La cultura ha significato solo per qualcuno in particolare. Laddove esiste, esiste sia nel mondo che nella testa delle persone (Strauss e Quinn 1993, 28). C'è un punto nodale di conoscenza che è rimasto oscuro, in parte per l'apparente naturalezza dello spazio vissuto e in parte per la totale mancanza di un campo di proiezione che nasca dal corpo materiale stesso. La naturalezza dello spazio vissuto è connessa al «modo in cui il nostro corpo è, come veicolo, il palcoscenico dell'esperienza, e al tempo stesso l'oggetto dell'esperienza» (Hanks 1990, 5). Attraverso le attività quotidiane noi definiamo e ridefiniamo un campo corporeo che sedimenta e risuona con quegli aspetti del corpo vivo che sono recessivi o tendono a nascondere se stessi. Nell'antropologia teatrale questo ha portato a una frantumazione della finzione della dualità, cioè dell'idea che il corpo è lo strumento dell'attore (Barba s.d.). L'attore non «usa» il suo corpo; se così fosse, dovremmo allora chiederci chi è il performer e dove è situata la sua volontà a usare il corpo. C'è soltanto una persona, e questa persona combina in un'unica performance immagini mentali e corporee. Lo stesso avviene nelle performance sociali. Non ci sono corpi sciolti che possono essere «usati» o messi in azione da menti situate altrove. La volontà è situata; la mente e il corpo sono confusi.

Per qualsiasi azione, sia essa intesa a incantare un pubblico attirandolo in un mondo di illusione, o sia rivolta a un compito banale come prendere l'acqua, il punto di partenza, letteralmente, è sempre un corpo-memoria – un io inculturato. Inculturazione vuol dire interiorizzazione di concetti, e di valori e di gesti, localizzati. Nel processo, i «dati culturali» affondano nell'inconscio. Al livello conscio rimangono solo quei tratti che debbono essere sempre accessibili per essere sottoposti a revisione (Bateson 1972).

Nell'antropologia teatrale c'è l'ipotesi dell'esistenza di un livello «pre-espressivo» in ogni performance; è un livello basilare di organizzazione performativa comune a tutti gli attori, senza distinzione di cultura di appartenenza (Barba e Savarese 1991, 5, 187). L'implicazione temporale del termine indica un aspetto del training, non della rappresentazione; nel training, l'attore può lavorare su differenti parti del corpo prese isolatamente, prefabbricando, per così dire, singoli elementi di ciò che sarà poi rappresentato come un intero. Le tecniche preespressive per il controllo dell'energia corporea finiranno col fare acquisire una presenza ritmica e coerente. Nell'azione vera e propria, sia essa teatrale o sociale, c'è solo simultaneità; non c'è alcun significato precedente all'atto stesso. Il significato è sempre emergente, come abbiamo già avuto modo di sottolineare. Non c'è struttura, non c'è sistema di principi che esistano al di fuori o al di là o in qualche modo prima delle manifestazioni.

La dimensione del tempo segna in maniera differente la performance. Come ha notato Victor Turner, lo stesso termine «acting» è un termine ambiguo, che indica il fare cose nella vita quotidiana e nel tempo ordinario, o il rappresentare in scena in un tempo che è extra-quotidiano (Turner 1982, 102 [183]). Nella presente discussione, questa ambiguità è vista come una immagine riflessa del paradosso dell'assenza del corpo sperimentata nella performance sociale ordinaria. Non separerò, quindi, la performance teatrale da altre performance culturali, ma le tratterò tutte come varianti di quei «teatri del sé» in cui agiscono i corpi motivati.

Già nel 1969 Erwin Goffman parlava della presentazione di sé in termini di mess'in scena, e introduceva un'importante distinzione tra la parte avanzata della scena e la scena di fondo. Separava il sé personaggio dal sé attore; il sé che appare agli altri è un personaggio recitato, un sé pubblico che all'apparenza si conforma agli obblighi sociali standardizzati mentre nasconde i suoi veri desideri (cfr. anche Burkitt 1991, 57-60). Oggi, la cosa più importante non è tanto spiegare la menzogna, ma spiegare perché la menzogna è impossibile. Non c'è modo, nell'azione, di nascondere il corpo inculturato; il corpo è il *locus*, la logica e la manifestazione dell'atto. Non c'è agire separato dal sé, ontologicamente fuso in unità di corpo e mente. Perfino sulla scena l'attore e il personaggio sono tutt'uno, se dobbiamo credere a Stanislavskij: «l'attore cessa di recitare, comincia a vivere la vita del dramma» (1963, 121). Quale che sia il palcoscenico, non abbiamo altra scelta che di vivere la nostra parte.

