

Giovanni Gurisatti

Amicum animal, sed magis amica veritas

“Estetica / arte animale”: alcune considerazioni critiche in prospettiva ermeneutica

1. Estetica animale-non-umana

Riteniamo opportuno, in apertura, tracciare in estrema sintesi le coordinate del nostro approccio ontologico-ermeneutico alla questione uomo-animale, che ha un carattere “disgiuntivo”, in controtendenza dialettica rispetto all’ipotesi genealogica “coniuntiva” inversa, che trova nella coniugazione tra il cosiddetto “animale-umano” e il cosiddetto “animale-non-umano” – una formula divenuta ormai un cliché (un *récit*, una “narrazione”) antiantropocentrico e antispecista – la sua consacrazione, dove l’accento cade sulla comune, costitutiva *animaltà* dell’uomo e dell’animale¹. Al di là delle dichiarazioni di principio, quest’ultima prospettiva produce, in termini concettuali, uno strano paradosso, o circolo vizioso, secondo il quale i più recenti approcci (neo)evoluzionisti, zoobiocentrici e postumanisti – che ostentano un attacco frontale all’antropocentrismo, specismo e umanismo della tradizione metafisica occidentale – si ritrovano *de facto* a condividere il fondamento ultimo di quella stessa tradizione metafisica, ovvero l’idea (“prometeica”, quindi di per sé antropocentrica, umanista e specista) che l’uomo sia uno *zoon logon echon*, cioè bensì un essere vivente dotato di un surplus di attributi determinato dal *logos* (ragione e parola), ma che è pur sempre, nella sua essenza biologica,

¹ In questo saggio “disgiuntivo” abbiamo comunque cercato di muoverci nella maggiore prossimità possibile all’ipotesi “coniuntiva”. Se avessimo adottato il punto di vista strettamente ermeneutico secondo cui l’arte può dirsi tale solo in quanto è pensiero, conoscenza, comprensione, interpretazione, espressione e ricerca di verità e di senso storicamente determinati, e l’estetica è la teoria filosofica di tutto ciò, con la conseguente *estrema* complessità nella definizione sia dell’opera sia dell’artista, avremmo dovuto rinunciare a priori a qualsiasi dialogo – sia pure critico – con le istanze dell’estetica bioevoluzionista. Può apparire paradossale, ma proprio la prospettiva di Heidegger, nella sua radicalità ontologica, si rivela essere la più utile per tale confronto. Perciò l’abbiamo adottata, trascurando “altre” ermeneutiche a noi altrettanto congeniali, come quelle di Benjamin, Adorno, Gadamer, Pareyson, o, nell’ambito della storia dell’arte, di Riegl, Worringer, Panofsky, Sedlmayr, e così via.

un animale (un *animal rationale*). In definitiva, tra *zoon logon echon* e *zoon alogon*, *animal rationale* e *animal irrationale* – animale-umano e animale-non-umano – vi sarebbe comunque una indisciungibile continuità di fondo, data appunto dall'*animalitas*, sicché l'antiumanismo antiantropocentrico e antispecista finirebbe per condividere, suo malgrado, la medesima radice zoobiocentrica dell'osteggiato umanismo antropocentrico e specista.

Per quel che ci riguarda, vede bene qui Heidegger quando, ponendo la questione ontologica “che cos'è l'uomo?”, afferma che la definizione dell'uomo come *zoon logon echon*, *animal rationale* – che sintetizza la “concezione occidentale dell'uomo” – pur apparendo sommamente metafisica, “è, in fondo, di carattere zoologico”². “La metafisica”, scrive altrove, “rappresenta l'uomo come *animal*, essere vivente. Anche se la *ratio* [il *logos*] domina totalmente tale *animalitas*, l'essere-uomo continua a essere definito in base alla vita e al vivere”³. In termini più perentori:

L'essenza dell'uomo non [può] mai essere determinata in modo *sufficientemente* originario mediante l'interpretazione *finora avutasi*, cioè metafisica, dell'uomo come *animal rationale*, sia che si assegni il primato alla *rationalitas* (razionalità, essere cosciente e spiritualità) o alla *animalitas*, l'animalità e corporeità, sia che si cerchi di volta in volta tra le due solo un sostenibile equilibrio. [...] Nell'interpretazione dell'uomo come *animal rationale*, corrente per l'Occidente, l'uomo è prima esperito nella cerchia degli *animalia*, *zoa*, degli esseri viventi. All'ente che così si presenta è poi attribuita, come caratteristica e distinzione della *sua* animalità da quella dei meri animali, la *ratio*, il *logos*. [...] Il *logos* è concepito come una facoltà che consente all'essere vivente 'uomo' conoscenze superiori e più vaste, mentre gli animali rimangono esseri viventi 'privi di ragione', *a-loga*.⁴

Ma se la metafisica a matrice zoobiologica dello *zoon logon echon* non sa né può sapere nulla della differenza non di grado, ma ontologica, tra uomo e animale, sicché “pensa l'uomo a partire dall'*animalitas*, e non pensa in direzione della sua *humanitas*”⁵, è per l'appunto in opposizione a tale zoobiometafisica dell'*animalitas* che Heidegger persegue la necessità di smarcare l'autentica *humanitas* dell'uomo *sia* dall'umanismo

² M. Heidegger, *Introduzione alla metafisica*, 1935, trad. it. di G. Masi, pres. di G. Vattimo, Mursia, Milano 1968, p. 150.

³ M. Heidegger, *Conferenze di Brema e Friburgo*, 1949-1957, trad. it. di G. Gurisatti, ed. it. a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 2002, p. 36.

⁴ M. Heidegger, *Il nichilismo europeo*, 1940, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 2003, pp. 234-235 e 236.

⁵ M. Heidegger, *Lettera sull'umanismo*, 1949, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1995, p. 46.

antropocentrico della tradizione filosofica logocentrica, *sia* dall'analogo antiumanismo zoobiocentrico della tradizione scienziata bioevoluzionista, in direzione di quello che possiamo definire un "ultraumanismo ontocentrico" di una tradizione né metafisica né scienziata. Il protagonista, qui, *non* è un uomo-animale-razionale, bensì un *Da-Sein* che possiede in esclusiva la *potentia* – il poter-essere e l'avere-da-essere – di progettarsi come un *Esser-Ci*, un e-sistente/ex-sistente, tanto transmetafisico quanto transbiologico, capace di *eccedere* il proprio antropozoocentrismo in virtù di una radicale apertura ex-statica all'Altro da sé, ex-ponendosi *eccentricamente* all'essere dell'Alterità e all'alterità dell'Essere, nelle sue più svariate articolazioni⁶. "Unico fra tutti gli enti, l'uomo, chiamato dalla voce dell'essere, esperisce la meraviglia di tutte le meraviglie: *che l'ente è*"⁷. Heidegger enuncia così il fondamento ultimo – esclusivamente umano – di ogni esperienza del mondo-in-quanto-mondo, cioè di quell'esperienza antibiotica e antiantropica, al tempo stesso etica ed estetica, che proprio perché coglie l'ente "in quanto tale", nel suo essere essenzialmente inafferrabile a ogni cattura soggettiva, può anche dargli *forma* (estetica) accogliente e *lasciarlo* (eticamente) essere l'ente che è, salvaguardandolo e prendendosene cura. Una preoccupazione, questa, che è in diretto contrasto con ogni declinazione genealogica zoobiocentrica della *animalitas* dell'uomo, la quale, quando si dichiara antiantropocentrica, rischia di incorrere in una palese contraddizione, dal momento che non c'è punto di vista zoologico da cui si possa contestare la legittima volontà di affermazione, appunto, zoo-logica dell'animale-uomo sugli altri animali, quindi anche dello *zoon logon echon* sullo *zoon alogon*. Per un approccio ontologico, invece, solo ciò che scaturisce da una peculiare dimensione ultra-umana, non zoologica, dell'*humanitas*, la quale dà luogo a una libera esperienza eccentrica-ontocentrica dell'Alterità, può pretendere sensatamente il nome di "arte" in prospettiva est/etica⁸, sicché parlare di "arte" nel caso dei (cosiddetti) "animali-non-umani" è, dal nostro punto di vista contronarrativo, semplicemente, in termini concettuali, un nonsenso. A meno di non incorrere in un riduzionismo semantico dei termini "estetica" e "arte", la cui complessità e specificità è compito della filosofia salvaguardare, *sine ira et studio*.

