

Introduzione



[...] sembrami di poter concludere con sicurezza, che la sentenza, la quale afferma esser l'anima dei Bruti uno spirito dotato di senso, di libertà, e di un qualche lieve barlume di ragione è certamente più probabile di ogni altra.

G. Leopardi, *Dissertazione sopra l'anima delle Bestie*¹

Non è necessaria una rivoluzione del pensiero per ripensare la nostra coabitazione con gli altri esseri che popolano la Terra. Basta forse ripescare qualche suggerimento nella «storia delle idee», rispolverare, svecchiare, rinnovare qualche idea già elaborata e sostenuta, qualche idea strenuamente difesa contro i dettami di una cieca fede o di una ancor più cieca censura.

Certo, scardinare la sovranità dell'uomo sull'animale non è un'impresa semplice, soprattutto se ci si abbandona a facili riduzionismi. Eppure proprio da quell'Illuminismo, che per anni è stato ritenuto, spesso in modo del tutto infondato, il periodo del predominio della razionalità, della prevaricazione dell'uomo sulla natura, è possibile cogliere alcune suggestioni per rivisitare il rapporto tra uomo e animale.

Un Settecento che enumera una serie indefinita di posizioni discordanti o contraddittorie. Un Settecento che non dimentica di ridare un'anima alle bestie, che ribadisce il ruolo della pietà, la comunione tra uomo e animale nel riconoscimento immediato che l'uomo è prima di tutto e anzitutto un animale.

I G. LEOPARDI, *Dissertazione sopra l'anima delle Bestie* (1811-1812), in *Dissertazioni filosofiche*, Introduzione di M. De Poli, note e indici a cura di R. Gagliardi, Editori del Grifo, Montepulciano, 1983, p. 48.

La ragione non è qui, per nulla, «signora e padrona», sebbene rimanga un'istanza ordinatrice, e lascia che la sensazione la scaldi dalla sua postazione privilegiata e che il sentimento, la passione, la pietà dettino nuove leggi.

Anche la natura si complica. Non è affatto al servizio dell'uomo. Piuttosto l'uomo ne è semplicemente parte. Una natura, quindi, che si riempie di animali strani, perfino di mostri, che non sono più il limite estremo di un universo regolare e regolato, ma rientrano in esso a pieno titolo. Animali di cui si vuole scoprire l'identità, per comprendere i limiti stessi della ragione, della sensibilità, della passione.

L'unità nella varietà, il tema della differenza, il meccanicismo, il materialismo, il vitalismo, il rapporto tra esperienza e ragione, la nascita del linguaggio, l'istinto naturale, la concezione dinamica e continuista della natura, la tendenza antimetafisica, il limite tra l'uomo e l'animale e tra l'animale e il vegetale, il riconoscimento di un'anima alle bestie, i limiti e i poteri della ragione animale e di converso i limiti e i poteri di quella dell'uomo sono gli ambiti in cui il Settecento, che non può non confrontarsi con le sue radici seicentesche, inserisce il tema dell'animalità.

Se il mondo della vita, come ci insegnano gli uomini del Settecento, è un meraviglioso processo graduale attraverso un'infinita varietà di specie; se la differenza tra uomo e animale si colma con una magnifica gradualità di forme viventi, compito della filosofia sarà quello di descrivere le peculiarità dell'uno e dell'altro senza perdere di vista che si tratta solo di differenze quantitative. Ma compito di chi legge il Settecento è quello di non perdere mai di vista un'altra verità: quella per cui le differenze quantitative si possono trasformare in differenze qualitative.