Nella mia prospettiva, il sé è interessante non perché è «costruito» nella cultura ma perché agisce in nome proprio, per così dire. Il teatro del sé non ha né scene anteriori né posteriori. È uno spazio unitario, senza frontiere. Ha solo un centro: il sé che agisce (*performing*). Così come non c'è linguaggio indipendente dall'atto del parlare (Lakoff 1987), conoscenza senza conoscitore (Rosch 1978, 29), non ci può essere cultura senza performer. La «presentazione di sé» è sempre una performance da prendersi così come appare. Non ci sono compartimenti nella presenza umana.

Né semplicemente la presentazione di sé è il prodotto finale delle designazioni di altre persone, come suggerisce il lavoro di Goffman sui manicomi (Goffman 1961). In questo lavoro, si presume che il ruolo dei malati mentali si appiccichi a una persona che è stata designata per quel ruolo dalle aspettative degli altri. Uno è costretto ad agire, come malato mentale, contro il proprio carattere. Io non credo che sia possibile. È il sé che s'impegna nella recitazione sociale del ruolo; non necessariamente un sé totalmente conscio di ciò che succede, ovviamente, poiché tantissimi atti sono già stati recitati durante il periodo dell'inculturazione.

Se il linguaggio ci ha insegnato che lo sceneggiatore si chiama *io*, la psicanalisi ci ha insegnato che molti scenari sono stati scritti anni prima che l'«io» fosse identificato. Nel suo teatro segreto il sé interpreta ruoli che vengono dal passato: i «drammi psichici si possono recitare nel teatro della mente o in quello del corpo o possono avvenire nel mondo esterno, usando a volte la mente e il corpo di altre persone, o perfino le istituzioni sociali, come palcoscenico» (McDougall 1986, 4).

Ci sarebbe molto da dire per lo meno su alcune delle pretese psicanalitiche; va comunque sottolineato che gli scenari del sé non debbono necessariamente essere nevrotici né psicotici: la recitazione di copioni preformati può in effetti essere poco più che l'esecuzione di motivi inculturati. In altre parole, al di là del «teatro psichico» analizzato in termini psicanalitici, è il contesto culturale complessivo che implica che i teatri del sé che stiamo discutendo non possono essere interpretati come «psichici» nel senso di individuali, privati. Sono profondamente inculturati e fondati su premesse sociali; il sé agisce all'interno di una collettività storicamente localizzata.

Se la psicanalisi consiste nel decodificare i drammi interiori dell'analizzando tramite l'analista e il transfert, l'antropologia performativa è lo studio di azioni in un contesto di cui l'etnografo fa parte. Così, a differenza della psicanalisi, l'antropologia non si preoccupa di catturare i personaggi perduti e vaganti in cerca di un palcoscenico su cui recitare (cfr. McDougall 1986, 286), ma di dimostrare come personaggio e performer sono sempre tutt'uno. Usando gli stessi termini di prima, è impossibile studiare l'esperienza a prescindere dall'espressione; la storia invariabilmente diventa *habitus*. Si può sostenere che Freud ha corretto in senso egualitario l'idea tradizionale della subordinazione gerarchica dell'irrazionale bruto al sé razionale (la mente sul corpo) facendo dei due sé dei pari intellettuali impegnati in una conversazione (Rorty 1991, 149 ss.). Nel processo Freud decentrò il sé, ma non lo sloggiò dalla mente. «Il sé» non fu più visto come un individuo razionale univoco, ma come un insieme di interlocutori mentali. Mentre si liberava in tal modo la mente *razionale* dal suo fardello, la mente stessa non veniva ancora liberata da una posizione fluttuante. Rimaneva la dualità fittizia di corpo e mente. Alla fine del secolo di Freud, dobbiamo ancora sostituire alla polarità cartesiana di corpo e mente *all'interno* del sé la visione dell'io unificato come l'orizzonte in cui le azioni reali incontrano lo spazio immaginato di un aldilà che sta sempre per essere conquistato.

