

Anna Caterina Dalmasso

Il corpo come spazio espressivo.

La figura del *templum* divinatorio in Merleau-Ponty*

Corpo e immagine

Nel pensiero di Merleau-Ponty, il corpo intreccia corrispondenze con l'immagine, con la maniera particolare di guardare che essa inaugura, ma anche con il limite tracciato dai suoi contorni, capaci di metterci a contatto con una dimensione virtuale. Potremmo dire, anzi, che in Merleau-Ponty il rapporto tra corpo e immagine è più di un'analogia, poiché il corpo è esso stesso strutturato come un'immagine. Tanto quanto l'immagine, il corpo è un certo modo di investire lo spazio, un limite virtuale che inaugura il luogo in cui la materia si *mette a significare*. Nel pensiero merleau-pontiano, corpo e immagine si pensano l'uno a partire dall'altro: rispecchiandosi nell'esperienza iconica, il corpo si scopre esso stesso strutturato come un'immagine – lo schema corporeo – e si pensa come entità virtuale più che fisica, e, inversamente, l'immagine si pensa come sguardo di un corpo, modo inedito per vedere *secondo* o *con* il visibile¹. Allora, negli scritti del filosofo francese, l'essere dell'immagine è sempre da intendere simultaneamente nei due sensi, come sottolinea Bernard Waldenfels, “come essere nell'immagine e come carattere di immagine dell'essere”².

L'esperienza dell'immagine è uno dei fulcri attraverso cui Merleau-Ponty indaga il fenomeno dell'espressione, il mistero cioè di un senso che si manifesta nel tessuto della contingenza, nella carne della storia, un fenomeno che viene a essere progressivamente illuminato da questa

* Questo articolo è stato realizzato nel quadro del programma di ricerca e innovazione dell'Unione Europea Horizon 2020 (grant agreement No. 834033 AN-ICON), finanziato dallo European Research Council (ERC) e ospitato dal Dipartimento di Filosofia “Piero Martinetti” dell'Università degli Studi di Milano nell'ambito del progetto “Dipartimenti di Eccellenza 2023-2027” attribuito dal Ministero dell'Università e della Ricerca (MUR).

¹ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito* (1964), SE, Milano 1989, p. 21.

² B. Waldenfels, *Voir par images. Merleau-Ponty sur le tracé de la peinture*, in E. Alloa, A. Jdey (a cura di), *Du sensible à l'œuvre: esthétiques de Merleau-Ponty*, La lettre volée, Bruxelles 2012, p. 60 (traduzione mia).

esperienza singolare dell'*espressione*, “in cui il colore e la carne si mettono a parlare agli occhi e al corpo”³. Ed è proprio nel confronto con il modo d'essere dell'immagine, che il corpo vissuto si pensa come spazio espressivo, punto di emergenza di un senso latente sempre già all'opera nell'esperienza percettiva.

L'esperienza della figurazione e più in generale dell'arte nelle sue forme non-linguistiche diviene per Merleau-Ponty un serbatoio di spunti per formulare la struttura del corpo in quanto *espressione*. L'immagine diviene così correlato del modo in cui il corpo umano è in grado di “scernere in se stesso un ‘senso’ che non gli giunge da nessun luogo”⁴, “senso immanente o nascente nel corpo vivente”⁵.

Il progetto di rendere conto della natura enigmatica del corpo vissuto come corpo che non è dove si trova e non è semplicemente ciò che è, corpo sempre in scarto rispetto a se stesso, già fulcro delle ricerche della *Struttura del comportamento*⁶ e della *Fenomenologia della percezione*⁷, si precisa nel corso degli anni '50. In particolare, il corso che inaugura l'insegnamento di Merleau-Ponty al Collège de France, *Il mondo sensibile e il mondo dell'espressione*, disegna un doppio movimento tra percezione e espressione⁸: la percezione deve essere d'ora in poi intesa come espressione, in quanto espressione del mondo, in quanto cioè essa si “si attesta come umana solamente in quanto racchiude questa emergenza di una verità del mondo”⁹. Percepire il mondo è già esprimerlo e l'immagine è proprio quella forma dell'esperienza in cui questo rapporto si dà a vedere: tra me che percepisco e ciò che percepisco vi è “rapporto espressivo”¹⁰, lo stesso che ritroviamo all'opera nella figura, punto in cui la visione si fa gesto, non fa che riprendere e rilanciare quella messa in forma e in stile del mondo che comincia già nella percezione.

Questo “rapporto espressivo”, formula ricorrente nei testi dell'inizio degli anni '50, assumerà in seguito diversi nomi: *sconfinamento*, *reversibilità*, *deiscenza*, *fissione*, o ancora *precessione*. Si tratta di espressioni che si prolungano nella formulazione della nozione più tarda di *carne* come stoffa¹¹, *texture*¹² comune di tutte le cose e struttura connettiva

³ M. Merleau-Ponty, *L'uomo e l'avversità*, in Id., *Segni* (1960), ilSaggiatore, Milano 1967, p. 302.

⁴ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003, p. 269.

⁵ Ivi, p. 270.

⁶ M. Merleau-Ponty, *La struttura del comportamento*, Mimesis, Milano 2019.

⁷ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit.

⁸ M. Merleau-Ponty, *Il mondo sensibile e il mondo dell'espressione*, Mimesis, Milano 2021.

⁹ Ivi, p. 63.

¹⁰ Ivi, p. 65, 66, 74.

¹¹ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano, 1969, p. 250, 301, 310.

¹² Ivi, p. 195.

del sensibile. Queste nozioni dalla forte componente figurativa lavorano nel pensiero del filosofo come metafore operative e, tuttavia, rischiano anche di rendere opachi i concetti che mirano a condensare. Questa prosa ricca e in certi casi poetica, volta a esplicitare l'enigma della percezione, finisce talvolta per schermare il rigore dell'argomentazione merleau-pontiana, la pienezza della parola rischia cioè di soddisfare il lettore e di arrestarlo alla soglia del nuovo pensiero che tenta di prendervi forma. Al contempo, se cercassimo di sistematizzare e scomporre questa meditazione per forzarla a fornire un significato concettuale al di là o al di sotto dell'espressione figurata, tradiremmo la ricerca filosofica che la sostiene. Occorre perciò lasciar operare l'opacità di questa parola, la resistenza che il discorso vi opera, senza perdere di vista la coerenza concettuale che la sottende.

