

José Ortega y Gasset

“Sull’espressione, fenomeno cosmico”

1925

(Trad. a cura di Giulia Gobbi)

Era il 1925 quando José Ortega y Gasset pubblicò “Sobre la expresión, fenómeno cosmico”, un breve saggio apparso a un anno di distanza da un altro suo scritto, “Vitalidad alma espiritu”, nel quale viene ampiamente approfondita la struttura dinamica della soggettività e del corpo. L’incipit del saggio non lascia spazio ad alcun preambolo: che cos’è un corpo? Si chiede Ortega. Il corpo di un individuo è da considerarsi alla stessa stregua di un qualunque corpo fisico inanimato con cui entriamo in contatto? Certamente no. Pur adottando il medesimo termine, ci rendiamo subito conto che non appartengono allo stesso alveo semantico. La fenomenologia husserliana – di cui si nutre *in nuce* la filosofia orteghiana – riprende la distinzione di due termini della lingua tedesca, “körper” e “leib”. Il primo definisce il corpo che vive, sente ed esperisce, mentre il secondo termine designa il mero corpo-oggetto. Per Ortega y Gasset, invece, il corpo esprime il simbolico *in toto*, un significante già significato, la complessa e inscindibile matrice corpo-anima, espressione di un “fenomeno cosmico”. Il nostro corpo reca con sé una realtà occulta, nascosta come un segreto: l’intimità. Il corpo è dunque la manifestazione di qualcosa che è essenzialmente occulto, che risiede in profondità e di cui la superficie ne è la realtà proiettiva. In virtù di questa prima analisi, il corpo umano si differenzia da un mero corpo perché è “più” di un corpo, è un “oltre”, un simbolo che esprime il profondo, l’ipocentro del nostro Io, passando attraverso la superficie che altro non è che il suo epicentro. Il corpo è “carne”, termine utilizzato da Ortega per indicarne la carica espressiva e simbolica; tuttavia esso non lascerà traccia nei testi successivi al 1925. La carne dell’individuo esprime un senso, poiché «la carne è espressione, è simbolo manifesto di una realtà nascosta, latente. La carne è geroglifico. È l’espressione come fenomeno cosmico»¹. Il corpo-carne si esprime attraverso il gesto emotivo, «il più evidente nell’universo dei fenomeni espressivi»², un repertorio variopinto di movimenti che modu-

¹ José Ortega y Gasset, *Sobre la expresión fenómeno cósmico*, 1925, O.C., Tomo II p. 685.

² Ivi, p. 682.

lano in maniera particolare la linea geometrica e netta della risposta fisiologica a un evento; in questo modo, la risata o il pianto non saranno mai uguali in due volti diversi.

L'aspetto forse più interessante e curioso di questo saggio non è tanto la riflessione antropologica sulla centralità del corpo *strictu sensu*, quanto il richiamo ai concetti fondamentali che permeano in maniera circolare la filosofia orteghiana, come la circostanza, la prospettiva e il dinamismo di profondità-superficie. Quest'ultima ci riconduce a una delle più celebri metafore di Ortega, la metafora del bosco. Dinanzi a esso, gli occhi si fissano sui primi alberi al di là dei quali si estende la sua superficie. Il bosco è ciò che non vediamo, si dispiega nella profondità di una prospettiva manchevole, quella dell'occhio umano, che deve aguzzare la vista per vedere "oltre". L'immagine del bosco è speculare a quella del corpo, un "oltre" che si incarna e che è fondamentale indagare nella sua interezza.

Variazioni sulla carne

Quando vediamo il corpo di un uomo, vediamo un corpo o vediamo un uomo? Perché l'uomo non è solo un corpo, ma è anche anima, coscienza, spirito, psiche, io, persona, o come si preferisce chiamare questa parte dell'uomo che non è spaziale, ma è idea, sentimento, volizione, memoria, immagine, sensazione, istinto. Detto in un altro modo: in virtù del suo aspetto il corpo umano è corpo nello stesso senso in cui lo è un minerale? Non si tratta ora di capire se la chimica possa o meno ridurre un organismo umano e un minerale negli stessi elementi, ma se l'aspetto dell'uno si possa ridurre negli stessi componenti dell'aspetto dell'altro.

Ci rendiamo conto rapidamente che se la forma umana appartiene come il minerale al genere "corpo" e come quest'ultimo occupa spazio, ha una figura e un colore – e dunque è visibile –, si differenzia da esso come una specie dall'altra. Vi sono, in effetti, due specie di corpo: il minerale e la carne. In un'ultima istanza analitica, potranno essere la stessa cosa; però come fenomeni, o come sembianze, sono essenzialmente diversi. Ognuno noti il proprio diverso approccio di fronte a qualcosa che è una pietra o un gas, e qualcosa, invece, che presenta questa caratteristica, "facies" della carne. Ma in cosa consiste la loro differenza? Non si differenziano essenzialmente né per il loro colore né per il loro aspetto: ciò che è visibile in essi è, in linea di massima, uguale. Il nostro diverso approccio di fronte alla "carne" e di fronte al minerale si basa sul fatto che, quando vediamo la carne, immaginiamo qualcosa di più di ciò che vediamo; la carne si presenta a noi, ovviamente, come esteriorizzazione di qualcosa che è essenzialmente interno. Il minerale è tutta

esteriorità; la sua parte interna è un "dentro" relativo: lo rompiano e la sua porzione interna diventa esterna, evidente, superficiale. Tuttavia ciò che è interno alla carne non giunge mai a diventare esterno in maniera autonoma e, anche se la tagliamo in due, rimane qualcosa di radicale, assolutamente interno. È essenzialmente intimità. Questa intimità la chiamiamo vita. A differenza di tutte le altre realtà dell'Universo, la vita è inevitabilmente qualcosa di essenziale, nonché una realtà occulta, inespaziale, un arcano, un segreto. Per questo, solo la carne, e non il minerale, ha un vero «dentro».

Nel caso dell'individuo, l'intimità si amplifica e si arricchisce smisuratamente grazie alla ricchezza dell'anima. L'uomo che vediamo esteriormente è abitato da un uomo interiore. Dietro il corpo vi è nascosta l'anima.