Nella cultura, «i mondi immaginati diventano non solo teatralizzati ma fattualizzati come assioma religioso e costume sociale. Le illusioni servono così la causa della fede, se non della verità, grazie

alla magica serie di transfert tra teatro e realtà tenuti al loro posto dall'arte mimetica e dal pubblico segreto» (Taussig 1993, 86). In quanto esperienza, i messaggi culturali entrano letteralmente e metaforicamente sotto la pelle della gente (cfr. Strauss 1992, 1). I motivi guida possono variare da una cultura all'altra (ed è ben per questo che li potremmo isolare analiticamente), tuttavia il nesso motivazionale tra cultura e azione è un tratto generale della cognizione pratica del mondo – diversamente dal progetto teorico dell'antropologia.

L'abilità pratica implica l'uso costruttivo delle facoltà estatiche del corpo, che hanno una cassa di risonanza nel corpo recessivo. Lo stesso è per l'abilità dell'atto rappresentativo; per il suo potere integrativo è stato paragonato all'«atto di un amore profondamente radicato e autentico fra due esseri umani» (Grotowski 1969, 212 [296]). In amore si trascende se stessi; accettando l'appassionata oggettivazione da parte dell'amato, l'estasi diventa un veicolo di reciproca incorporazione e quindi di dilatazione del mondo (Hastrup 1993). Più generalmente, le forze estatiche del corpo raggiungono il culmine nell'attrazione sessuale verso l'altro, mentre sicuramente il desiderio vero e proprio ha origine da fonti sconosciute; la sessualità mostra nella sua forma pura il chiasmo tra estasi e recessività (Leder 1990, 137). Mette anche in evidenza la forza dell'*agency* corporea (cfr. Hastrup 1994). In teatro, quindi, come nell'amore, passione e compassione si fondono in un'unica cosa. Mozione ed emozione difficilmente si distinguono nel teatro del sé.

Campi corporei

Ricapitolando: il corpo non è mai presenza semplice. Per le qualità estatiche si dilata al di là di se stesso e si proietta al di fuori; attraverso i sensi si sperimenta il campo. Per le qualità recessive il corpo tende all'auto-nascondimento, così che perfino l'etnografo sul campo rimane curiosamente inconsapevole di quanto l'esperienza sia incarnata (Hastrup 1994). L'importanza quasi mitica delle note sul campo in quanto osservazioni registrate, ha oscurato la pertinenza delle «note-mentali» cariche di emozionalità, la memoria non scritta (Ottenberg 1990). Ciò ha incoraggiato l'idea dell'intenzionalità come una cosa localizzata in una mente separata dal corpo, e l'idea dell'*agency* come il risultato della razionalità cognitiva soltanto.

Questa è una visione tipicamente occidentale dell'*agency* e dell'io moderno (Taylor 1989). In questo la visione, l'idea generale di persona, ha un elemento riflessivo: «Una persona è un agente che

ha comprensione di sé come agente ed è in grado di fare progetti per la propria vita» (Taylor 1985b, 263). Noi però non dovremmo lasciarci ingannare da questa idea, poiché «comprensione» e «progettualità» son solo parte della nostra percezione del mondo e del tempo. La causazione, sia nella biografia che nella storia, non può essere ridotta al livello esplicito dell'intenzionalità (Hastrup 1990). Al di là dell'intenzione e della razionalizzazione individuale di azioni particolari esistono motivi più profondi che non appartengono all'ordine esplicito ed empirico ma all'ordine implicito e recessivo della cultura incorporata. Intenzioni e motivi debbono essere distinti (Pettit 1976); le une mettono in luce la cause efficienti, le altre le cause finali. In un'antropologia performativa ricentrata, la persona che compie l'azione è non solo una «persona» razionale, intenzionale, ma un corpo-in-vita profondamente motivato.

La ragione dell'azione non è localizzata nella mente soltanto. La padronanza tecnica del mondo ha una logica più complessa, che include l'esperienza incorporata. Gli stessi etnografi spesso sperimentano come, sul campo (e altrove, naturalmente), son catturati nella rete di un comportamento apparentemente «irrazionale». Agiscono come se fossero «fuori di mente», o come se non fossero veramente «se stessi». Sentono la loro voce che articola parole e discorsi assolutamente irragionevoli; percepiscono perfino l'irreale (Hastrup 1987a).