Vorrei concentrare la mia analisi su di una figura insolita nel discorso merleau-pontiano, in cui si riflettono la spazialità del corpo e la sua potenza espressiva, poiché, anche in virtù del suo carattere inconsueto, ci offre un punto di accesso inedito a questo pensiero. Si tratta dell'immagine del *templum* divinatorio e più precisamente del *templum* proprio dell'ornitomanzia etrusco-latina. Questa figura viene a illuminare il modo in cui il corpo si pensa come spazio espressivo, il paragone interviene cioè per chiarire come il corpo sia il luogo di espressione di un significato che lo trascende, ma che non può essere espresso al di fuori dello spazio che esso descrive.

Ci soffermeremo allora brevemente su questo dispositivo singolare, per introdurne la pratica rituale e contestualizzare il suo significato storico-culturale, per poi analizzare le sue occorrenze, rare eppure dal portato teoretico particolarmente decisivo nel *corpus* merleau-pontiano, come si cercherà di mostrare.

Il luogo della con-templazione

Se nella storia della filosofia, frequenti sono i cenni filosofici al *témenos* o al tempio come recinto sacro e luogo dove sorgono gli edifici di culto, decisamente rari sono invece, fin dall'antichità, i riferimenti dei filosofi alle pratiche della divinazione e della mantica¹³. Il tempio che Merleau-Ponty evoca, infatti, non è il tempio greco, a cui Hegel dedica la sua analisi dell'arte classica nei suoi corsi di estetica¹⁴, o che Heidegger evoca nel

¹³ Vi dedica invece un'analisi decisiva Ernst Cassirer in *Filosofia delle forme simboliche. Vol. II – Il pensiero mitico*, PGreco, 2015, in particolare § “Spazio e luce. Il problema dell'orientamento”, pp. 136-150.

¹⁴ Cfr. G.W.F. Hegel, *Lezioni di estetica. Corso del 1823*, Laterza, Roma-Bari 2000.

saggio su *L'origine dell'opera d'arte*¹⁵, bensì il *templum* che nelle pratiche divinatorie della civiltà etrusca e poi di Roma presiede all'ornitomanzia, all'osservazione cioè del volo e del canto degli uccelli, e dell'aruspicina, ovvero l'esame delle viscere delle vittime sacrificali. Nei diversi *loci* in cui compare nel testo merleau-pontiano, il filosofo non si sofferma a specificare o contestualizzare questo riferimento, per nulla ovvio al lettore contemporaneo, il che ci fa supporre che questa nozione e più in generale le pratiche legate alla divinazione antica fossero sufficientemente familiari per i suoi interlocutori, senz'altro più di quanto non risultino oggi, probabilmente a partire dall'analisi che Ernst Cassirer aveva dedicato alla teologia e alla divinazione romana nel secondo volume della sua *Filosofia delle forme simboliche*, individuandovi un punto di svolta nella conversione del sistema spaziale in rapporti simbolici¹⁶. Possiamo ipotizzare, inoltre, che la consuetudine con questa sfera di riferimenti si debba anche all'influenza, nel contesto culturale della Francia del Dopoguerra, tanto dell'antropologia quanto della storia delle religioni¹⁷.

Se la pratica dell'ornitomanzia era già ampiamente praticata nell'antichità, in particolare presso i Greci e gli Etruschi, e prima ancora a Babilonia, è a Roma che questa forma di divinazione "artificiale" – in quanto opposta alle forme di divinazione detta "naturale" o spontanea propria degli oracoli e dei prodigi – acquista una struttura e delle regole sistematiche, assumendo un posto di rilievo in seno alla vita pubblica e privata della *res publica*. Ne ritroviamo traccia nel mito più celebre della fondazione di Roma, quello della contesa tra Romolo e Remo, chiamati a scegliere chi dei due gemelli dovesse dare il nome alla nuova città, per mezzo di segni augurali, come narra Livio¹⁸. Occupando rispettivamente l'Aventino e il Palatino, Remo fu il primo a osservare sei avvoltoi, mentre Romolo, avendone avvistati ben dodici, si aggiudicò il diritto a tracciare il *pomerium*, il solco sacro che avrebbe delimitato i confini della città. Nel tratteggiare la leggenda, le fonti fanno riferimento a una forma di divinazione, gli *auspici* (da *avis*, "uccello" e *spicio* "osservare"), che presso i romani si praticava secondo un rito precisamente regolato¹⁹. Non bastava

¹⁵ Cfr. M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte* (1935-36) in Id., *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1990, pp. 3-69.

¹⁶ E. Cassirer, *op. cit.*

¹⁷ Attorno a questo tema specifico, si veda in particolare l'articolo di Jacques Vernant dedicato alla divinazione in una prospettiva transculturale: *La Divination. Contexte et sens psychologique des rites et des doctrines*, in "Journal de psychologie normale et pathologique", vol. IV, 1948, pp. 299-325, e l'opera fondativa di Auguste Bouché-Leclercq, *Histoire de la divination dans l'Antiquité* (1879-1882), in particolare il t. IV, *Divination hellénique et divination italique*, Grenoble, Millon, 2003.

¹⁸ Cfr. Tito Livio, *Ab Urbe condita*, I, 6-7; Plutarco, *Vita di Romolo*, 10, 1-2.

¹⁹ Presso i Greci, l'ornitomanzia sembra essere stato il più antico dei metodi divinatori, tuttavia non era codificata da un rituale paragonabile a quello della tradizione etrusca e

osservare il tipo di uccello, il numero, la natura e l'orientamento del suo volo, i suoi movimenti dovevano iscriversi nello spazio delimitato dal gesto dell'*augure*, il sacerdote preposto a raccogliere il responso divinatorio – l'*auspicio* positivo o negativo. Servendosi del *lituus*, il bastone rituale, egli tracciava due rette perpendicolari, una orientata secondo l'asse del meridiano, l'altra secondo il parallelo, che originavano il perimetro sacro del *templum*. Queste linee definivano il contorno entro il quale si poteva osservare il volo degli uccelli e interpretare così i segni in qualità di prodigi, secondo un rituale che regolava molte delle decisioni e dell'attribuzione di cariche nella vita istituzionale romana.