⁶ "Chiamo lo stare nella radura (*Lichtung*) dell'essere l'e-sistenza dell'uomo. Solo dell'uomo è proprio un tal modo d'essere. [...] Di e-sistenza si può parlare solo in relazione all'essenza dell'uomo. [...] Nell'e-sistenza viene abbandonato l'ambito dell'*homo animalis* della metafisica" (ivi, pp. 46 e 87).

⁷ M. Heidegger, *Poscritto a 'Che cos'è metafisica?'*, 1943, in *Che cos'è metafisica?*, 1929, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 2001, p. 78.

⁸ Per questi aspetti rinvio a G. Gurisatti, *Est/etica ontologica. L'uomo, l'arte, l'essere in Martin Heidegger*, Morcelliana, Brescia 2020.

Consapevoli della specifica prospettiva da cui consideriamo la questione, ci sembra opportuno, quindi, sollevare qualche dubbio *filosofico* circa la disinvoltura a volte (a nostro parere) eccessiva con cui, nell'affrontare il rapporto tra estetica, arte e animalità, si dà per scontato già in partenza il fatto che, per emanciparsi “da un (più o meno sotterraneo) pregiudizio antropocentrico” (di volta in volta stigmatizzato come umanista, spiritualista, idealista, romantico, borghese, tradizionale, ecc.) che graverebbe su tale rapporto, sarebbe necessario – in termini trans-umani e post-umani – “iniziare a pensare l'uomo, e tutto ciò che è connesso all'uomo, a partire dall'animale che l'uomo è [...], ovvero in direzione dello scambio di sguardi tra animale-umano e animale non-umano”⁹. Non v'è dubbio che un atteggiamento programmaticamente antispecista possa trovare affascinante l'idea di spodestare l'esclusività dell'*homo sapiens* per ricondurre genealogicamente i fenomeni estetici, la sensibilità estetica e il comportamento artistico a “un'unica [comune] radice” animale, “origine comune” implicita nella vita biologica stessa, cioè “a ragioni biologiche simili in tutte le specie animali”, quindi anche nell'uomo¹⁰. Né ad addolcire il riduzionismo di questa posizione congiuntiva basta sottolineare la necessità di “conservare la distinzione fra arte umana e arte degli animali non umani”, mantenendo però il presupposto di “un'unica dimensione dell'esistenza” animale-umana¹¹. Dal nostro punto di vista sembra infatti assai poco legittimo non solo parlare coerentemente di “estetica-arte” animale, ma tanto più assimilare il *bios* animale all'esistenza (ex-sistenza) umana, che, esattamente nella misura in cui può (nel senso della *potentia*, del poter-essere) trascendere il proprio *bios* verso l'alterità dell'Essere, ha la chance di sviluppare una effettiva sensibilità estetica, un effettivo comportamento artistico, quindi un'arte nel senso ontologico-ontocentrico del termine. Questa è la nostra tesi, che, esattamente in quanto ultra-umanistica, si intende al tempo stesso come antiantropocentrica e antispecista, cioè affatto zoofila, proprio perché mira a sottrarsi a ogni forma di antropomorfizzazione dell'animale e di zoomorfizzazione dell'uomo. Ancorché paludato da filoanimalismo, qualsiasi antropo-zoomorfismo – letterario o scientifico che sia – è, dal punto di vista filosofico, una forma di antropocentrismo, quindi di specismo.