La gente, antropologi inclusi, è occupata tutta insieme in quelle che i filosofi chiamano «azioni incontinenti», cioè azioni che vanno contro, potremmo dire, il buon senso (Davidson 1980, 21 ss.). Le azioni incontinenti sembrano indicare una mancanza di volontà; in quanto tali sono state represse e relegate nell'universo non-accademico degli aneddoti e delle barzellette. Si è trascurata la loro vera importanza di portatrici di una comprensione profonda e senza precedenti del modo di funzionare della cultura e del sapere. Tuttavia, l'esperienza del non essere capaci neanche di capire se stessi, o di agire contro le buone (*sic*) ragioni, è cruciale per la comprensione dei limiti della ragione. La ragione finisce invariabilmente con l'arrivare a un punto morto, ed è a questo punto che abbiamo bisogno dell'emozione per rompere l'*impasse* (de Sousa 1990, 16). Le emozioni sono parte della pratica sociale, non ne sono al di fuori (cfr. Lutz e Abu-Lughod 1990). I registri affettivi possono variare da una cultura o da una situazione all'altra, ma l'emozione in quanto tale è situata in una comunità, non nell'individuo (cfr. Irvine 1990). L'emozione è una relazione non una cosa in sé. Il teatro «muove», grazie alla sua abile manipolazione del rapporto emotivo tra attore e spettatore.

Le emozioni forniscono anche la soluzione del problema delle

azioni fatte intenzionalmente ma «contro il buon senso», cioè, ancora una volta, il problema della volontà debole. Queste azioni sono fatte per una ragione, e sono perciò razionali, tuttavia c'erano ragioni migliori per fare qualcos'altro e le azioni sono perciò anche irrazionali (*ibidem*). Il prevalere relativo dei due opposti argomenti o delle due azioni possibili è determinato da una forza motivazionale che svincola il «buon» senso dal corso dell'azione e che non può essere attribuita alla ragione pura anche se la razionalità scientifica ha proclamato la mente unico strumento di percezione. La volontà è impregnata di forza motivazionale nascosta: il buon senso incarnato.

Il fatto che il buon senso sia incarnato significa che il corpo non può essere trattato come puro oggetto, o come un passivo insignificante portatore della mente, mentre la mente è l'unica a occuparsi del mondo come soggetto. Non possiamo capire la struttura del campo percettivo senza riferimento al corpo (Leder 1990, 13); il corpo è il sé, non solo il suo portatore. Il corpo è un punto nodale nella nostra attenzione al mondo. Come propone Merleau-Ponty, il proprio corpo è un «terzo termine», sempre tacitamente implicito in ogni diagramma interpretativo (Merleau-Ponty 1962, 101). Il corpo è il grado zero della percezione, il centro da cui i sensi si proiettano fuori nel mondo, e definisce l'orizzonte del sé. Come grado zero è rimasto assente dalla vista; non diversamente dell'etnografo che è stato una «terza persona» nell'incontro culturale sul campo, discorsivamente assente come *locus* di percezione (Hastrup 1987b).

Chiaramente, del mondo non si ha esperienza attraverso le coordinate fisse di uno spazio semantico. Del mondo si ha sempre esperienza da un punto particolare in uno spazio sociale. Inoltre, il punto da cui facciamo esperienza del mondo è in costante movimento. Mentre l'uomo si muove nello spazio sociale, la prospettiva cambia. Non esiste la possibilità di vedere da un punto che non sia «in nessun punto in particolare», non esistono coordinate non fissate in uno spazio semantico di cui si possa oggettivamente fare la mappa. Non esiste semplicemente alcuna pratica referenziale al di fuori di un ambiente corporeo, in cui l'agente individuale è situato.

Ciò equivale a ricollocare il centro della performance sociale nei campi corporei degli uomini. Con «campo corporeo» intendo lo spazio più grande a cui ogni individuo è inestricabilmente legato per via del corpo fisico, che percepisce e si muove (Hanks 1990, 92 ss.). L'implicito slittamento verso un approccio ego-centrico alla referenzialità è uno slittamento da una visione semantica a una visione pragmatica della cultura.