Ecco perché allora l'estetica dovrebbe preoccuparsi dell'animalità. Non importa qui sapere se Géricault o Stubbs, Vivaldi o Beethoven, tanto per citare alcuni artisti che di certo hanno dipinto e musicato la natura, abbiano composto dopo aver svelato, compreso e fatto proprio il prodigio della natura stessa e dei suoi abitanti. Non si vuole qui indagare l'attrattiva che la vita animale esercita sull'artista. Non è nemmeno una prospettiva mimetica quella che qui viene affrontata (anche se il Settecento su questo tema avrebbe molto da spiegare). Piuttosto, a partire dall'analisi del ruolo dell'anima animale nel Settecento, ci si vuole qui avvicinare al significato di quei passi di Valéry nei quali il lavoro del mollusco, che emana la sua conchiglia, diventa la metafora del lavoro dell'artista. Nella conchiglia l'uomo vuole riconoscere un fare che gli appartiene, un produrre che gli è proprio, non tanto per la tecnica che in essa si esprime (il mollusco emana la conchiglia, non la fa, non la pensa, non la crea), ma per quanto di misterioso, il mistero appunto della creazione artisti-

ca, in essa si cela. E allora non siamo poi così distanti da quella magnifica e oscura potenza assimilatrice, così la vedevano gli uomini del Settecento, attraverso la quale l'organismo trasforma gli alimenti nella sua stessa carne. Il mistero della creazione artistica si avvicina al mistero della digestione. E l'uomo cade dal suo piedistallo barcollante. Così le conchiglie, ma proprio solo a questa condizione, possono essere chiamate dei «capolavori»². Non perché si debba attribuire all'animale la facoltà di creare ma perché di fatto siamo noi – noi uomini che ci vantiamo di possederla – che non siamo in grado di spiegarla, quasi fosse, come per il mollusco, una sorta di emanazione.

Quando il mollusco costruisce la conchiglia, non mette in atto un'esigenza, una volontà di progettazione, ma semplicemente un'«espressione». La conchiglia «si fa» da sola, senza nessuna attenzione da parte dell'emanatore. Nessuna volontà di costruirla in quel modo, secondo quel determinato numero di anelli, secondo quella costanza e regolarità.

Ma è anche vero che «l'essere molle, vischioso, 'bavoso' diventa, in tal modo, l'attore della consistenza dura del proprio guscio e il principio di solidificazione è tanto forte, la conquista della durezza è spinta tanto avanti che il guscio acquista la sua bellezza smaltata come se avesse ricevuto l'aiuto del fuoco: alla bellezza delle forme geometriche è andata ad unirsi una bellezza di sostanza. Il guscio costituisce certo un grande oggetto di meditazione per un vasaio e per uno smaltatore!»³.

Misteriosa appare allora la forza emissiva del mollusco, quando non inquadrabile nella logica antropomorfica del «progettare». Il mollusco non è l'indice visibile di un programma consapevole che miri al bello. Allo stesso modo, pensare l'opera di un artista come il risultato di una libertà incondizionata è sovrapporgli attributi di onnipotenza che non può possedere. L'artista non solo è figlio di un tempo, non solo è figlio di una cultura, non solo è figlio delle forme e della loro vita, ma è soprattutto figlio della natura e della vita, che lo forgiavano e lo marchiano inesorabilmente.

Eppure, mentre il mollusco ignorerà sempre la bellezza della sua opera, essa appare a noi, all'occhio, incantevole e perfetta.

Non è un caso, infatti, che la conchiglia, per essere apprezzata esteticamente, presupponga un fruitore. Presupponga cioè «una retina, la quale a sua volta presuppone un sistema complicato che fa capo ad un ence-

2 Cfr. P. VALÉRY, *L'uomo e la conchiglia*, in IDEM, *All'inizio era la favola*, a cura di E. Franzini, Guerini, Milano, 1988.

3 G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, trad. it. di E. Catalano, Dedalo, Bari, 1993⁴, p. 150.

falo»⁴. Insomma... un uomo. Sembra allora che la qualità emissiva non abbia nulla a che vedere con la bellezza del prodotto, tale solo per l'uomo, che, attraverso gli occhi, passando per il sentimento e la ragione, elaborerebbe un «giudizio di gusto» – quello di cui si fa promotore il Settecento.

Il mondo animale e quello vegetale danno vita, in continuazione, a luce, colori, profumi, a tutta una gamma di apparenze sensibili che sembrano fatte solo per la fruizione dell'uomo, se è vero, ma di fatto così non è, che la natura è insensibile alla «bella» forma, al «bel» colore, alla «buona» forma, all'accostamento di colore riuscito.