⁹ M. Latini, *Estetica e animalità. Introduzione*, in “Estetica. Studi e ricerche”, VIII, 2, 2018, p. 377. Cfr. la nostra diversa impostazione in G. Gurisatti, *L'animale che dunque non sono. Filosofia pratica e pratica della filosofia come est/etica dell'esistenza*, Mimesis, Milano-Udine 2016.

¹⁰ Cfr. A. Scanziani, *L'estetica animale: temi e problemi*, in “Balthazar”, 5, 2022, pp. 12 e 18.

¹¹ Cfr. *ivi*, p. 15.

2. Estetica animale-emozionale

Connesso al precedente, il secondo elemento che si porrebbe alla base di un'estetica comune interspecifica è quello secondo cui, dal punto di vista dell'eto-psicologia cognitiva, animali-umani e animali-non-umani condividono le stesse forme di emotività, sensibilità, empatia, affettività, passionalità, pulsionalità, ecc. Almeno fino a un certo punto, su ciò, per l'“amico degli animali”, non vi è molto da obiettare, tanto più per chi è al corrente del fatto che, prima ancora che da Darwin, questo terreno era già stato accuratamente sondato da Schopenhauer, con esiti scientifici, metafisici e morali di cui di rado si rileva traccia nelle trattazioni evoluzioniste.¹² Anche qui però conviene procedere con la dovuta prudenza, ovvero con un pizzico di sano scetticismo. Si prenda ad esempio quel vasto zibaldone costituito da *La vita emozionale degli animali* di Marc Bekoff¹³, contenente ogni tipo di mirabolante “narrazione”¹⁴ riguardo alla capacità degli animali di provare emozioni di base (rabbia, gioia, tristezza, disgusto, paura, sorpresa) e complesse (gelosia, invidia, disprezzo, vergogna, orgoglio, ambizione, tracotanza, vanità, ecc.). Guardando con più attenzione, però, già si potrebbe discutere se (vecchia storia morfognomica di origini aristoteliche) si può legittimamente – senza antropomorfismi, e rispettando la complessità semantica dei termini in uso – chiamare “vanitoso” il pavone, “parsimonioso” lo scoiattolo, “orgogliosa” l'aquila, “fedele” la cicogna, o se nel caso dei bonobi si possa coerentemente parlare di senso del pudore, della vergogna, dell'imbarazzo. Ma il problema proiettivo si complica, dal punto di vista concettuale, quando Bekoff – al seguito di Jane Goodall –, spinge la sua avvincente narrazione ad attribuire agli animali non solo atteggiamenti estremamente complessi, raffinati, e di difficile spiegazione anche nell'uomo, come il senso del “gioco”¹⁵, del “riso” e del “comico”¹⁶, ma ogni tipo di “sensibilità [comportamento, coscienza] morale”, come il lutto, la compassione¹⁷, la giustizia, l'equità, l'onestà, la fedeltà, l'altruismo, e così via¹⁸. E che dire poi – per quanto riguarda

¹² Su ciò cfr. G. Gurisatti, *L'animale che dunque non sono*, cit., pp. 57-118.

¹³ M. Bekoff, *La vita emozionale degli animali. Un grande scienziato esplora la gioia, la tristezza e l'empatia negli animali*, 2007, con una premessa di J. Goodall, trad. it. a cura di M.C. Catalani, Perdisa, Bologna 2010.

¹⁴ “Che ci piaccia o no”, scrive Bekoff, “gran parte delle teorie intorno all'evoluzione del comportamento poggia su delle storie. [...] Gli aneddoti sono centrali nello studio del comportamento e dell'emotività animale” (ivi, p. 120).

¹⁵ Cfr. ivi, pp. 92-105.

¹⁶ Cfr. ivi, pp. 56-60.