L'agente dell'azione sociale è una persona viva, non solo una mente. Ciò riformula il corpo vissuto come una via d'accesso, invece che come una cosa. Comprendere la natura di questa via dentro

il campo corporeo di esperienza vissuta significa riconoscere il grado di incorporazione della cultura, ma allo stesso tempo il grado di apertura all'improvvisazione. Interiorizzare la cultura non vuol dire copiare passivamente, perché i processi individuali di naturalizzazione avvengono dentro separati campi corporei, e le motivazioni sono, perciò, trasmesse in modo diseguale. Nella tensione tra modelli condivisi e motivazioni individuali, diventa possibile la trasformazione.

Ciò è pienamente indagato nel teatro radicale, in cui una delle forze trascinanti, o motivazioni, è stata vista come il suo potere di trasformare. La politica della performance è stata a volte formulata nei termini di un radicale intervento nella società (ad es. Kershaw 1992). Io vorrei obiettare che il teatro non è che una forma concentrata di una capacità generale di improvvisare pur conformandosi ai principi dell'incarnazione. Riproduzione e trasformazione non sono distinguibili in pratica; tutta l'esperienza è «nuova». Niente è mai successo prima, tuttavia, con un processo di assimilazione, può diventare incorporato nell'universo familiare. Viceversa, il «mondo» può cambiare come risultato dell'alterno processo di accomodamento[4].

Dal centro del campo corporeo, l'energia può essere proiettata fuori e generare movimento.

Gente che muove

Nella citazione tratta da *La mia Africa* che apre l'articolo, Berkeley muove le persone. Ha una presenza così potente che il suo pubblico non può che rispondere agendo. L'energia costretta nella sua persona spinge la gente a uscire dall'immobilità e tra di loro si crea uno spazio attivo, sottolineato dal guardarsi reciproco. Nelle pagine precedenti ho tentato di abbracciare la qualità generale di questo campo di motivazione incarnata, che ha la sua vitalità più alta nel teatro. È tempo ormai di ricentrare l'argomento.

Perché non ci siano fraintendimenti vorrei sottolineare il fatto che individuare nel corpo il nuovo centro dell'antropologia performativa è una cosa ben diversa dal ritorno alla scienza naturale dell'azione. Non c'è ritorno alle idee riduttive sostenute dal behaviourismo, né a qualsivoglia altra riduzione oggettivizzata di *agency* umana come essenzialmente meccanicistica (cfr. Taylor 1985a).

[4] Le nozioni di assimilazione e accomodamento sono usate qui nel senso proposto da Piaget (1962).

L'agire, come espressione dell'*agency*, non può mai essere ridotto ai principi comuni o alle leggi naturali. Accade sempre in uno spazio particolare e dentro un particolare campo corporeo[5].

Il punto è che, perfino quando il corpo è «deciso», esso «decide» anche sempre[6]. La cultura, come il teatro, può essere improvvisazione governata da regole, ma improvvisazione rimane. Ogni richiesta è una richiesta singola, e le decisioni debbono esser prese tenendone conto. Le decisioni si prendono in rapporto a «valutazioni forti» che costituiscono lo sfondo culturale del nostro capire noi stessi in quanto persone (Taylor 1985a, 3). La neutralità nel prendere decisioni è un'illusione; i fatti sono impregnati di valore (Putnam 1981, 127 ss.). La razionalità procedurale implicata dall'oggettivismo si fonda su un ideale di disimpegno che non può essere più sostenuto (Taylor 1985a, 6).

In altre parole, l'agire implica una sorta di *agency* che è di necessità governata da un giudizio di valore; non c'è motivazione umana senza un'etica implicita. La quintessenza dell'*agency* umana è la capacità di valutare e disporre in ordine gerarchico desideri e soddisfacimenti (Taylor 1985a, 17), non solo la capacità di agire sui desideri e risarcire le sensazioni dolorose. Gli uomini rispondono più che reagire, come abbiamo detto. Il senso di responsabilità è parte integrante dell'*agency*.

Fin tanto che vediamo le rappresentazioni teatrali come rappresentazioni sociali condensate, questa definizione dell'*agency* si applica ugualmente a entrambe. Il teatro fornisce un dramma sociale di vitalità intensificata perché condensa l'energia degli agenti, non perché la trasforma. Gli agenti, siano essi attori sulla scena o nella vita, debbono esser visti come uomini riflessivi e che interpretano se stessi, per i quali la motivazione è governata sia da implicite valutazioni etiche che da una mente disimpegnata.