Il rito augurale conferisce così delle virtù soprannaturali allo spazio che delimita, che diventa immagine del tempio celeste. Questa forma di divinazione veniva così a iscrivere l'ordine del macrocosmo in seno a un microcosmo delimitato: il recinto del *templum* era ottenuto dalla proiezione della volta celeste sulla terra e si basava sull'osservazione del moto del Sole e la posizione in cui questo si levava e tramontava all'orizzonte dello spazio celeste, toccando i lembi della terra, permetteva di determinare l'asse nord-sud e quello est-ovest, ottenendo nello spazio sacro una croce ortogonale a cui si intersecava una croce diagonale, generata dai punti di levata e di tramonto del Sole al solstizio d'estate e al solstizio d'inverno²⁰.

È in virtù di quest'azione di ritaglio di un contorno che l'azione augurale del *templum* attua una trasformazione strutturale²¹, realizza cioè una trasmutazione dello spazio fisico e geografico in spazio virtuale e immaginario, operazione di taglio – *témno* – da cui prende ugualmente nome il *témenos* del santuario greco²². Un principio analogo regolava l'interpretazione delle viscere, l'estipicina o epatoscopia, scienza divinatoria ben più sofisticata e ambito di competenza della divinazione etrusca (che sarà poi adottata anche dai Romani a scapito della pratica dell'ornitomanzia): analogamente, al momento dell'apertura del corpo della vittima, un'invocazione alle divinità che presiedono alle varie parti dell'organismo trasmuta, pur senza cambiarne l'aspetto, il corpo dell'animale in un tempio.

latina. In particolare, i Greci non avevano un *templum*, vale a dire che il campo visivo non era orientato da assi perpendicolari tracciati in anticipo, distinguevano solo il lato destro o felice da quello sinistro lato destro o felice dal lato sinistro o infelice. Cfr. A. Bouché-Leclercq, *op. cit.*, p. 100 ss.

²⁰ Cfr. A. Gottarelli, *Templum Solare e culti di fondazione. Marzabotto, Roma, Este: appunti per una aritmo-geometria del rito (IV)*, in "Ocnus", XVIII, 2010, pp. 53-74; e *Contemplatio. Templum solare e culti di fondazione. Sulla regola aritmo-geometrica del rito di fondazione della città etrusco-italica tra VI e IV secolo a. C.*, Templa Edizioni, 2013.

²¹ A questo proposito si rinvia all'analisi di Georges Didi-Huberman ne *L'œil de l'histoire – Tome 3: Atlas ou le gai savoir inquiet*, Minuit, Parigi 2011, p. 26 ss.

²² Anche in latino, come riportato in Varrone (*De la langue latine*, VII 2-7) il primo significato di tempio, da *témenos*, è infatti quello di "recinto".

Come testimonia il mito della fondazione di Roma, cui si è accennato, lo spazio inaugurato dal *templum* non è solo uno strumento di previsione, un mezzo di comunicazione con gli dei, ma è anche all'origine dello spazio condiviso e sociale, e più precisamente dello spazio pubblico e giuridico. La città stessa, l'*urbs* romana, non è altro che, letteralmente, il risultato dello "spazio inaugurato", la cui radice *urv-* si riferisce precisamente al gesto di "tracciare il solco". I due assi tracciati dagli àuguri, che vanno a comporre le quattro regioni del *templum*, sono le linee spaziali che costituiscono il *cardo* – l'asse Nord/Sud e letteralmente l'"asse" nel senso della linea attorno alla quale ruota il sole – e il *decumano* – l'asse Est/Ovest, la cui probabile etimologia deriva da *duodecimanus*, cioè la linea delle dodici ore tra l'alba e il tramonto – a partire dai quali si articola l'intera rete di strade della città romana, così come l'ubicazione degli edifici e dei luoghi dedicati alle funzioni pubbliche.

Su questo aspetto si sofferma in particolare l'analisi di Cassirer, che sottolinea come nel sistema religioso latino l'intuizione di rapporti spaziali e le coordinate che il rituale del *templum* vi innesta si presenta in stretto legame con il diritto romano²³, per poi estendersi alla totalità del cosmo: "I limiti che l'uomo nel fondamentale sentimento del sacro pone a se stesso diventano il primo punto di partenza da cui comincia l'atto del porre limiti nello spazio e da cui quest'atto, in progressiva organizzazione e articolazione, si allarga alla totalità del cosmo fisico"²⁴.

Allo stesso tempo, in quanto il gesto dell'augure disegna uno spazio virtuale all'interno dello spazio visibile, esso costituisce anche una prefigurazione dello spazio iconico delimitato dall'immagine. È questa la lettura che ne dà, ad esempio, Daniel Arasse, vedendovi una forma primitiva di inquadramento del campo visivo²⁵, in un legame di fatto ininterrotto con la cornice pittorica e il contorno quadrangolare cui si riferisce Leon Battista Alberti nel suo *De Pictura*, quando descrive l'apertura dello spazio iconico della prospettiva come una finestra²⁶. Del resto, il verbo "contemplare" che riferiamo alla fruizione pittorica, discende direttamente dal dispositivo del *templum*, e il suo significato latino indica proprio l'atto di osservare il volo degli uccelli all'interno del contorno augurale.

Tuttavia, nonostante l'affascinante ipotesi genealogica proposta da Arasse, lo spazio sacro del *templum* divinatorio si differenzia anche eminentemente dallo spazio della rappresentazione pittorica: si tratta di uno

²³ E. Cassirer, *op. cit.*, p. 145.

²⁴ Ivi, p. 150.

²⁵ D. Arasse, *Histoires de peinture*, Denoël, Parigi 2004, pp. 63-64. Su questo punto cfr. M. Carbone, *Filosofia-schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*, Cortina, Milano 2016, p. 97.

²⁶ L.B. Alberti, *De Pictura* (1435), I, 19.

spazio generato dal gesto del corpo (come la finestra albertiana), ma in cui il corpo vivente viene anche a iscriversi, non è in altri termini solamente uno spazio rappresentativo, ma operativo e performativo, che accoglie a un tempo l'azione umana e divina²⁷.