¹⁷ Cfr. ivi, pp. 62-70.

¹⁸ Cfr. ivi, pp. 85-89 e 104-110.

più da vicino la nostra questione – della capacità degli animali di provare “stupore e meraviglia” per il semplice darsi del mondo, dunque di porsi in pura contemplazione dei suoi fenomeni¹⁹? In verità, Bekoff, che rimane fedele a un modello esplicativo funzionale, utilitario e adattivo dei comportamenti emozionali, nel suo testo – e ciò va a suo merito –, non si spinge mai a stabilire un nesso tra la sua estetica delle emozioni e quell'estetica “libera, gratuita” che è la premessa per la nascita dell'arte. Ma c'è chi lo fa. Ne *La cornacchia e l'albero. Biologia dell'esperienza estetica*²⁰, Felice Cimatti ci assicura (non è chiaro su quali basi) che il suo animale-non-umano (nello specifico: una cornacchia) prova, di fronte a un albero, una “esperienza [percettiva] propriamente estetica”, cioè libera, gratuita, contemplativa, *disinteressata ma intensificata*, priva di qualsiasi utilità biologica – esperienza “non funzionale”, quindi potenzialmente artistica²¹. La cornacchia vedrebbe immediatamente l'*albero-albero*, e lo può proprio perché è priva di mediazioni linguistiche e rappresentative, non ha né la parola né l'“in-quanto”, ovvero quel *logos* che viceversa impedirebbe tout court all'animale-umano una esperienza siffatta: lo *zoon alogon* possiede uno sguardo che lo *zoon logon echon* non può avere. “Il problema”, conclude Cimatti, “non è se anche gli animali non umani possono avere esperienze estetiche, al contrario, in realtà sono gli unici organismi viventi che – a rigore – potrebbero provare qualcosa del genere [...]. Per l'animale linguistico si tratta invece di una esperienza di fatto preclusa [...]. In realtà l'abbandono estetico è comune nel mondo animale, soltanto a un vivente è precluso, quello umano”²². Ovvero: “L'esperienza estetica [...] sarebbe biologicamente alla portata *soltanto* degli animali non umani”²³.

Questo ribaltamento a 180° di prospettiva non è nuovo e, per il filosofo, non fa scandalo: c'è già nell'*Ottava elegia duinese* di Rilke²⁴, per il quale mentre l'animale (“la creatura”) vede “l'Aperto”, lo “spazio puro” delle cose, noi umani saremmo *ab origine* condannati a intrappolare il mondo con le nostre rappresentazioni e le nostre parole. Fatto sta che proprio Heidegger, in un'ampia sezione del suo corso del 1942/43 su Parmenide²⁵, attacca in modo drastico il “rovesciamento” operato dal

¹⁹ Cfr. *ivi*, pp. 60-62.

²⁰ Cfr. F. Cimatti, *La cornacchia e l'albero. Biologia dell'esperienza estetica*, in “Rivista di Estetica”, LIV, 54, 2013, pp. 27-41.

²¹ Cfr. *ivi*, pp. 27-29.

²² *Ivi*, pp. 36 e 39.

²³ *Ivi*, p. 27.

²⁴ Cfr. R.M. Rilke, *Elegie duinesi*, trad. it. di E. e I. De Portu, introd. di A. Destro, Einaudi, Torino 1978, pp. 48-53.

²⁵ M. Heidegger, *Parmenide*, 1942-1943, trad. it. di G. Gurisatti, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1999, pp. 269-285.