In una visione della cultura che le consente ombre e profondità corporea, invece di ridurla a un racconto unilineare, *agency* è rispondere alla motivazione e non semplicemente agire intenzionalmente. La motivazione è un capitale simbolico che muove. Un capitale simbolico è un mezzo per transustanziare i reali rapporti di potere, producendo effetti reali senza alcun apparente consumo di energia (Bourdieu 1991, 170). La motivazione informa la danza nascosta e trasforma in azione l'energia incarnata. È questo che dilata la presenza dell'attore e lo potenzia.

[5] L'antropologia teatrale si distingue esplicitamente dall'antropologia performativa e cerca di fissare dei principi transculturali. Il mio problema qui non è tanto il desiderio di generalizzare, ma la pretesa all'essenzialità.

[6] La nozione dell'essere «deciso» è dovuta a Niels Bohr, ma è stata ulteriormente elaborata da Barba (1991).

In teatro, naturalmente, la motivazione deve diventare visibile; la danza nascosta deve essere consapevolmente esplorata. O, se preferite, la motivazione e l'intenzione debbono fondersi. Così come la poesia esplora la parallasse del linguaggio fino al livello e all'effetto più alto (Friedrich 1986), il teatro deve esplorare ciò che vorrei chiamare la «parallasse performativa» fino alla sua conclusione più radicale. In poesia, come nella rappresentazione drammatica, gli artisti entrano deliberatamente nella zona dinamica d'indeterminatezza poetica o performativa, una zona in cui le emozioni e i motivi degli agenti sono significativamente al di là della portata di una descrizione verbale esaustiva e di una precisa previsione (Friedrich 1986, 2). Come la poesia può avere i suoi tropi guida, così il teatro può avere delle espressioni chiave. In entrambi i casi vengono esplorati e alterati i limiti – del linguaggio o dell'azione corporea quotidiana. Questa è vera creatività: creatività che rivela.

Nel teatro generale del sé, l'*agency* è parimenti centrata in un campo corporeo in cui il significato è sempre emergente o inscritto, mai dato o prescritto. Il potenziale parallattico è sempre latente nella rappresentazione, perché il sottotesto di ogni performance non è altro che l'atto stesso senza precedenti. Non c'è pre-testo all'azione al di fuori del corpo motivato.

Traduzione di Clelia Falletti

Riferimenti bibliografici

Abrahams, Roger D., 1986, *Ordinary and extraordinary experience*, in Turner e Bruner 1986

Ardener, Edwin, 1987, *Remote areas: Some theoretical considerations*, in A. Jackson (a cura di), *Anthropology at Home*, London, Tavistock (ASA Monograph 25)

Artaud, Antonin, 1958, *The Theatre and its Double*, New York, Grove Press. Trad it.: *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968

Barba, Eugenio, 1979, *The Floating Islands*, Holstebro, Drama

– 1985, *Il corpo dilatato*, Roma, La Goliardica, 1985

– 1986, *Beyond the Floating Islands*, New York, PAJ Publications. Trad. it.: *Aldilà delle isole galleggianti*, Milano, Ubulibri, 1985

– 1991, Introduzione a Barba e Savarese, 1991

– s.d., *The fiction of duality*, ms.

Barba, Eugenio e Savarese, Nicola (a cura di), 1991, *The Secret Art of the Performer. A Dictionary of Theatre Anthropology*, London, Routledge

Barth, Frederick, 1966, *Models of Social Organization*, ora in *Process and Form in Social Life. Selected Essays*, 2 voll., London, Routledge & Kegan Paul 1981

Bateson, Gregory, 1972, *Steps to an Ecology of Mind*, New York, Free Press. Trad. it.: *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi, 1976