Il riferimento di Merleau-Ponty a questa insolita figura divinatoria costituisce poco più di un *hapax* nell'insieme dell'opera: ne troviamo solamente due occorrenze – a mia conoscenza – nell'insieme dei testi editi attualmente, solamente una tra gli scritti pubblicati in vita dal filosofo. Eppure, possiamo dire che questo riferimento si situa in alcuni snodi decisivi della sua traiettoria di pensiero, collocandosi all'inizio e alla fine del suo percorso filosofico, rispettivamente in alcune pagine della *Fenomenologia della percezione* e in un passo delle note di corso sulla *Natura*, legandosi a nozioni fondamentali per la riflessione merleau-pontiana quali comportamento, abitudine, espressione, motricità, senso.

Il corpo altrove

Nel capitolo di *Fenomenologia della percezione* dedicato a *La spazialità del corpo proprio e la motilità*, Merleau-Ponty convoca la figura del *templum* a titolo di esempio, con lo scopo di spiegare il modo in cui il corpo vissuto investe lo spazio e lo trasforma in spazio evenemenziale e simbolico. Più precisamente, questo paragone interviene a descrivere il rapporto tra il musicista e lo strumento e il fatto che la musica si esprima attraverso di essi, pur trascendendoli.

In questo capitolo fondamentale dell'opera, Merleau-Ponty mira a mostrare come le funzioni simboliche siano strettamente intrecciate all'attività motoria del soggetto, a illustrare cioè che le capacità cognitive e i comportamenti umani si trovano già sottesi al più semplice dei movimenti corporei. A questo scopo il filosofo indaga alcuni casi di disturbi e patologie e dedica in particolare una lunga analisi alla sindrome di Schneider. Avendo dedicato il capitolo precedente a discutere i presupposti dell'empirismo, Merleau-Ponty mostra qui l'insufficienza dell'approccio intellettualista che, pur affermando il legame tra motricità e funzioni superiori, finisce per postulare una coscienza in grado di auto-costituirsi, trasparente a se stessa e “fuori dell'essere”²⁸. Il filosofo mira al contrario ad approfondire il rapporto di *Fundierung*, di istituzione reciproca che lega percezione e coscienza, attraverso lo strumento dell'a-

²⁷ Per un'analisi del rapporto tra il dispositivo del *templum* divinatorio e il costruito della cornice mi permetto di rinviare al mio studio *Cadre et templum. Une archéologie des limites de l'image*, in “La Part de l'Œil”, n° 33, 2020, pp. 133-151.

²⁸ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 179.

nalisi esistenziale. La motricità del corpo vissuto si riscopre allora come “intenzionalità originaria”²⁹, in quanto prima di essere movimento vero e proprio, essa anima lo schema corporeo come progetto motorio virtuale, come proiezione di senso o “io posso” in termini husserliani³⁰. Nel movimento, ma a maggior ragione nel fenomeno dell’abitudine – da intendere come “rimaneggiamento e rinnovamento dello schema corporeo”³¹ – si rivela che il senso è incarnato nei gesti del corpo e che la motricità corporea è espressione di un senso, che non richiede di essere tradotto in una rappresentazione cosciente. Se nell’abitudine i gesti corporei si dispongono a realizzare delle precise intenzioni motrici, questo avviene senza un intervento cosciente, come se le parti del corpo investite dai movimenti fossero votate o “consacrate”³² a delle azioni determinate. All’origine dell’abitudine non vi è perciò un atto dell’intelletto, ma una comprensione corporea³³, che potrebbe esercitarsi senza mai divenire pienamente cosciente. In molti fenomeni quotidiani facciamo esperienza di un simile sapere incarnato, “dilatazione” del nostro essere al mondo³⁴. Azioni semplici come portare un cappello, condurre l’auto, dattilografare, danzare o suonare uno strumento richiedono e mettono in atto una comprensione dello spazio da parte del corpo e, parallelamente, gli strumenti che vi si inscrivono estendono l’esistenza corporea e diventano, come scrive Emmanuel de Saint Aubert, dei “quasi-organismi”³⁵.

L’esempio dei musicisti interviene allora per mostrare come “l’abitudine non risiede né nel pensiero né nel corpo oggettivo, ma nel corpo come mediatore di un mondo”³⁶. Per esempio, la capacità di un organista di servirsi di uno strumento diverso da quello abituale mostra l’adattamento in atto di un sistema complesso, che manifestamente non implica nessuna analisi intellettuale. È sufficiente un breve esercizio, perché si inneschi un processo di incorporazione del nuovo strumento, senza che debba intervenire un esame cosciente da parte del musicista: non si tratta cioè di capire o memorizzare le posizioni dei tasti e dei pedali, il corpo del musicista che suona non si colloca nello spazio oggettivo, esso comincia invece ad abitare lo spazio dello strumento e vi si installa, fino a ritrovare la disinvoltura nell’esecuzione. Lo stesso tipo di rapporto si ripropone

²⁹ Ivi, p. 193 (traduzione modificata).

³⁰ E. Husserl, *Meditazioni cartesiane con l’aggiunta dei Discorsi parigini*, Bompiani, Milano 1989, p. 154; cfr. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 193.

³¹ Ivi, p. 197.

³² Ivi, p. 202.

³³ Cfr. ivi, p. 158.

³⁴ Ivi, p. 199.

³⁵ E. de Saint Aubert, *Être et chair. Du corps au désir: l’habilitation ontologique de la chair*, Vrin, Parigi 2013, p. 107.

³⁶ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 200.

nella relazione tra i movimenti dello strumentista e la musica che apparentemente ne deriva, laddove invece si ha l'impressione che sia la musica a farli esistere e non viceversa. L'irriducibilità dell'espressione musicale ai gesti che si eseguono nello spazio oggettivo risulta ancor più evidente nell'apprendimento della danza: pur basandosi su movimenti già acquisiti, essa non ricomponne la camminata o la corsa per farle coincidere con la rappresentazione di un movimento ideale, ma avviene attraverso una "consacrazione motoria"³⁷. Questo ulteriore esempio mostra che il corpo proprio non si trova *nello* spazio e *nel* tempo, quanto piuttosto viene ad abitarli.