Si noti la stranezza di questo fenomeno, appare stravagante e perfino commovente lo sforzo o comunque il tentativo di esprimere ciò che alcune realtà recano con sé. Affinché vi sia espressione è necessario che vi siano due cose: una cosa evidente che vediamo, e un'altra latente che non vediamo in maniera immediata, ma ci appare attraverso la superficie. Entrambe formano una peculiare unità, vivono in un legame e in un'unione sostanziale in modo che, laddove si presenta una, traspare l'altra. Ciò che è commovente in tutto questo non è solo la fedele unione e la metafisica relazione "di amicizia" nella quale le troviamo sempre, ma il fatto che l'una si subordini all'altra con premura ed esemplare umiltà. La parola che udiamo non è più che un rumore; un movimento dell'aria. Tuttavia la nostra attenzione non vuole soffermarsi su quello che semplicemente essa è (cioè un rumore), ma al contrario ci invita a soffermarci meglio per comprenderla in maniera più precisa. Anzi, ciò che si comprende della parola non è il suo suono, che si sente appena; ciò che si capisce è il senso o il significato che essa esprime e che rappresenta. Dunque la parola ci induce umilmente a metterla da parte e a entrare, il prima possibile, nell'idea che incarna. Si potrebbe dire che 'si sente gratificata' mentre si annulla davanti al suo significato e compie il suo destino lasciandosi sostituire dall'idea. Nell'espressione, l'elemento espressivo si sacrifica sempre spontaneamente in funzione dell'elemento espresso, lo lascia passare attraverso, così che "essere" consiste piuttosto in 'essere qualcos'altro'. L'esempio più pertinente di altruismo è quello di una madre, per la quale la vita del figlio è più importante della sua. Così sono alcune parole mistiche, "ampollose", che vivono svolazzando dalla bocca alle orecchie e nell'aria si dissolvono, spargendo le loro essenze e impregnando l'atmosfera con la materia trascendente delle idee. Qualcosa

di simile accade con l'aspetto umano. Quando descriviamo un fenomeno, è falso affermare che di fronte a un uomo *in primis* vediamo soltanto un corpo simile a un minerale e che, in seguito, in virtù di certe riflessioni, gli infondiamo magicamente un'anima. La verità è il contrario: facciamo un grande sforzo di astrazione per riuscire a vedere di un uomo solo il suo corpo come se fosse un minerale. La carne si presenta a noi immediatamente d'un fiato, e al contempo un corpo e un'anima in un'indissolubile unità. E questa unità – che è indifferente e precedente alle teorie spiritualistiche e materialistiche – non consiste nel fatto che vediamo uniti il corpo e l'anima, l'uno al fianco dell'altra, ma che entrambi si articolano formando una struttura peculiare. La carne presenta la sua forma e il colore non affinché le vediamo, ma affinché “attraverso” queste, come attraverso un vetro, ne scorgiamo l'anima. La vita organica è sempre intimità, una realtà occulta, come lo è l'anima o lo spirito. Dato che sono immateriali, non possono rendersi presenti se non mediante il corpo: in esso si proiettano, si imprinono e lasciano la loro impronta e la loro traccia nello stesso modo in cui cerchiamo di scorgere le linee della potenza del vento invisibile negli strappi di una nube barocca, nell'ondeggiare della bandiera e nel tremolio della vela di una barca.

Tutta l'intimità, però soprattutto l'intimità umana – vita, anima, spirito – è immateriale, non occupa spazio. Da qui ne deriva che le è d'obbligo manifestarsi, coprire la materia, riversarsi o tradursi in figure di spazio. Tutto il fenomeno espressivo implica, quindi, una trasposizione, cioè una metafora sostanziale. Il gesto, la forma del nostro corpo è la pantomima della nostra anima. L'uomo che appare all'esterno è l'attore che rappresenta l'uomo interiore. Certamente nella nostra figura e nei gesti non si lascia vedere tutta la nostra intimità; però, qualcuno ha mai visto un corpo per intero? Chi ha visto, per esempio, un'arancia intera? Da qualsiasi parte la guardiamo, troveremo solo la facciata che si mostra a noi; l'altro asse rimane sempre fuori dalla nostra visione. L'unica cosa che possiamo fare è girare intorno all'oggetto e sommare gli aspetti che ci presenta; però non riusciamo mai a vederlo *in toto* e tutto in una volta mediante una visione spontanea e immediata. Conviene non dimenticare questa semplice osservazione, perché normalmente crediamo che la sfera materiale sia completamente accessibile e che, al contrario, il mondo interiore sia completamente inaccessibile. In entrambi i sensi si esagera. Soprattutto i giovani suppongono che la loro intimità e i vizi del loro carattere siano un profondo segreto che portano con sé, ben difeso dagli sguardi degli altri grazie alla materia opaca del loro corpo. Non è così: il

nostro corpo scopre la nostra anima, la annuncia e la proclama a voce alta per il mondo. La nostra carne è un mezzo trasparente attraverso il quale l'intimità che la abita si riflette.

Non vediamo mai il corpo dell'uomo come un semplice corpo, ma sempre come carne, cioè come una forma spaziale caricata, quasi elettricamente, di allusioni a un'intimità. Nel minerale, la nostra percezione si ferma al suo aspetto. Nel corpo umano l'aspetto non è un termine dove si esaurisce la nostra percezione, ma ci proietta verso un "oltre" che la rappresenta. I minerali sono corpi che non rappresentano qualcos'altro; per questo ci basta guardarli. Invece il corpo umano ha la funzione di rappresentare un'anima; per questo motivo guardarlo significa piuttosto interpretarlo. Il corpo umano è ciò che è e, "inoltre", significa ciò che non è, ossia un'anima. La carne del corpo manifesta qualcosa di latente, ha un significato, esprime un senso. I greci chiamavano "logos" ciò che ha un senso, e i latini tradussero questa parola con un loro termine, "verbo". Dunque, nel corpo di un uomo il verbo si fa carne; tutta la carne incarna letteralmente un verbo, cioè un senso, poiché la carne è espressione, è simbolo manifesto di una realtà nascosta, latente. La carne è geroglifico. È l'espressione come fenomeno cosmico.