Bernstein, Richard J., 1983, *Beyond Objectivism and Relativism*, Oxford, Blackwell
Blacking, John (a cura di), 1977, *The Anthropology of the Body*, London, Tavistock (ASA Monographs, 12)
Bourdieu, Pierre, 1990, *The Logic of Practice*, Cambridge, Polity Press
– 1991, *Language and Symbolic Power*, Cambridge, Polity Press
Bruner, Edward M., 1986a, *Experience and its expressions*, in Turner e Bruner 1986
– 1986b, *Ethnography as narrative*, in Turner e Brunner 1986
Burkitt, Ian, 1991, *Social Selves*, London, SAGE
Casey, Edward S., 1987, *Remembering. A Phenomenological Study*, Bloomington e Indianapolis, Univ. of Indiana Press
Christoffersen, Erik Exe, 1989, *Skuespillerens Vandring. Om Odin Teatrets historie, teori og teknik*, Århus, Klim. Trad. ingl.: *The Actor's Way*, London, Routledge, 1993
Connerton, Paul, 1989, *How Societies Remember*, Cambridge, Cambridge Univ. Press
D'Andrade, Roy, 1992, *Schemas and motivation*, in R. D'Andrade e C. Strauss (a cura di), *Human Motives and Cultural Models*, Cambridge, Cambridge Univ. Press
Davidson, Donald, 1980, *Essays on Actions and Events*, Oxford, Clarendon
Douglas, Mary, 1970, *Natural Symbols*, London, Tavistock. Trad. it.: *I simboli naturali*, Torino, Einaudi, 1979
Fabian, Johannes, 1990, *Power and Performance*, Madison, Univ. of Wisconsin Press
Foucault, Michel, 1963, *Naissance de la clinique*, Paris, Plon. Trad. it.: *La nascita della clinica*, Torino, Einaudi, 1969
Friedrich, Paul, 1986, *The Language Parallax. Linguistic Relativism and Poetic Indeterminancy*, Austin, Univ. of Texas Press
Goffman, Erving, 1961, *Asylums*, London, Anchor. Trad. it.: *Asylums. Le istituzioni totali. La condizione sociale dei malati di mente*, Torino, Einaudi, 1968
– 1964, *The Presentation of Self in Everyday Life*, London, Penguin. Trad. it.: *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, il Mulino, 1969
Good, Mary-Jo *et al.* (a cura di), 1992, *Pain as Human Experience. An Anthropological Perspective*, Berkeley, Univ. of California Press
Grotowski, Jerzy, 1969, *Towards a Poor Theatre*, London, Methuen. Trad. it.: *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970
Hanks, William F., 1990, *Referential Practice. Language and Lived Space among the Maya*, Chicago, Univ. of Chicago Press
Hastrup, Kirsten, 1987a, *The Challenge of the Unreal*, in «Culture and History», vol. 1
– 1987b, *Fieldwork among friends*, in A. Jackson (a cura di), *Anthropology at Home*, London, Routledge (ASA Monographs 25)
– 1990, *Videnskabens magi. En antropologisk diskussion af årsag og virkning i verden*, in H. Fink e K. Hastrup (a cura di), *Tanken om enhed i videnskaberne*, Århus, Århus Universitetsforlag

- 1992, *Out of anthropology. The anthropologist as an object of dramatic representation*, in «Cultural Anthropology», VII, n. 3, pp. 327-45
- 1993, *Selvets Kilde. Mod en ny sexologi?*, in «Nordisk Sexologi»
- 1994a, *Anthropological knowledge incorporated*, in Hastrup e Hervik 1994
- 1994b, *The inarticulated mind. Awareness and agency in society* (ASA Conference su «The Anthropology of Consciousness», Univ. of St. Andrew's, marzo 1994

Hastrup, Kirsten e Hervik, Peter (a cura di), 1994, *Social Experience and Anthropological Knowledge*, London, Routledge

Irvine, Judith, 1990, *Registering affect: heteroglossia in the linguistic expression of emotion*, in Lutz e Abu-Lughod 1990

Johnson, Mark, 1987, *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*, Chicago, Univ. of Chicago Press

Kant, Immanuel, 1991, *Critique of Pure Reason* (1781), London, Dent

Kershaw, Baz, 1992, *The Politics of Performance. Radical Theatre as Cultural Intervention*, London, Routledge

Kleinman, Arthur, 1988, *The Illness Narratives: Suffering Healing and the Human Condition*, New York, Basic Books

Kleinman, Arthur e Kleinman, Joan, 1991, *Suffering and its professional transformation*, in «Culture, Medicine and Psychiatry», XV, pp. 275-301

Lakoff, George, 1987, *Women, Fire and Dangerous Things*, Chicago, Univ. of Chicago Press

Leder, Drew, 1990, *The Absent Body*, Chicago, Univ. of Chicago Press

Lutz, Catherine A. e Abu-Loghod, Lila (a cura di), 1990, *Language and the Politics of Emotion*, Cambridge, Cambridge Univ. Press

McDougall, Joyce, 1986, *Theatres of the Mind. Illusion and Truth on the Psychoanalytic Stage*, London, Free Association Books