È precisamente questo rapporto di avvolgimento tra spazio oggettivo e qualcosa che lo eccede, un senso "ultra-spaziale"³⁸ che si manifesta nell'esecuzione del musicista, che la figura del *templum* viene a chiarire: "In realtà, durante la prova i suoi gesti sono gesti di consacrazione: tendono vettori affettivi, scoprono sorgenti emozionali, creano uno spazio espressivo così come i gesti dell'augure delimitano il *templum*."³⁹ I semplici movimenti corporei operano una consacrazione dello spazio oggettivo che viene ad albergare una dimensione altra: il corpo vivente non è propriamente lì, non si trova semplicemente nel punto dello spazio in cui l'analisi cercherebbe di coglierlo, vi si iscrive, ma è già altrove, aperto al possibile, al virtuale. La danza, la musica, non è altro che questo, un senso ultra-spaziale che sorge dal suo stesso movimento.

Come si è visto, il lessico del *templum* si anticipa nell'argomentazione delle pagine precedenti riguardo all'abitudine, in riferimento ad una forma di *consacrazione* delle membra ai gesti corporei. L'analogia tra esecuzione musicale e pratica rituale è inoltre suggerita anche da un passo di Proust che Merleau-Ponty riporta in nota: "Come se i musicisti, più che eseguire la piccola frase, adempissero ai riti prescritti per farla comparire, procedendo agli incantesimi necessari a ottenere e prolungare di qualche istante il prodigio della sua evocazione..."⁴⁰.

Attraverso la figura del recinto divinatorio, Merleau-Ponty cerca dunque di formulare la natura espressiva ed eccedente del corpo vivente, in quanto organismo che albergando il simbolico risulta caratterizzato da una spazialità sempre sfalsata e divergente rispetto alle coordinate dello spazio oggettivo. Ma, a ben vedere, il gesto consacratore del *templum* è anche un gesto eminentemente tecnico. Il processo di espressione – investimento virtuale dello spazio da parte del movimento interno del corpo –, e di iscrizione di potenzialità virtuali nello spazio, può essere inteso

³⁷ Ivi, p. 198.

³⁸ M. Merleau-Ponty, *Il mondo sensibile e il mondo dell'espressione*, cit., p. 225.

³⁹ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 201.

⁴⁰ M. Proust, *Dalla parte di Swann*, Newton & Compton, Roma 1997, p. 277.

anche come figura radicale del taglio tecnico, gesto essenziale di delimitazione. Secondo la definizione di Leroi-Gourhan il processo di esteriorizzazione della tecnica consiste nel circoscrivere un frammento di spazio all'interno del quale si possano manifestare dei significati, trasmutando il sensibile in simbolico: una porzione di visibile risulta allora suddivisa, limitata e riorientata, organizzata internamente secondo procedure specifiche, in modo da diventare un supporto per nuove funzioni o, in altre parole, per permettere che vi si manifesti un evento.

Del resto, nella sua analisi della tecnicità, Leroi-Gourhan non opera alcuna distinzione sostanziale tra organo corporeo e strumento come organo artificiale: l'oggetto tecnico emerge dalla materia sensibile analogamente al modo in cui la mano come parte del corpo viene dedicata alla manipolazione. Entrambi sono delle "secrezioni del corpo e del cervello"⁴¹. Del resto, questa coincidenza tra strumento e membra corporee, tra artefatti tecnici e corpo come primo medium espressivo, si può applicare ugualmente all'alba dell'espressione sonora, in cui il corpo ha funzionato – in passato come oggi – come primo strumento musicale⁴².

Nel confronto tratteggiato da Merleau-Ponty a partire dal *templum*, il corpo è ciò che disegna delle linee di forza – emotive, affettive, espressive – dischiudendo nello spazio oggettivo una dimensione di virtualità, invisibilità inscritta nel visibile. L'immagine del *templum*, in cui i gesti dell'augure hanno il potere di istituire un perimetro sacro dedicato all'avvenimento di segni ultraterreni, permette di descrivere il processo di trasmutazione dello spazio operato dal corpo espressivo, che potremmo porre in analogia con un'altra metafora di consacrazione che ritorna nelle pagine merleau-pontiane, quella della comunione cristiana, ovvero della transustanziazione che avviene nel sacramento dell'eucarestia⁴³. Così, lo spazio consacrato del *templum* non cancella l'esistenza degli elementi prosaici che vi si trovano inclusi e che vi si manifestano – gli uccelli avvistati nel perimetro non saranno differenti dagli altri uccelli – e, allo stesso tempo, essi saranno investiti da un senso soprannaturale e simbolico, trans-figurati dalla loro iscrizione in questa magica cornice.

Possiamo annoverare il gesto rituale tra quelle forme di espressione non-linguistica, come l'arte figurativa, decisive nelle analisi merleau-pontiane, in quanto in esse si esprime un senso simbolico in una forma a-concettuale, a-logica, non discorsiva e tuttavia pienamente "espressiva", che Merleau-Ponty comprende sulla scorta delle idee estetiche kantiane⁴⁴.

⁴¹ A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola. Tome 1 "Tecnica e linguaggio"* (1964), Einaudi, Torino 1977, p. 109.

⁴² A. Schaeffner, *Origine degli strumenti musicali* (1936), Sellerio, Palermo 1978.

⁴³ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., pp. 288-289.

⁴⁴ I. Kant, *Critica del Giudizio*, Laterza, Roma-Bari, 1991, § 49.

Così i segni divinatori invitano eminentemente a un'interpretazione o a un'ermeneutica, a *leggere ciò che non è mai stato scritto*, per riprendere la bella formulazione di Hofmannsthal ripresa da Benjamin⁴⁵, senza però implicare una dimensione concettuale e linguistica.

La figura del *templum* anticipa così l'emergenza di ciò che, alcune pagine dopo, il filosofo definirà come “nuovo significato della parola ‘senso’”⁴⁶, apparizione di un “senso figurato” nel mondo biologico e coesistenza in esso di due dimensioni: reale e virtuale. L'insolita analogia con il dispositivo divinatorio accompagna allora Merleau-Ponty nella definizione di questo spazio unico che è il “contorno del mio corpo”, come “frontiera che le ordinarie relazioni di spazio non oltrepassano”⁴⁷, come superficie che, pur rimanendo uno spazio contingente e precario, è votata a un senso ultra-spaziale.