Inutilitarismo

Il potere espressivo della carne è un argomento ampio sotto il quale si nascondono innumerevoli questioni antropologiche. La più ovvia di tutte si presenta nel gesto emotivo. L'organismo possiede un triplo repertorio di movimenti verso l'esterno: il movimento di riflesso, il movimento volontario, l'emotivo. I primi due sono utili; il terzo, che è involontario, sembra inutile. Da qui ne consegue che sia nato un gran problema per la teoria di Darwin e, in generale, per tutta la biologia utilitarista. Il fatto che gli occhi si chiudano quando si avvicina rapidamente a essi l'oggetto, che la mano si muova quando è necessario esprimere qualcosa, sono fenomeni che può spiegare il principio di utilità. Però il fatto che un uomo, prigioniero di un dolore, contragga la sua faccia e pianga o, al contrario, in un momento felice, dilati le guance, renda convesse le sue rughe nasolabiali e sollevi gli angoli della bocca; o in breve, il fatto che rida è una cosa la cui utilità non si comprende bene. Si dirà che per l'individuo è utile che gli altri conoscano il suo stato emotivo, che sia di dolore o di allegria, al fine di tenerlo in considerazione. Però questa è un'utilità secondaria, derivata, indistinta, che in tutti i casi presuppone già l'esistenza del fenomeno del gesto e della sua comprensione da parte degli altri. Dunque, si tratterebbe di quello che Aristotele chiamava in manie-

ra raffinata “un’ utilità sopraggiunta”. L’ utilitarismo biologico ha sempre lasciato volare con fermezza il suo principio. Così diceva Darwin: «La struttura – e possiamo chiaramente aggiungere tutti i processi – di una creatura vivente è direttamente o indirettamente utile a chi ne è dotato, o lo è stato comunque in un altro momento». Sotto la dicitura “indirettamente” può entrarvi qualsiasi spiegazione e di conseguenza non giunge a esplicitare nulla. Però tra “prima” e “adesso” vi è una contraddizione. L’ utilità “attuale” rende comprensibile e razionale il fatto che un organismo sia costituito in un certo modo. Questo significa che ciò che è inutile non è comprensibile: è un problema tal quale e un enigma. Ebbene quello che è stato “prima” utile e adesso si rivela superfluo non avrebbe dovuto far parte dell’ organismo. Da qualsiasi parte punzecchiamo il darwinismo – dottrina incompatibile con la sperimentazione – ci scaglierà contro il suo recondito liquido scolastico. Lo stesso Spencer affermava: «La vita è il progressivo adattarsi di relazioni interne a relazioni esterne». Nella sua piacevole e schematica vaghezza, quest’ altro pensiero scolastico seduce un cantuccio della nostra intelligenza. È un’ idea come può esserla quella del barbiere da uomo. Però il botanico Möbius scriveva più concretamente nel 1906 (*Berliner Botanische Gesellschaft*, tomo XXIV): «È assai difficile credere nella possibilità di una spiegazione (in qualche modo utile) delle forme tanto gradevoli ed eterogenee delle desmidiacee e delle diatomee alle quali possiamo aggregare le peridinee. Tutte queste sono minuscole piante acquatiche e le scarse differenze del loro modo di vivere non stanno in relazione in maniera proporzionale con la diversità delle loro forme. Per questa ragione, l’ esistenza di 3700 specie di desmidiacee, dotate di forme tanto diverse, e 600 specie di diatomee, mi basta per arrivare alla convinzione che nella genesi delle varie specie il ruolo decisivo che la teoria di Darwin gli attribuisce non abbia rappresentato il principio di utilità e, possiamo aggiungere, quello di adattamento alle relazioni esterne». Questo ha portato il grande anatomista Goebel a chiedersi nel suo articolo «Un problema fondamentale dell’ organografia»: «La diversità delle forme organiche è maggiore della diversità delle condizioni dell’ ambiente?». È un errore, prosegue, pensare che «l’ una corrisponda all’ altra; cioè che tutte le relazioni di forma e aspetto possiedano una determinata utilità». «Perché invece è possibile che la Natura proceda nelle sue creazioni in maniera artistica, per dirla così; cioè questa azione è libera e senza ostacoli; cosicché senza preoccuparsi dell’ utilità dei suoi orrori, crea delle forme utili; altre che sono indifferenti; altre nocive». Che si parli di un principio di bellezza come di un possibile fattore cosmogonico è un quid che, in uomini come Möbius e Goebel, acquisisce un alto valore suggestivo.

(L’ articolo di Möbius s’ intitola «Sulle proprietà inutili delle piante e del principio di bellezza»).

II

L'attitudine intellettuale delle nuove generazioni si differenzia da quella che hanno adottato le precedenti – sin dal 1700 – per la ripugnanza nei confronti dell'imperialismo ideologico. Attribuisco questo nome alla propensione di esigere dagli eventi presi in esame la previa sottomissione a un principio. Già qualche volta ho indicato la curiosa contraddizione praticata da certe generazioni rivoluzionarie che impiccavano i principi e li sostituivano con la tirannia dei principi. Infatti, così il biologo imperialista decide in maniera prestabilita che i fenomeni biologici devono adattarsi al principio di utilità, anziché contemplarli senza forzarli, magari lasciando che essi stessi mettano in rilievo liberamente la loro peculiarità "multiforme", e insinuino spontaneamente il loro principio. Ma, poiché la biologia del secolo scorso non ha voluto comportarsi in questo modo, almeno ha potuto utilizzarli come principi rigorosi privi di vaghezza.

Abbiamo visto che negli atti espressivi dell'emozione non riusciamo a scorgere alcuna utilità immediata. Si parla, al massimo, di un'utilità indiretta che possa trasmettere il segnale del proprio stato d'animo agli altri quando ci si commuove. È possibile che il segnale ci sia, anche se a volte risulterebbe più utile poter nascondere la nostra intimità. Però il principio utilitarista si può servire solo di qualcosa di preciso, cosa che non troviamo né in Darwin né in Spencer. Ho scoperto una formula più rigorosa di quella suggerita da loro, e cioè quella di un biologo poco conosciuto e che è scomparso da poco, in piena maturità: Oscar Kohnstamm. Secondo lui, in biologia per utilità dobbiamo intendere in maniera pura ed esclusiva «l'ottimo utilizzo di uno stimolo». Un esempio chiaro di ciò è la chiusura degli occhi quando a essi gli si avvicina rapidamente un oggetto. Non troviamo nulla di simile nei gesti emotivi. Il suo utilizzo per fini sociali presuppone, come ho detto, la sua esistenza previa e pertanto un vantaggio secondario. Dunque bisognerebbe distinguere tra fenomeni di utilità e processi di utilizzo.