Merchant, Carolyn, 1980, *The Death of Nature. Women, Ecology and the Scientific Revolution*, San Francisco, Harper and Row

Moore, Sally Falk, 1987, *Explaining the present: Theoretical dilemmas in processual anthropology*, in «American Ethnologist», XIV, n. 4, pp. 727-736

Myerhoff, Barbara e Ruby, Jay, 1982, *Introduction*, in J. Ruby (a cura di), *A Crack in the Mirror. Reflexive Perspectives in Anthropology*, Philadelphia, Univ. of Pennsylvania Press

Ottenberg, Simon, 1990, *Thirty years of fieldnotes: Changing relationships to the next*, in R. Sanjek (a cura di), *Fieldnotes. The Makings of Anthropology*, Itacha, Cornell Univ. Press

Pettit, Philip, 1976, *Making actions intelligible*, in R. Harré (a cura di), *Life Sentences. Aspects of the Social Role of Language*, London

Piaget, Jean, 1962, *Play, Dreams, and Imitation in Childhood*, New York, Norton

Putnam, Hilary, 1981, *Reason, Truth and History*, Cambridge, Cambridge Univ. Press

Quinn, Naomi, 1992, *The motivational force of self-understanding*, in R. D'Andrade e C. Strauss (a cura di), *Human Motives and Cultural Models*, Cambridge, Cambridge Univ. Press

Rorty, Richard, 1991, *Freud and moral reflection*, in R. Rorty, *Essay on Heidegger and Others*, Cambridge, Cambridge Univ. Press
Rosch, Eleanor, 1978, *Principles of categorization*, in E. Rosch e B.B. Lloyd (a cura di), *Cognition and Categorization*, Hillsdale (N.J.), Lawrence Earlbaum
Sahlins, Marshall, 1985, *Islands of History*, Chicago, Univ. of Chicago Press. Trad. it: *Isole di storia. Società e mito nei mari del Sud*, Torino, Einaudi, 1986
Sheper-Hughes, Nancy e Lock, M., 1987, *The mindful body: A prolegomenon to Future work in medical anthropology*, in «Medical Anthropology Quarterly», I, n. 1, pp. 6-41
Shweder, Richard A., 1991, *Thinking through Cultures*, Cambridge (Mass.), Harvard Univ. Press
Stanislavski, Constantin, 1963, *An Actor's Handbook*, New York, Theatre Arts Books. Trad. it.: *Il lavoro dell'attore*, Bari, Laterza, 1968
Strauss, Claudia, 1992, *Introduction*, in R. D'Andrade e C. Strauss (a cura di), *Human Motives and Cultural Models*, Cambridge, Cambridge Univ. Press
Strauss, Claudia e Quinn, Naomi, 1993, *A cognitive/cultural anthropology*, in R. Borofsky (a cura di), *Assessing Developments in Anthropology*, New York, McGraw Hill
Taussig, Michael, 1993, *Mimesis and Alterity*, London, Routledge
Taylor, Charles, 1985a, *Human Agency and Language*, Cambridge, Cambridge Univ. Press
– 1985b, *The Person*, in M. Carrithers, S. Collins e S. Lukes (a cura di), *The Category of the Person*, Cambridge, Cambridge Univ. Press
– 1989, *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Cambridge Univ. Press
Turner, Victor, 1982, *From Ritual to Theatre*, New York, PAJ Publications. Trad. it.: *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino, 1986
– 1986a, *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications. Trad. it.: *Antropologia della performance*, Bologna, Il Mulino, 1993
– 1986b, *Dewey, Dilthey, and Drama: An essay in the anthropology of experience*, in Turner e Bruner 1986
– 1990, *Are there universals of performance in myth, ritual and drama*, in R. Schechner e W. Appel (a cura di), *By Means of Performance*, Cambridge, Cambridge Univ. Press
Turner, Victor e Bruner, Edward (a cura di), 1986, *The Anthropology of Experience*, Urbana e Chicago, Univ. of Illinois Press
Varela, Francisco, Thompson, Evan e Rosch, Eleanor (a cura di), 1992, *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*, Cambridge (Mass.), MIT Press
Watson, Ian, 1993, *Towards a Third Theatre. Eugenio Barba and the Odin Teatret*, London, Routledge
Wikan, Unni, 1992, *Beyond the words: The power of resonance*, in «American Ethnologist», XIX, n. 3, pp. 460-82