L'organismo come comportamento

Dodici anni più tardi, Merleau-Ponty torna sull'esempio del *templum* nel secondo dei suoi corsi al Collège de France sulla *Natura*, dedicato a *L'animalità, il corpo umano, il passaggio alla cultura*.⁴⁸

Analizzando le tendenze della biologia contemporanea, il filosofo riprende il percorso che già animava le riflessioni della sua *thèse complémentaire*, volte a svincolare dal meccanicismo la nozione di comportamento. Poiché l'organismo non è più pensabile sul modello della macchina, resta da definire il modo in cui esso produce un comportamento adattato, emergendo come una totalità, irriducibile alla somma delle sue parti.

In questo snodo teorico, l'obiettivo è dimostrare che la morfogenesi dell'organismo fa un tutt'uno con l'espressione del comportamento, cioè che il significato del comportamento è immanente all'organismo stesso. Tale struttura dinamica non si riscontra solo nei comportamenti complessi, ma si manifesta già negli stadi dell'embriogenesi, a cui Merleau-Ponty dedica una lunga analisi all'inizio del suo corso del 1957-1958. In particolare, propone un confronto tra le ricerche condotte da Arnold Gesell e

⁴⁵ W. Benjamin, *Sulla facoltà mimetica*, in Id., *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962, pp. 71-74. A questo proposito si veda il volume n° 10 della rivista “Trivium” e in particolare l'“Introduction” di Emmanuel Alloa e Muriel Pic, « Lisibilité/Lesbarkeit », “Trivium” online, 10|2012.

⁴⁶ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 203.

⁴⁷ Ivi, p. 151.

⁴⁸ M. Merleau-Ponty, *La natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960*, Cortina, Milano 1996.

Catherine Amatruda sull'embriogenesi umana⁴⁹ e lo studio di George E. Coghill sullo sviluppo embrionale dell'axolotl⁵⁰.

Gesell applica la nozione di comportamento all'embrione umano e, così facendo, considera il comportamento stesso come "un organismo che si sviluppa"⁵¹. È l'idea di questa co-estensività, di questo movimento di avvolgimento reciproco tra corpo e comportamento, che interessa Merleau-Ponty, che vi vede una vera e propria "mutazione dei concetti biologici"⁵². Lo studio di Coghill, per quanto meno teorico, procede nella medesima direzione e approfondisce così la traiettoria argomentativa che preme a Merleau-Ponty, che ha il pregio di offrire uno sviluppo elegante e netto, a partire da un insieme più ridotto di variabili. Prima di poter analizzare il riferimento al *templum*, proviamo dunque a restituire il passo e il contesto dell'argomentazione merleau-pontiana.

L'axolotl è un anfibio vertebrato neotenic⁵³, che passa attraverso una fase acquatica prima di raggiungere la terraferma e camminare con le quattro zampe. In questa fase, ancor prima della comparsa del sistema nervoso, l'organismo si differenzia in regioni qualitativamente distinte. Se si esamina il comportamento motorio dell'animale allo stadio embrionale, notiamo che i suoi movimenti, come ad esempio il nuoto, non si producono una volta che gli arti atti a svolgere questa funzione si sono formati completamente, ma compaiono dallo stesso "calendario dello sviluppo"⁵⁴ scrive Merleau-Ponty, cioè non in seguito, ma *attraverso* la maturazione stessa degli organi.

Come si osserva nella formazione della regione cefalo-caudale dell'axolotl, un semplice contatto produce nel corpo dell'embrione una flessione della testa nella direzione opposta. Questo movimento si estende progressivamente a tutto il corpo, dando luogo a un movimento di rotazione dell'animale su se stesso, poi allo stesso movimento in direzione opposta, ed è la sequenza di questi movimenti ripetuti ad anello che origina il nuoto.

L'esempio dell'axolotl evidenzia che il comportamento – in questo caso il nuoto – non è semplicemente ciò che sopravviene agli organi formati, ma si realizza e matura per addizioni e trasformazioni successive, per cui non è possibile individuare uno stadio di sviluppo in cui l'animale ha già sviluppato gli organi natatori e non sia ancora in grado di nuotare: la maturazione dell'organismo e l'emergere del comportamento sono una cosa

⁴⁹ A. Gesell, C.S. Amatruda, *The Embryology of Behavior*, Harper & brothers, Londra 1945.

⁵⁰ G.E. Coghill, *Anatomy and the problem of behaviour*, Macmillan, New York-Londra, 1929.

⁵¹ M. Merleau-Ponty, *La natura*, cit., p. 206.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Ovvero una specie in cui negli individui adulti permangono caratteristiche morfologiche e fisiologiche tipiche delle forme giovanili e in questo caso proprie della fase larvale.

⁵⁴ M. Merleau-Ponty, *La natura*, cit., p. 208.

sola e, come commenta Merleau-Ponty, “per l’axolotl, esistere dalla testa alla coda e nuotare sono una sola e medesima cosa”⁵⁵. L’analisi di questi casi tratti dall’embriologia distilla un esito eminentemente teoretico, come commenta Étienne Bimbenet: “La coerenza anatomica del corpo è inseparabile dall’unità funzionale del più semplice dei suoi movimenti”, “perciò nel processo dell’embriogenesi, diventa impossibile separare lo sviluppo dell’organismo e l’emergenza dei suoi comportamenti, la struttura anatomica e la sua funzione”⁵⁶. L’esempio permette così a Merleau-Ponty di descrivere un doppio movimento tra corpo e comportamento, tra apparato organico e funzione svolta, in quanto il corpo ingloba già una sfera di possibilità virtuali che vi si inscrivono *en creux*, in filigrana.

In maniera convergente con le conclusioni di Coghill, le ricerche di Gesell e Amatruda dimostrano, attraverso l’analisi dell’embriogenesi umana, che il corpo non è altro che il “luogo del comportamento”⁵⁷, e che l’organizzazione del corpo non è una fase preliminare, ma è essa stessa comportamento. Nel feto umano, le funzioni corporee come l’equilibrio, la respirazione o il battito cardiaco non seguono, ma piuttosto invitano la formazione delle strutture e degli organi stessi. La loro morfogenesi dinamica è anticipata dalla postura e dalle funzioni che vi sono iscritte. La postura e la configurazione anatomica proiettano il corpo verso diversi comportamenti possibili, il che permette di stabilire una stretta relazione tra postura e atteggiamento, tra motricità e azione.