Rilke dell'*Ottava elegia*²⁶, sostenendo, viceversa, che “solo ed esclusivamente l'uomo è quell'ente che, *avendo la parola*, vede nell'aperto e vede l'aperto nel senso dell'*alethés*. L'animale, al contrario, non vede affatto l'aperto, non lo vede mai, con nessuno dei suoi occhi, quali che siano”²⁷. Non è possibile delineare qui nemmeno di sfuggita la complessa riflessione di Heidegger, poi ripresa nel celebre saggio *Wozu Dichter?*, del 1946, in cui egli teorizza lo statuto originariamente est/etico – cioè liberamente contemplativo – del *logos* umano (che non è solo *ratio* e parola, ma anche *ethos* e *aisthesis*)²⁸. Ci basta evidenziare, in linea con quanto detto sopra, e sempre in termini dialetticamente contronarrativi, che ciò che Heidegger contesta a Rilke è il fatto di pensare suo malgrado “totalmente entro i limiti della determinazione metafisica tradizionale dell'uomo e dell'animale”²⁹, limitandosi a contrapporre, con segno rovesciato, l'*animal irrationale* all'*animal rationale*, ma restando perciò stesso prigioniero del “biologismo del XIX secolo”, ovvero di una “moderna metafisica biologica” che nel segno della *animalitas* condivisa coniuga una “mostruosa antropomorfizzazione dell'animale, e una corrispondente animalizzazione dell'uomo”³⁰. Quel che è certo, per Heidegger, è che né l'allodola né la cornacchia “vedono l'aperto”³¹, cioè si meravigliano e stupiscono in termini estetico-contemplativi dei fenomeni del mondo-in-quanto-mondo³².

3. Estetica animale-biofunzionale

Benché in una prospettiva zoocentrica inversa rispetto alla nostra, le considerazioni di Cimatti circa il carattere non funzionale, ma libero, gratuito, contemplativo, disinteressato ma intensificato, privo di utilità biologica, dell'autentica esperienza estetica del mondo – propedeutica alla creazione artistica – hanno il pregio di cogliere il centro ontologico della questione. Ciò complica tuttavia un altro elemento della narrazione antispesista della “comune radice” biologica umana-animale della sensibilità estetica, l'idea cioè che possano definirsi tout court “estetici” compor-

²⁶ Cfr. *ivi*, p. 274.

²⁷ *Ivi*, p. 275, corsivo nostro.

²⁸ Per questo aspetto rinvio a G. Gurisatti, ‘Wozu Tiere?’ *Il Mondo, l'Aperto, l'Essere tra Rilke e Heidegger*, in “Scenari”, 9, 2019, pp. 13-36; *Id.*, *Est/etica ontologica*, cit., pp. 189-221 (cap. VI: *Animali e poeti [Heidegger e Rilke]*).

²⁹ M. Heidegger, *Parmenide*, cit., p. 276.

³⁰ *Ivi*, pp. 270-271 e cfr. pp. 282-283.

³¹ Cfr. *ivi*, p. 283.

³² La posizione di Heidegger – che è anche la nostra – è esattamente l'opposta di quella di Cimatti: “Agli animali manca il linguaggio perché essi sono sì ognora imbrigliati nel proprio ambiente, ma non sono mai posti in libertà nella radura dell'essere che, sola, è ‘mondo’” (M. Heidegger, *Lettera sull'‘umanismo’*, cit., p. 49).