Se il castoro non sembra essere responsabile della bellezza e morbidezza del suo pelo, altrettanto si potrà affermare del ragno e della sua tela o delle api che costruiscono le loro cellette perfettamente esagonali. Anche se in alcuni casi è l'attività stessa dell'animale che determina l'esecuzione dell'opera e anche se si attua una separazione tra l'opera dell'animale e il suo esecutore (nulla di simile ad esempio si constata nella vita vegetale, dove l'opera e l'artista sono tutt'uno), è il meccanismo della vita, il suo *stile*, che agisce e che inconsciamente costruisce la conchiglia, la ragnatela, la celletta.

La parola stile è tanto più adatta al mondo vegetale e animale quanto più è esatto affermare che le forme della natura «sono unite da una convenienza reciproca più intima e più esatta di quanto l'arte dell'uomo non ne fornisca esempi nelle sue opere». La natura mette in ciascuna parte delle sue forme più correlazioni, benché spontanee, di quante «l'architetto gotico non ne mettesse tra le volte, le colonne, i frontoni, i pinnacoli, le guglie, gli archi di spinta di una cattedrale»⁵.

Non si può dunque dimenticare che, sebbene l'uomo possa fare e rifare, creare e ricreare, cercare di capire, avvicinarsi al come, al perché (nei limiti stretti che la natura gli concede), egli, nel suo respirare, mangiare, dormire, camminare, reagire, ricordare... non si differenzia per nulla dagli animali.

Quando Valéry parla di *perfezione* nell'arte si riferisce quindi alla fermezza e coerenza di esecuzione, alla necessità interna, al legame reciproco e indissolubile di materia e forma che è proprio dell'*estetica animale e vegetale* e che la conchiglia rappresenta in modo eccelso. Nessuna incertezza, nessun dubbio, solo la sicura mano della natura che esegue la sua opera da sempre

4 I. CALVINO, *La spirale*, in *Le cosmicomiche*, Einaudi, Torino, 1965, qui citata la ristampa del 1996, p. 156.

5 E. SOURIAU, *Il senso artistico degli animali*, trad. it. di M. Porro, Mimesis, Milano, 2002, p. 16.

e per sempre attraverso le stesse leggi, gli stessi strumenti e le stesse materie. La perfezione allora è più facile per la natura che per l'uomo. Soprattutto nel momento in cui nell'uomo rischia di diventare mera meccanizzazione, mera riproduzione, perfetta, identica a se stessa, ripetitiva. E allora ecco la necessità del caso e la possibilità per l'uomo e per la natura di stravolgere, all'interno delle leggi, le leggi stesse. Che la creazione sia solo mostruosità? E che il mostro sia quindi magnificamente bello? Forse la natura vista dagli uomini del Settecento ci insegna anche questo.

L'opera dell'artista deve seguire la natura, non nell'imitarla, non ci credono fino in fondo nemmeno i filosofi dell'Illuminismo che ancora teorizzavano il concetto di mimèsi, ma nell'assecondarla, nel seguirne i ritmi e le movenze. La mano dell'artista deve essere guidata dallo *stile* della vita, deve poterlo imitare, se vuole, nella certezza dell'esecuzione, nella coerenza ed esattezza del suo fare.

L'uomo, non potendo vantare uno statuto speciale, deve saper essere coscientemente un elemento della natura, e ciò significa che non solo ne prende parte ma che può e deve da essa imparare.

La priorità dell'estetica animale e vegetale su qualsiasi estetica umana è quindi certa e ineliminabile.

Se Souriau o Messiaen attribuiscono a certi uccelli uno «stile», un'«estetica», del «genio»⁶, è perché riconoscono in essi il possesso di un sapere, di una tecnica che sanno eseguire senza sforzo. Ideale, almeno fino a qualche anno fa, perseguito da ogni artista... Da ogni artista o da ogni esecutore? La differenza non è poca.