Lo stesso si osserva nel comportamento extrauterino, come mostra l’esempio – ricorrente negli scritti merleau-pontiani – del sonno. Nella specie umana, il neonato non acquisisce la propensione alle fasi di sonno e veglia come semplice meccanismo fisiologico, ma deve – come sa chi ha esperito le cure genitoriali – apprenderla gradualmente. Certo, questa capacità si manifesta a un certo stadio di maturazione e l’alternanza di veglia e sonno si presenta come una possibilità organica, ma dipende anche dall’assunzione di un certo ritmo e di un comportamento. Il sonno si trova quindi sospeso tra fatto organico e comportamento culturale, tra capacità biologica e acquisizione sociale⁵⁸, o, potremmo dire citando un altro riferimento decisivo per Merleau-Ponty, una “tecnica del corpo”⁵⁹, implica cioè una storicità che la sola considerazione sincronica dell’organismo come fenomeno biologico non potrebbe spiegare.

È dunque in riferimento a queste analisi che ricompare la figura del

⁵⁵ Ivi, p. 213.

⁵⁶ É. Bimbenet, *op. cit.*, pp. 222-223.

⁵⁷ M. Merleau-Ponty, *La natura*, cit., p. 216.

⁵⁸ Cfr. ivi, p. 214.

⁵⁹ M. Mauss, *Tecniche del corpo* (1936), in Id., *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1965, pp. 385-409.

templum divinatorio, con lo scopo di esplicitare il modo in cui corpo e comportamento sono coestensivi, come in altri termini vi sia indiscernibilità, spaziale e cronologica, tra sviluppo di una struttura anatomica e funzioni corporee. Queste analisi biologiche, nota Merleau-Ponty definiscono il corpo “come una specie di circoscrizione di spazio”, in maniera simile al modo in cui “l’augure romano tracciava un contorno sacro e significante, così l’organismo definisce un *templum* in cui gli eventi avranno un significato organico”⁶⁰, ovvero, seguendo l’argomentazione merleau-pontiana, un *comportamento*.

Il filosofo afferma così l’avvolgimento e il “carattere reciproco della nozione di corpo e di quella di comportamento”, il doppio movimento tra biologico e simbolico che vi si effettua:

Da un lato, il corpo è come l’involucro, l’abbozzo del comportamento, dall’altro il comportamento è, in senso stretto, un secondo corpo che si aggiunge al corpo naturale. Da un lato il corpo è un abbozzo del comportamento, lo sviluppo embrionale anticipa il comportamento futuro, gli organi o abbozzi di organi dell’embrione non hanno alcun senso se si considerano indipendentemente da tutta la logica del comportamento.⁶¹

Il corpo, in quanto *templum*, è uno spazio votato a ospitare una dimensione virtuale, un comportamento immanente che vi si iscrive ma che eccede il senso racchiuso dallo spazio fisico. Il *templum* qui non è semplicemente figura del corpo, del limite che questo istituisce, ma più precisamente dell’azione dell’organismo nel suo processo di formazione – è l’organismo che definisce un *templum* –, mentre un corpo inteso come entità conclusa e già costituita, un corpo inteso in senso meccanicistico non potrebbe darsi, non potrebbe cioè presentarsi slegato dal suo comportamento immanente e sempre imminente, o per riprendere la natura prospettiva dello spazio divinatorio del *templum*, dell’avvenire che esso ingloba.

Perciò, dire che il corpo struttura uno spazio che funziona come un *templum* significa pensare il corpo vissuto come uno spazio in cui avviene uno scambio tra visibile e invisibile, tra reale e immaginario, tra reale e virtuale, così come tra presente e futuro. Significa cioè constatare l’indiscernibilità tra spazio biologico e spazio simbolico-culturale e pensare il corpo essenzialmente come luogo virtuale.

Questo riferimento piuttosto conciso degli appunti sulla *Natura* ac-

⁶⁰ M. Merleau-Ponty, *La natura*, cit., p. 215 (traduzione modificata). Gesell e Amatruda non evocano il *templum*, ma parlano del corpo dell’animale come di un “campo [*field*]”, nella misura in cui dei significati vi si trovano iscritti.

⁶¹ Ivi, p. 217.

quista tutto il suo senso se letto in parallelo con l'analisi del capitolo su *La spazialità del corpo proprio e la motilità* che abbiamo tratteggiato in precedenza. Ciò che in *Fenomenologia della percezione* Merleau-Ponty applicava all'espressione del corpo nelle sue forme superiori – la danza, la musica, la manipolazione di oggetti tecnici – si rivela già osservabile nel comportamento più elementare dell'organismo nel corso dell'embrionogenesi: il comportamento embrionale si realizza già come proiezione virtuale dell'organismo in formazione, già promesso a una certa condotta, a dei gesti a venire, della motricità come forma fondamentale dell'intenzionalità⁶².

Virtualizzazione dell'ambiente e topologia

Merleau-Ponty si serve del *templum* per pensare il corpo come potere di investire lo spazio, di trasmutare il senso in senso figurato, e quindi di pensare l'invisibile come una dimensione o una profondità immanente al visibile. Ma cosa significa pensare il corpo e la sua potenza espressiva a partire da questo ritaglio estetico e semiotico, da questo recinto rituale e sacrale che è il *templum* divinatorio?

All'interno del contorno virtuale che il corpo istituisce, un contorno da non confondere con il limite della pelle, ma da estendere a tutto ciò che il corpo investe nella sua azione, è in gioco un potere di virtualizzazione o di "possibilizzazione"⁶³ del suo rapporto all'ambiente.