tamenti animali che, pur non sedimentandosi in prodotti esterni, dimostrerebbero la presenza, nell'animale-non-umano, di un *sense of beauty* (ovvero: quello che al *nostro* occhio “estetico” sembra essere tale), una sensibilità – in termini sia produttivi che ricettivi – per ciò che *noi* siamo abituati a concepire come il “bello”, le “belle”, anzi “buone” forme e manifestazioni *corporee* proprie e dei propri consimili: danze, atteggiamenti seduttivi, rituali, giochi, colorazioni, ornamentazioni, simmetrie, canti, segnali, piumaggi, livree, attributi, morfologie, mimiche, ecc. La questione è che, per quanto affascinanti possano apparire ai *nostri* occhi, tutte queste complesse espressioni acquistano senso, e risultano comprensibili, dal punto di vista genealogico-evolutivo zoocentrico (post)darwiniano ortodosso, per la massima parte soltanto all'interno di uno schema bio-funzionale utilitaristico, adattivo, riguardante in particolare la sfera sessuale, ai fini della conservazione, riproduzione, selezione e affermazione di specie, con l'esito estetologicamente assai problematico “di riportare [...] l'indagine evolutivista sui fatti estetici a una forma di riduzionismo esplicativo pansessuale”³³. Si tratterebbe cioè tutt'altro che di fenomeni liberi, gratuiti, disinteressati, disfunzionali, ecc., sicché – almeno per il filosofo – non possono dirsi “estetici” in senso proprio. Già il fatto che il “bello” venga associato al “buono”, al valore performativo di *fitness* del portatore, svela il riduzionismo funzionalistico di fondo. Tanto più che ciò di cui si tratta – dalla coda dei pavoni alle danze amorose dei fenicotteri e delle gru – sembrerebbero aspetti fenomenici e comportamentali di specie, automaticamente condivisi da tutti i conspecifici, che non hanno nulla di libero, individuale, consapevole, intenzionale, autonomo, creativo, differenziante, vale a dire tutto ciò che ne farebbe, legittimamente, fenomeni esteticamente pregnanti. Con una forzatura narrativa antropomorficamente individualizzante che a uno sguardo attento non può non suscitare qualche legittimo sospetto, si ha un bel dire che “il” singolo pavone utilizza intenzionalmente (come se li conoscesse in quanto tali) tutti i suoi mezzi “estetici” per stimolare il senso individuale della bellezza “nella” singola femmina da sedurre, che recepisce come tale il suo messaggio, laddove una riflessione più smalzata non può che sollevare il dubbio che *tutti* i pavoni e consimili – belli o brutti, maestosi o spennacchiati (dipende dalle circostanze) – in tutte le parti del mondo, quand'è stagione, sottoposti a determinati stimoli (come negli allevamenti), fanno

³³ Cfr. L. Bartalesi, *Quale storia naturale per l'estetico? L'ipotesi darwiniana rivisitata*, in “Rivista di estetica”, LIV, 54, 2013, p. 18. Per una più ampia disamina storico-critica della prospettiva darwiniana cfr. Id., *Estetica evolutivista. Darwin e l'origine del senso estetico*, Carocci, Roma 2012, in part. capp. I-II. Circa i “capisaldi nella concezione darwiniana dell'estetica animale” si veda anche W. Welsch, *L'origine animale dell'estetica*, in “Rivista di estetica”, LIV, 54, 2013, pp. 181-206.

da sempre sincronicamente esattamente la stessa cosa, in modo automatico, non consapevole né individuale né intenzionale, e alla fine trovano tutti la femmina più o meno esteticamente esigente che ci sta, giacché la cosiddetta “bellezza”, in questo caso – prodotta o fruita che sia – è solo un “buon” mezzo utilitaristico della specie, della vita in genere e di genere, e non un fine “estetico-artistico” autonomo, differenziante, individualmente e liberamente perseguito, o recepito come tale³⁴. Scrive Welsch:

L'estetica animale pare circoscritta alla sfera del desiderio sessuale. Non è attestato quasi nessun caso in cui il bello venga suscitato indipendentemente dal desiderio sessuale. [...] In questo modo, pare mancare al piacere della bellezza, tra gli animali, quello che invece è l'elemento determinante per il piacere del bello tra gli uomini, vale a dire che la percezione del bello origina da se stessa e non si alimenta presso alcuna altra fonte [...]. Pertanto, l'idea che gli animali apprezzino il bello per amore del bello si spingerebbe troppo in là e sarebbe insostenibile. Il piacere del bello tra gli animali è [...] non ancora piacere estetico in senso proprio. [...] [Negli animali] l'atteggiamento estetico non è ancora diventato libero, indipendente e puramente estetico.³⁵