Kohnstamm si è occupato precisamente dei gesti emotivi, nei quali scorge una funzione extrautilitaria della vita, che mette in confronto con quella utilistica nel titolo del suo studio: *Attività finalista e attività espressiva* (1913). L'espressione sarebbe una funzione primaria della vita, irriducibile all'altra. La questione è che le due teorie canoniche di Spencer e Darwin non sono riuscite a spiegare il gesto emotivo, perché lo hanno ricondotto all'abituale meccanismo fisiologico. Come è saputo, Darwin considera i gesti emotivi come residui di atti che sono stati utili alla specie in altri stadi dell'evoluzione. Quando si ha paura, tale sentimento si manifesta nel gesto di contrarre il corpo e di piegarsi per nascondersi dietro a un cespuglio in un boschetto, quando c'è la minaccia di un pericolo. Sarebbe certamente più utile che la persona spaventata potesse correre per

fuggire dal pericolo. Non si capisce bene anche in questo esempio, che è il più favorevole alla sua ipotesi, perché la cosa più utile sia la paralizzazione degli arti e addirittura il collasso. Lo stesso Darwin comprende che non basta il principio utilitarista per spiegare il copioso vocabolario dei gesti emotivi, e si sente forzato, nell'onestà esemplare del suo pensiero, ad aggiungere un altro concetto molto diverso: il principio del contrasto. Avvertendo che il movimento muscolare del riso è meccanicamente diverso da quello del pianto, gli occorre pensare che tutta la famiglia dei gesti si sia formata in semplice contrapposizione a quei gesti che esprimono un sentimento contrario. Ma con questo pensiero usciamo non solo dall'utilitarismo, ma anche dalla fisiologia vera e propria. In effetti, si tratta di una spiegazione psicologica; perché la contrapposizione di due attitudini somatiche non ha a che vedere direttamente con il senso contrario di due sentimenti. Questa opposizione non è solo spirituale, ma è anche una contrapposizione spaziale. Nel pianto, le ciglia si comprimono e si uniscono; nella risata, si alzano e si separano. Che relazione c'è tra questo e la polarità puramente "ideale" e intenzionale fra tristezza e allegria? Evidentemente una relazione che non è fisica, ossia una relazione simbolica. L'organismo simboleggia dal punto di vista corporeo la polarità o l'opposizione psicologica fra due emozioni. È stato Darwin, infatti, ad aprire il passo alla teoria simbolica dei gesti emotivi, sviluppata un po' di tempo dopo da Piderit nel suo libro *Mimica e fisiognomica*. Acuta e azzeccata in ogni dettaglio, l'opera di Piderit non presenta con chiarezza sufficiente le linee fondamentali della spiegazione. Tuttavia la sua intuizione – che fu piuttosto un ragionamento raffinato – ha un valore geniale e su questa deve lavorare la nuova scienza nel futuro.

L'esempio classico e più chiaro su cui occorre riflettere è quello del gesto di chi si infuria. Qualcuno che è assente ha provocato la sua ira e lui digrigna i denti, aggrotta le ciglia, stringe il pugno e colpisce il tavolo. Che significa questo? Separiamo l'emozione della rabbia dalla sua rappresentazione nella scena corporea e vediamo in seguito come combaciano l'una con l'altra. L'ira ci fa sentire il bisogno di danneggiare un'altra cosa per compensare il nostro squilibrio interno. È la reazione a un danno materiale o morale che abbiamo subito. Il sentimento di rabbia è un attacco intenzionale che nel nostro intimo rivolgiamo contro qualcuno nello specifico. Tuttavia il pugno lo diamo al tavolo ed è quest'ultimo che attacchiamo. Se non ci fosse il tavolo, avrebbe ricevuto il pugno il muro vicino e, in mancanza di un'altra cosa, la persona arrabbiata avrebbe scaricato il pugno sulla propria gamba. A prima vista, l'incongruenza è perfetta. L'oggetto contro cui è diretta l'ira è uno, mentre l'oggetto a cui il gesto è rivolto è un altro. Nell'ira si forma un'azione: ferire, colpire o ammazzare l'oggetto A. Il gesto realizza l'azione dell'ira, però sostituendo l'oggetto B all'oggetto A. Che senso ha questa sostituzione? Qui vi è la parte de-

cisiva del fenomeno. L'ira sceglie l'oggetto B perché casualmente è ciò che gli sta più vicino. Sarebbe la stessa cosa l'oggetto C o D o E. Da qui ne consegue che, mentre l'emozione si dirige a un oggetto determinato, unico e concreto, il suo gesto realizza il suo atto rabbioso su un oggetto qualsiasi. Il ruolo di quest'ultimo si riduce a rappresentare il personaggio assente (con cui non ha altro in comune che l'attributo astratto della sua resistenza). Diremo, dunque, che l'azione del furibondo consta di un oggetto generico (ciò che gli oppone resistenza) e dell'emozione, un oggetto preciso, che appartiene a quel genere. Ebbene: il verbo "simboleggiare" significa sostituire un oggetto con un altro. Alla patria si sostituisce la bandiera. Quando tra entrambi gli oggetti non vi è un nesso rilevante o comunque non ne percepiamo alcun legame, il simbolo è convenzionale; tale sostituzione risulta particolarmente bizzarra. Quando invece ne percepiamo una corrispondenza, il simbolo è invece naturale, ha un fondamento oggettivo e costituisce un fenomeno cosmico come qualsiasi altro. Tale è il gesto dell'ira: un'azione simbolica dell'azione intenzionale che costituisce il sentimento della rabbia. Poiché tra l'una e l'altra deve esserci un legame più di qualsiasi coincidenza astratta, si comprende il fatto che le emozioni possano trovare le loro corrispondenze e le loro metafore nei movimenti spaziali. L'allegria produce una dilatazione del nostro intimo essere, lo fa espandere in tutte le direzioni, lo tranquillizza; ecco, è come se si disperdesse. E contemporaneamente il gesto allegro fa distendere le guance, fa elevare le ciglia, fa spalancare gli occhi e la bocca, separa le braccia dal tronco, alzandole in aria durante la risata; insomma, esegue un movimento di dispersione muscolare. Viceversa, la tristezza occupa e preoccupa: contrae l'anima, la concentra e riprende l'immagine dell'evento doloroso, rendendoci ermetici all'esterno. Il suo gesto simbolico aggrotta tutto il viso verso un centro, irrigidisce tutti i muscoli e chiude i pori. Questa corrispondenza astratta, o meglio questa metafora o analogia tra ciò che spaziale e ciò che è psichico, è l'evento cosmico dell'espressione, che è sottoposto alle leggi dell'evidenza oggettiva, che si lega a quella che governa le verità astronomiche. E non c'è nulla nel mondo fisico che non abbia il suo logaritmo psicologico o viceversa. Come recitava Goethe:

*Nulla è dentro, nulla è fuori.
Ciò che è dentro, è fuori*

Il legame tra anima e spazio, tra il puro "dentro" e il puro "fuori" è uno dei grandi misteri dell'Universo che dovrebbe attrarre di più la riflessione degli uomini che verranno. L'errore che ha impedito di proseguire con questo studio è stato quello di cercare una relazione "fisica" tra anima e spazio, non pensando che ciò implicava una preferenza parziale per

uno dei due elementi. Si parlava di “reciproca influenza”, di un’azione psicofisica, di un parallelismo tra anima e corpo; ma ciò significava vedere la questione solo da un aspetto e condannarsi al dilemma ritrito tra spiritualismo e materialismo. Vediamo ora che al di là di queste modalità di relazione tra anima e corpo vi è tra di loro un nesso che non è fisico, un’influenza illusoria: la funzionalità simbolica. Il mondo come espressione dell’anima.

III

Il gesto emotivo è l’elemento più evidente nell’universo dei fenomeni espressivi, ma non il più importante né il più delicato. Ci occorre per entrare in maniera chiara ed evidente nell’universo dell’espressione. Infatti, nel gesto emotivo scorgiamo un’energia vitale che la biologia antica tendeva a ignorare e, una volta immersi nell’argomento, è facile scorgere altre manifestazioni più sottili della sua vana attività. I gesti emotivi costituiscono un repertorio di atteggiamenti e movimenti che si ripetono con grande monotonia. Se ci occupiamo solo del suo aspetto (“facies”) generico – come il pianto, la risata o la rabbia – notiamo la sproporzione fra la varietà incalcolabile delle emozioni espresse e i tipi di gesti che le esprimono. In realtà la rabbia di un individuo è sempre diversa da quella di un altro e non si comprende che viene espressa nella sua individualità. In effetti non ci sono due volti che ridono nello stesso modo. Ogni organismo costruisce una modulazione particolare all’interno della struttura generica della risata, che è un puro schema. E ciò che esprime non è la risata in sé – infatti lo schema generico la esprime, appunto, in maniera generica -, ma il carattere di chi ride o, diciamo così, il suo intimo essere.

Queste piccole variazioni del gesto emotivo acquisiscono, dunque, un valore eminente nella scala dei fenomeni espressivi. Perché, in fin dei conti, il pianto, la risata, il volto adirato o voluttuoso rappresentano un cliché del corpo, un meccanismo astratto che viene fuori quando si produce l’emozione, come una serie di frasi fatte. Inoltre, le categorie di stati emotivi che chiamiamo emozioni normalmente sono frasi fatte sentimentali *strictu sensu*, nello stesso modo in cui sono situazioni estreme dell’animo. Voglio dire che gli uomini tendono ad assomigliarsi molto di più nei momenti di passione che in altre forme di vita psichica. Le madri, di fronte al cadavere del figlio, sono tutte uguali nel loro stesso tragico aspetto, come sono uguali gli uomini nell’istante dell’orgasmo. Il senso di un’azione generica che scorgiamo nel gesto emotivo gli sottrae l’efficacia espressiva e fa sì che, in un certo modo, esprima soltanto ciò che è indefinito e comune. Io vedo che quell’uomo è triste, però se mi attengo a quello stato di tristezza, non mi sarà facile sapere né come sarà la sua

tristezza personale, né com'è lui stesso. Da qui risulta che i gesti emotivi ci rivelano l'esistenza della facoltà espressiva, ma rimangono in una zona d'ombra, spingendo la nostra curiosità verso territori più delicati.

Un ragionamento semplicissimo allarga in maniera superlativa il campo della nostra indagine. L'andare è un'azione utile che eseguiamo deliberatamente; camminiamo da qui a lì per un determinato fine. Questo movimento non può essere scaricato sull'attività espressiva. Al contrario, se mentre camminiamo proviamo paura, domineremo i movimenti inconsulti che ostacolano l'azione del camminare. La nostra volontà sottempererà l'emozione dell'inquietudine allo schema utile del movimento.

Non appena interviene la capacità di deliberare e la volizione, appare curioso il fatto che il nostro corpo perda il valore espressivo. L'atto intenzionale che fluisce dalla nostra ragione sarebbe eseguito se fossimo soltanto ragione e volontà. Ogni risultato utile – prendere qualcosa, avvicinarsi, fuggire, ecc – si ottiene benissimo solo in un modo, ovvero realizzando movimenti che in linea di principio sarebbero i più rettilinei possibile. E tuttavia non ci sono due individui che si muovono da qui a lì in maniera identica. Lo stesso tratto di strada è percorso con vivacità o inerzia, in maniera decisa, facendosi trascinare o in maniera irregolare. È evidente che lo schema puro dell'azione che la volontà decide di eseguire va arricchito da un "plus" di modulazioni involontarie e non intenzionali. La nostra intimità ricama la linea geometrica che il principio di utilità impone, dotandola di dentellature, arabeschi, spazi ed elisioni, ritmo e melodia. Il principio espressivo avvolge e modifica l'atto inespessivo e interessato.