Ma allora, esistono delle prerogative solo dell'uomo come esiste un'arte solo «umana»? Gli uccelli cantano o fischiano... per Rousseau, ad esempio, gli uccelli fischiano, ma non cantano⁷. E comunque, gli uccelli saprebbero di saper cantare?

La tartaruga, così pensa Palomar, non ha sviluppato il principio di identità e non sa di essere distinta dal proprio guscio, di essere distinta dal mondo. Ma è proprio così? La consapevolezza della propria identità in rapporto al mondo dovrebbe essere una conquista dell'uomo. Eppure la tartaruga non ne è convinta, tanto che chiude il dialogo dicendo: «Lo stesso va-

6 Cfr. O. MESSIAEN, *Entretiens avec C. Samuel*, Belfond, Paris, 1967, cap. IV.

7 Cfr. J.-J. ROUSSEAU, *Saggio sull'origine delle lingue*, a cura di G. Gentile, Guida editori, Napoli, 1984, cap. XVI, p. 113: «Gli uccelli fischiano, l'uomo solo canta; e non si può intendere né canto né sinfonia senza dirsi all'istante: un altro essere sensibile è qui».

le per te, uomo. Arrivederci»⁸. Lapidaria battuta, soprattutto se rivolta a chi, sulla propria identità, ha costruito secoli di storia.

Che cosa vuole dire Palomar-Calvino? Prima di tutto una banalità qui già ripetuta ma, come ogni banalità, vera e difficile da ignorare: l'uomo è natura naturata, è mondo, è animale, è pianta, è sasso, è terra, è pulviscolo, è atomo, ecc. È natura e ne segue le leggi, i ritmi, le costrizioni, la volontà, le forme. Anche le azioni dell'uomo, di per sé forme formanti, si inseriscono in tale contesto rispondendo alla natura.

Nella natura risulta evidente una dialettica che vale nei rapporti tra le forme, le cui variazioni non dipendono da una scelta contingente ma da un mirabile gioco che ha le sue regole nascoste. L'equilibrio degli elementi, le loro relazioni, il loro accordo reciproco hanno, nello stesso tempo, valore strutturale ed espressivo.

Esiste un equilibrio stilistico che informa tanto la natura quanto l'opera dell'uomo: «Le forme biologiche sono di carattere molto particolare. Esse sono, nel loro insieme, funzionali. Subordinano la struttura in ciò che essa ha di caratteristico a un genere di vita, di attività. Esse danno luogo a queste diverse materie: il rettile, l'uccello, il mammifero, il tipo animale da corsa o animale da volo o animale nuotatore; preda o animale che bruca, quieto o inseguito; infine il tipo ingegnere, l'essere industriale, senza contare il solitario o l'essere sociale. Tutto si svolge come se queste opere della natura avessero il doppio principio di essere e di rappresentare qualcosa»⁹.

Ma non basta. Si attribuisce agli animali anche una certa inventiva combinatoria, la capacità cioè di manipolare il caso, quella stessa abilità che da sempre segna il discrimine tra uomo, che l'avrebbe, e natura, che non l'avrebbe. La natura si apre a soluzioni infinite di problemi altrettanto infiniti.

Animali e vegetali offrono quindi numerosi esempi di un'*estetica animale e vegetale*, le cui leggi vengono «dal più profondo della vita». Le attività degli animali, la loro capacità di risolvere problemi non rappresentano «l'emergenza improvvisa del fatto estetico nella natura, in un'apparizione isolata, inopinata e paradossale, atta quindi a suscitare la diffidenza dell'osservatore». In realtà, affondano le loro radici «nella vita organica, in cui *il fatto estetico era già presente*»¹⁰.

8 I. CALVINO, *Dialogo con una tartaruga*, in *Dialoghi, Rifacimenti, Traduzioni, in Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano, 1994, vol. III, p. 1158.

9 E. SOURIAU, *La corrispondenza delle arti*, a cura di R. Milani, Alinea, Firenze, 1988, p. 109.

10 E. SOURIAU, *Il senso artistico degli animali*, cit., p. 24.