Ma il *templum* come figura del potere virtuale del corpo acquista anche un altro significato che Merleau-Ponty non esplicita e che è tuttavia sotteso dal dispositivo divinatorio: il corpo-*templum* descrive uno spazio di espressività che contiene, in maniera topologica, lo spazio oggettivo stesso e lo mediatizza: "Enigma del corpo, cosa e misurante di tutte le cose, chiuso e aperto, nella percezione così come nel desiderio. Nel corpo non ci sono due nature, ma una duplice natura: il mondo e gli altri diventano la nostra carne."⁶⁴

Il corpo è un simile spazio di mediazione, da un lato, in quanto si serve delle proprie parti in maniera metonimica, come via di accesso ad altri significati: il corpo è, scrive Merleau-Ponty in un passo della *Fenomenologia*, "quello strano oggetto che utilizza le sue proprie parti come simbolica generale del mondo e attraverso il quale, perciò, noi possiamo

⁶² Cfr. R. Barbaras, *Le tournant de l'expérience. Recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty*, Vrin, Parigi 1998.

⁶³ É. Bimbenet, *Nature et humanité: le problème anthropologique dans l'oeuvre de Merleau-Ponty*, Vrin, Parigi 2004.

⁶⁴ M. Merleau-Ponty, *La natura*, cit., p. 308.

‘frequentare’ questo mondo, ‘comprenderlo’ e trovargli un significato.”⁶⁵ Dall’altro, anche alla luce del raffronto con la divinazione augurale, esso assume pienamente quella dimensione topologica che il filosofo della *chair* cerca di elaborare nei suoi ultimi scritti attraverso le figure della *piega*, della *deiscenza*, etc. Così nel rito degli auspici, il *templum* dà luogo a una spazialità di avvolgimento è infatti riflesso dell’ordine divino, il macrocosmo si rispecchia nei segni che appariranno cioè nel microcosmo del perimetro augurale, questo spazio prosaico limitato diverrà il perno su cui istituire il legame fondativo della collettività. Similmente per Merleau-Ponty il corpo è un medium percettivo non solo nel senso che è il nostro accesso al mondo, ma anche in quanto esso media le relazioni interroggettive e intersoggettive, dando luogo a una analoga spazialità di avvolgimento⁶⁶.

Se il corpo è “il nostro mezzo generale per avere un mondo”⁶⁷, questa mediazione del corpo che Merleau-Ponty tenta di elaborare connette non solamente l’essere umano e il mondo, ma anche le cose tra di esse: la relazione tra un oggetto e l’ambiente circostante, così come le relazioni reciproche tra gli oggetti, passano attraverso il nostro corpo vissuto, “sono sempre mediate dal nostro corpo”⁶⁸. Sviluppando quest’intuizione Merleau-Ponty dirà che la carne è “un sensibile tra i sensibili”, ma precisando che è “uno dei sensibili nel quale si effettua una iscrizione di tutti gli altri”⁶⁹.

Il *templum* letteralmente *inaugura* una spazialità topologica, come il *témenos*, effettuando un ritaglio nell’ambiente che lo circonda, lo comprende anche al suo interno, poiché ciò che è contenuto nei suoi limiti di fatto dischiude e media l’apertura stessa del cosmo. Operando un’intersezione tra spazio fisico-oggettivo e dimensione virtuale, il *templum* ci offre allora una figura per pensare l’organismo come, dirà poi Merleau-Ponty nel corso dell’anno successivo, “fenomeno-involucro”⁷⁰. La totalità dell’organismo non può essere colta, né come somma delle sue parti (presupposto meccanicista), né come principio trascendente o finale che l’animerrebbe (vitalismo); occorre perciò pensare una spazialità e una

⁶⁵ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 316.

⁶⁶ Cfr. *ivi*, p. 202: “il nostro corpo non è solamente uno spazio espressivo fra tutti gli altri, come lo è il corpo costituito; è invece l’origine di tutti gli altri, il movimento stesso d’espressione, ciò che proietta all’esterno i significati assegnando a essi un luogo, ciò grazie a cui questi significati si mettono a esistere come cose, sotto le nostre mani, sotto i nostri occhi.”

⁶⁷ *Ivi*, p. 202.

⁶⁸ *Ivi*, p. 418.

⁶⁹ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l’invisibile*, cit., p. 271.

⁷⁰ M. Merleau-Ponty, *La natura*, cit., p. 311.

temporalità della vita organica come vortice di corpo e comportamento, organismo e ambiente, spazio per una reciproca e simultanea istituzione.

Nell'organismo-*templum*, la totalità si disegna in filigrana di eventi locali e puntuali e si manifesta unicamente attraverso di essi, essa è ovunque e in nessun luogo, ma rimane inaccessibile dal punto di vista di un pensiero analitico. Ad un tempo contenente e contenuto dello spazio in cui viene a iscriversi, la figura del *templum* divinatorio dà così voce al fatto che ogni parte dell'organismo porta in sé il riferimento a una forma totale, che non è altro che l'organismo in quanto tale: così in questa porzione di spazio che è il corpo si esprime il mondo intero, senso come eccesso, invisibile incluso nel visibile.

Si realizza così, attraverso l'intersezione tra pratica divinatoria e ricerche della biologia, quell'implicazione reciproca tra mondo sensibile e mondo dell'espressione, tra senso nascente e forme di espressione superiori che anima il progetto teoretico merleau-pontiano a partire dagli anni '50. Il filosofo vi indaga il corpo come spazio marcatamente operativo del *logos* del mondo estetico, che occuperà poi le analisi del corso dell'anno successivo con cui si conclude il trittico sulla *Natura*, per disegnare una parabola che connette senza più istituirvi una netta discontinuità, il movimento del corpo e l'espressione propriamente detta, tra l'espressione, che è già la percezione, e il linguaggio simbolico.

**Il corpo come spazio espressivo.
La figura del *templum* divinatorio in Merleau-Ponty**

The term “to contemplate” originates from the divinatory practice of ornithomancy, the augural observation of the flight of birds, which, alongside the rite of hepatoscopy, the interpretation of the entrails of sacrificial animals, played an important role in Etruscan-Latin ritual practices. The divinatory observation was preceded by the delimitation of a boundary, called *templum*, within which the signs would assume the meaning of divine omens. Con-templating then is nothing other than the gesture of looking within the boundaries of the *templum*. This divinatory device is evoked in some passages of Merleau-Ponty’s work in order to illuminate the lived body as an eminently expressive space, which bestows meanings that transcend its objective space, and as a virtual contour that mediates interobjective and intersubjective relations, outlining a topological dimension.

KEYWORDS: Merleau-Ponty, Body, *Templum*, Divination, Expression