Il contadino – avendo pure una certa ragione a riguardo – non si fida delle azioni degli uomini e magari nonostante veda qualcuno che si comporta in maniera filantropica, ci dirà: "È un uomo cattivo! Faccia attenzione a come guarda!". In effetti, non sono le nostre azioni che dichiarano il nostro essere autentico, ma precisamente i nostri gesti e la nostra fisionomia. Per questo si determina un grave problema antropologico che porta a chiederci: chi è in noi il nostro vero e unico personaggio?

Il vecchio razionalismo preferiva supporre che siamo principalmente l'io che pensa e decide. Però tale io è identico a tutti. L'io che pensa la geometria è onnipresente e generico. D'altro canto esso funziona nella misura in cui si sottopone alle leggi generali e oggettive della logica o dell'etica. In noi vive l'io che disegna circoli privi di ordine e ribolle di desideri, se non immorali, comunque completamente estranei alla moralità. Ciò ci conduce a un'importante distinzione psicologica tra lo spirito – facoltà non individuale – e l'anima, che rappresenta la nostra persona, in quanto differente dalle altre. Lo spirito è privo di sentimenti: pensa e vuole. L'anima desidera, ama, odia, si rallegra e si affligge, sogna e immagina. Entrambe le facoltà collidono sempre dentro di noi, dal momento

che lo spirito si occupa principalmente di impedire l'automatismo della nostra anima. Chi volesse tracciare una linea retta dovrebbe cercare un rimedio artificiale per eludere i tentennamenti del nostro battito, un capriccio del nostro muscolo; non sono tentennamenti e capricci, ma un effetto della facoltà espressiva.

Si prenda in esame qualsiasi movimento in origine utile, come lo è per esempio fare dei segnali con il dito. Il suo compito è quello di dirigere lo sguardo del prossimo verso un oggetto vicino. Per tale fine, la sua azione ideale sarebbe quella di formare con il braccio, il dito e l'oggetto distante una linea retta che sia compatibile con la struttura di quegli organi; quanto sia la deviazione di tale linea retta non si può spiegare in maniera utilistica. E tuttavia si noti la varietà di modi con cui si esegue tale azione. Per eccesso di intenzione, ci sarà chi porrà il dito tanto dritto e rigido che rimarrà piuttosto curvo verso sopra; ci sarà, al contrario, chi lascerà il dito convesso, senza tensione. Coloro che sono deboli assumeranno questa forma in maniera automatica; i più vitali ne avranno l'altra. Lo stesso accade con i piedi quando si cammina. La loro posizione normale consisterà nel far coincidere l'asse di ogni piede con un piano perpendicolare al busto che passi per ogni gamba. Per il meccanismo dell'articolazione all'interno della caviglia, il piede tenderà normalmente a deviare un po' la punta verso fuori. Tuttavia uno dei caratteri più fisiognomici che ci ha sorpreso sempre (senza sapere il perché) è il fatto che alcuni uomini deviino le punte dei piedi verso fuori e altri, al contrario, verso dentro. E, ripeto – senza sapere perché – questa semplice condizione influisce sull'impressione che ci facciamo del prossimo. Però nessuno potrà negarlo: la mera osservazione della persona che ci viene presentata ci lascia una considerazione affrettata e una sorta di interpretazione del suo carattere. Che lo vogliamo o no, questo pregiudizio si forma in noi in maniera spontanea. Non ci rendiamo molto conto – ecco la coscienza intellettuale – del perché quella persona ci sembra simpatica o antipatica, gentile o subdola, energica o debole. Per quello dovremmo giustamente “analizzare l'intuizione ricevuta”, che è un'operazione intellettuale, uno sforzo concettuale. L'intuizione accumula i dati della materia, però non opera distinzioni. Una scienza dell'espressione, una “semiotica universale”, come la vedo io, non avrebbe fatica ad acquisire un'ulteriore coscienza concettuale dal tesoro delle nostre intuizioni fisiognomiche; però il fatto che queste esistano mi sembra una delle cose più evidenti e indubitabili del mondo. In maniera diversa, sarebbe impossibile ogni affare umano, e anche la più semplice conversazione risulterebbe piena di ostacoli. Quando parliamo con qualcuno, stiamo “vedendo” la sua anima come una carta nautica aperta davanti a noi. E scegliamo ciò che si può dire e giustifichiamo ciò che si deve tacere, schivando così le asperità di quell'anima, che ci sembra quasi di toccare con delle mani mistiche

che "saltano fuori" dalla nostra mente. Ed è una prova in più del fatto che questa intuizione sia qualcosa di costitutivo della psiche umana la questione che alcuni la possiedano in una misura migliore di altri e che esistano ciechi e indovini per percepire e leggere l'anima altrui. Però se la capacità di lanciare dei segnali e di camminare dichiara non pochi segreti del nostro essere intimo, ciò accade molto di più con lo sguardo. Quest'ultimo è quasi l'anima stessa divenuta un fluido. Sotto l'arco delle ciglia, come dietro la bocca del palcoscenico, palpebre, sclere, pupille e l'iride formano una meravigliosa compagnia teatrale, che rappresentano meravigliosamente il dramma e la commedia da dentro. È assurdo che non sia stato creato ancora – che io sappia – il vocabolario dello sguardo e che non abbiano classificato le sue declinazioni. Lo sguardo dritto e quello di traverso, lo sguardo che cattura, che arriva all'oggetto e rimane aggrappato a esso, e lo sguardo debole che scivola sulla sua forma senza afferrarla, nel movimento leggiadro di una carezza. Lo sguardo che vede al di là di ciò che osserva, e l'altro più limitato che sembra non giungere alla sua superficie. Lo sguardo indifferente, quello intenso, quello vago. Lo sguardo voluttuoso e quello riflessivo, lo sguardo chiaro e quello ambiguo, etc, etc. Qui ci sarebbero altre questioni relative ai problemi antropologici che sarebbe meglio elaborare a uno a uno, minuziosamente. Si comprende che è lo sguardo, almeno tra le parti visibili del corpo, la più ricca dal punto di vista espressivo. Nell'apparato oculare intervengono un numero maggiore di muscoli microscopici particolarmente sensibili che obbediscono alle minime pressioni del nostro essere intimo.

IV

Nella gestualità fa la sua prima apparizione l'attività espressiva; tuttavia in seguito, in un inaspettato crescendo, scopriamo che si estende in campi della vita molto più ampi. Si infiltra in tutti i movimenti, modulandoli, e si fissa nello sguardo come nel caso del semaforo. E ora che sembra essersi esaurito il campo dell'espressività, si apre ai nostri occhi la prospettiva più interessante e misteriosa. Se il movimento porta al disfacimento di un ingrediente espressivo, bisognerebbe dedurre che lo porta con sé la nostra parte organica. Dopo tutto la forma è un movimento trattenuto, e non vi è dubbio che tutto il nostro movimento abituale contribuisce a scolpirla. Per questo ogni attività imprime il suo "habitus" nel corpo dell'individuo. Vi sono corpi da operaio, da acrobata, da intellettuale, da torero; però esiste una ragione più rilevante. Tra la forma anatomica e il movimento la differenza è relativa. La forma dell'animale non è un disegno rigorosamente quieto: la forma va formandosi e trasformandosi continuamente. Per questo Jennings dice che «l'animale non è una cosa,

ma un evento», qualcosa che accade e varia da momento a momento dentro dei limiti specifici. E mentre i movimenti esterni contribuiscono, in effetti, a definire la forma, la parte essenziale di quest'ultima deriva dai movimenti interni dell'organismo e, in primo luogo, dalle correnti intracellulari. La morfogenesi non si comprende se non si scorge in essa il dinamismo regolato e dominato dagli impulsi provenienti dall'interno che, nelle tappe successive allo sviluppo, sono trasmesse dalla circolazione umorale. Ogni giorno sembra più probabile il grande ruolo che nella morfogenesi viene attribuito alle secrezioni interne. Come un incoraggiante portavoce, l'ormone appropriato giunge in una certa zona periferica del corpo ed eccita o inibisce la proliferazione cellulare in quel dato punto. Dunque, la secrezione interna è sempre in qualche modo innescata dall'emozione. Ora ci sembra tanto sorprendente chiederci: l'anima scolpisce il corpo? Come nel caso del movimento, nella forma del corpo agiscono molteplici fattori e uno di questi è l'espressione. Solo che, come attraverso la gestualità si esprime principalmente lo stato concreto ed effimero di una determinata anima – cioè un'emozione – nella forma del corpo, invece, acquisisce un segno fondamentale il carattere costitutivo e permanente della persona. Da qui ne consegue che sia meno univoco e chiaro il valore espressivo della figura, per lo stesso motivo per cui il segreto espresso risulta più profondo e decisivo. Senza pensarci troppo, il popolo spagnolo ha unito in maniera inseparabile la figura e il carattere, assegnandoli irrimediabilmente alla persona fino alla sepoltura. C'è anche da dire che entrambi sono due assi dello stesso soggetto: la figura è espressione del carattere, mentre il carattere stesso, scultore della figura, rappresenta il gesto cristallizzato, dove si enuncia l'indole profonda e incessante del soggetto che in nessun atto o gesto peculiare potrebbe trovare una manifestazione più adeguata.

Ciò che la gente sapeva attraverso un sapere irrazionale ottiene ora la più suggestiva conferma dai minuziosi studi di uno psichiatra, Kretschmer, a proposito della "forma corporea e il carattere". Il suo libro, del quale si sono succedute rapidamente varie edizioni, ha avuto una grande risonanza nei centri scientifici e in tutti i paesi ha avviato una cospicua ricerca sulle relazioni tra la parte psicosomatica e le tendenze del carattere. Qui vi sarebbe una vasta gamma di questioni biologiche che pare che la scienza voglia contrastare. Goethe avrebbe provato un certo compiacimento se si fosse reso conto che la sua maniera di affrontare la Natura era riconosciuta come veramente scientifica. Invece di scomporre un fenomeno in elementi insignificanti, ipotetici e astratti come fa la "nuova scienza" a partire da Galileo, Goethe contempla il fenomeno nella sua concretezza e immediatezza, cioè per come si presenta, e cerca di interpretarlo come se fosse un segno che il cosmo crea per rivelarci un segreto che risulta essere la legge naturale. All'interno della tematica di cui ci

stiamo occupando, Goethe cercherebbe così, in ogni tipo di animale e in ogni specie, l'anima che gli corrisponde. Vi è un'anima di leone e un'anima di cinipe che nella struttura anatomica dell'uno e dell'altro essere trova la sua metafora semantica. Dinanzi al corpo umano si sentirebbe attratto dall'enigma che alcuni mesi fa ha proposto Arnim Müller: che significato ha la diversa collocazione degli organi sessuali nelle diverse specie? Perché è sorprendente che nella serie evolutiva di queste ultime si ascenda in maniera conforme; in questo modo il nucleo nervoso diventa cervello e gli organi sessuali, prima situati in prossimità del dorso, si separano fino a collocarsi nei primati alla massima distanza gli uni dagli altri, come se manifestassero il loro essenziale antagonismo. Nell'uomo, infine, con la sua posizione verticale, giungono all'estrema polarizzazione – il cervello, da una parte, che serve alla vita individuale e l'organo sessuale, dall'altra, volto alla continuazione della specie. Di quale profondo arcano ne è questo il segno? Quando si indaga minuziosamente su quale possa essere la situazione dell'uomo nel cosmo, queste insinuazioni duttili sulla Natura acquisiscono un enorme interesse.

In questo studio sistematico, passiamo adesso dal valore espressivo, legato alla figura del corpo, all'espressione dell'abito.

Come tante altre cose che un tempo si supponeva fossero state generate dall'utilitarismo, oggi vediamo che l'abito ha un'origine superflua. Non fu inventato per ripararsi dalle intemperie, ma per adornarsi, per mettere in risalto il corpo rendendolo vistoso. Spencer riassume le osservazioni di molti viaggiatori, facendo notare che ad esempio i primitivi si disfano dell'abito quando piove o nevicata per non rovinarlo. È un grande errore il fatto che l'entità del clima determini la qualità dell'indumento. Chi è caloroso si sveste, nonostante la presenza del freddo che ha quasi ucciso la sua razza. In una medesima zona geografica, confinano un tuareg completamente coperto, e il sudanese completamente svestito.

L'abito è il primo abbellimento e l'abbellimento simboleggia lo stato della propria interiorità; però copre e allo stesso tempo scopre. Il pudore induce a coprire il corpo perché il corpo esprime ciò che è incorporeo, ciò che è intimo. È l'anima che si vuole coprire e con sé anche la sua parte più occulta: la parte sessuale. Nella nostra civiltà, viene nascosta la parte sessuale del nostro corpo, perché allude al mondo latente della sessualità psichica. Però, quando ci copriamo, esprimiamo questo desiderio di nasconderci, per cui ci scopriamo un'altra volta in un'altra forma e in un'altra lingua: la lingua dell'indumento.

Dunque, un'altra caterva di domande punzecchia la nostra mente: che significato hanno le civiltà nude, quella della Grecia per esempio? E quella della nudità del Paradiso e la valle di Giosafat? Quella del Cielo? Nella donna, per esempio, la nudità è simbolo di consegna. Al contrario, il selvaggio usa la maschera – un'altra faccia, un altro essere.

E, confrontando corpi nudi, chi è quello più nudo, il corpo della donna o quello dell'uomo? Il meno nudo è quello del bambino. Svestirlo significa non togliergli nulla: la sua carne avvolta nelle rotondità è il suo indumento. Perché? L'uomo nudo si è denudato più della donna, e l'uomo maturo più del giovane, e l'uomo saggio più dell'ingenuo. Perché? Non esiste un sorprendente parallelismo tra una maggiore nudità e una ricca vita interiore? Quanta più intimità possiede l'essere, maggiore sarà il grado di nudità; cioè il suo corpo parlerà più della sua anima. Nel bambino, che non ha quasi un'anima, la carne ci rimanda appena alla sua parte interiore.

Rispetto all'adulto, il bambino è puro corpo. In generale, le forme carnali, rotonde, morbide, hanno meno eloquenza, meno potere espressivo rispetto alle parti più asciutte e rette. Per questo il giovane è delineato nelle sue linee curve senza che la sua fisionomia metta a repentaglio in maniera significativa la sua personalità. Si direbbe che l'anima non abbia avuto ancora il tempo di delineare il proprio ritratto nel corpo del quale ne è al servizio. D'altra parte quando giungiamo agli albori dei quarant'anni facciamo tutti un'esperienza triste. Un giorno vediamo prima un tale e poi un altro improvvisamente trasfigurati in questa massa di uomini e donne della contemporaneità, conosciuti o meno, fra i quali ha mosso i suoi passi l'esperienza, i quali furono una sorta di coro umano che fungeva da sottofondo al nostro destino. Ci ritrovano tutti trasformati, gli uni e gli altri: il viso ha perso la morbidezza e si è trasformata in una rigorosa architettura di linee rette e angoli rigidi. Ci sembra quasi che lo scheletro della persona, fino ad allora nascosto dalla rotondità delle forme, abbia avuto la meglio sulla carne che lo avvolgeva e volesse uscire fuori, imprimendo da dentro i suoi inquietanti spigoli, la sua acuta geometria. E questo è il caso in cui, quando ci accorgiamo di questa metamorfosi del nostro essere per come lo vediamo oggi, ci sembra palese il segreto che porta con sé. Allora viene fuori proprio lui stesso, il nostro essere intimo, che fino ad allora – pensiamo – ci è passato davanti nascosto sotto la maschera piacevole dell'impersonalità giovanile.

In maniera meno schietta, però sempre con maggiore precisione e delicatezza, accade la stessa cosa a una donna all'età di trent'anni. In un certo qual modo, una ragazzina non è niente di determinato, è un ente generico, poco più o poco meno uguale ad altre cento o ad altre migliaia. A trent'anni si sveglia la personalità intrasferibile, unica in ogni donna, che imprime il suo segno e il suo stile nella bellezza indifferenziata e generica della ragazza florida. È chiaro che ciò non può avvenire senza sacrificare almeno un po' la morbidezza e la lucentezza dell'inizio, però la guancia avvizzita acquisisce una nuova fioritura dei propri giardini interiori, nei quali l'anima si riversa sulla bellezza precedente, anche se più fresca, comunque banale.

Nella storia credo che non sia difficile trovare una strana corrispondenza tra le epoche nelle quali si coltivava la nudità e quelle nelle quali trionfava la puerilità, età di corporeità e poca vita interiore, né intellettuale né sentimentale. Ecco, l'uomo nudo è antiromantico. Il gusto del romanticismo, nel quale l'uomo si ubriacava di anima – di affetti e passioni – prevedeva che ci si coprisse fino al collo. E persino ciò che si mostrava, il volto, prevedeva una copertura, un velo naturale. Questo è il senso del pallore romantico. Così fu la *Principessa Belgiogioso*, la grande figura romantica, amica di Heine, la "divina defunta" che si spostò per tutta Europa con la sua livida figura, tutta coperta – pure il braccio e la gola – da un velluto nero, mentre organizzava cospirazioni e rivolte carbonarie.

Agosto 1925.

**"Sull'espressione, fenomeno cosmico"
1925
(Trad. a cura di Giulia Gobbi)**

In 1925, Ortega y Gasset publishes "Sobre la expresión, fenomenal cosmic". In the opening words, the philosopher asks himself: what is a body? Is the body of an individual to be considered in the same way as any inanimate physical body with which we come into contact? Certainly not. While adopting the same term, we immediately realize that these are two terms that express distinct concepts. The Husserlian phenomenology – of which Ortegian philosophy nourishes in nuce – takes up the distinction between two terms of the German language, "körper" and "leib". The first defines the body that lives, feels, and experiences, while the second term designates the mere body-as-object. For Ortega y Gasset, on the other hand, the body expresses the symbolic in its entirety, a signifier already signified, the complex and inseparable body-soul matrix, expression of a 'cosmic phenomenon'.

KEYWORDS: Body, Intimacy, Expression, Gesture, Ortega y Gasset