Sia pure formulate in termini dubitativi, anzi polemici nei confronti dell'estetica “tradizionale-borghese”, queste considerazioni hanno di nuovo il merito di delimitare *ex negativo* la sfera peculiare dell'estetico. Se infatti sospendiamo l'obiezione *per nulla marginale* secondo cui, dal punto di vista ontologico, la “sfera estetica” non è necessariamente vincolata al “bello” nel senso dei cliché morfologici correntemente evocati da questo termine, e l'atteggiamento estetico non si identifica necessa-

³⁴ È significativo che questo aspetto venga correttamente interpretato da uno degli autori più inclini ad accettare l'idea del “senso artistico” degli animali, Étienne Souriau: “Non è all'istinto artistico del pavone che bisogna rendere onore per gli splendori del suo piumaggio. Non è lui il responsabile. Non ha né combinato il ventaglio di queste nervature, né voluto questi colori, né ripartito questi ocelli. Tutto ciò è opera in lui della natura, di fenomeni vitali che esso non dirige né controlla. Si potrebbe parlare di un istinto artistico della vita [...], ma non dell'uccello” (É. Souriau, *Il senso artistico degli animali*, 1965, trad. it. di M. Porro, a cura di M. Mazzocut-Mis, Mimesis, Milano 2002, pp. 20-21). Ciò vale tanto più nei casi della “mimesi” animale: non vi sono insetti che artisticamente, cioè intenzionalmente, “mimano” foglie, foglie che “simulano” insetti, pesci che si “fingono” rocce, o bruchi che assumono la forma di gemme di arbusto, ecc., in termini volontaristici-utilitaristici. Si tratta, più semplicemente, di fattori legati alla morfogenesi, per cui determinate forme, generate per mutazione genetica arbitraria, casuale, contingente, nel corso del tempo hanno avuto successo, determinando un vantaggio adattativo per una data specie (su ciò cfr. T. Pievani, *La teoria dell'evoluzione. Attualità di una rivoluzione scientifica*, il Mulino, Bologna 2017³, pp. 52-54 e 62-64. L'autore diffida dall'assumere “tonalità antropomorfe e teleologiche, come se [la selezione naturale] fosse una forza intelligente. In realtà è un meccanismo cieco, che non ha intenti, non ha progetti e, soprattutto, che non vede il futuro” [p. 64]).

³⁵ W. Welsch, *L'origine animale dell'estetica*, cit., pp. 197-198.

riamente con il “piacere” inteso come *Erlebnis* biopsichico – questioni entrambe scontate per qualsiasi estetologo, ermeneuta e filosofo dell’arte –, le parole di Welsch ci descrivono l’estetico come ciò che *eccede e trascende* ogni spiegazione puramente biofunzionale-utilitaria (a meno di non sostenere, à la Freud, che anche l’estetica e l’arte umane abbiano la loro matrice ultima nella sessualità, tesi che ha generato i più bizzarri e fatali funambolismi interpretativi libidodipendenti dei fenomeni artistici), con l’unica differenza che – contro ogni pregiudizio umanista, specista e antropocentrico – per Welsch tale eccedenza sarebbe genealogicamente propria appunto non solo dell’animale-uomo, ma anche dell’animale-non-umano, nella misura in cui “l’estetica umana è probabilmente una forma evoluta di estetica animale”³⁶. Resta questo il nodo da sciogliere – anche se c’è chi non esita a sostenere il contrario³⁷.

4. Estetica animale-espressiva

Nella stretta concettuale tra zoomorfizzazione dell’uomo (riduzione del comportamento estetico umano a una matrice zoobiologica) e antropomorfizzazione dell’animale (ricerca di un comportamento estetico animale che eccede la funzionalità biologica), gli studiosi bioevoluzionisti filosoficamente più accorti – pur rimanendo all’interno del rapporto “animale-umano / animale-non-umano” – hanno imboccato decisamente la seconda strada, elaborando un ulteriore elemento che ha avuto un grande successo “narrativo”, quello della dimensione puramente “espressiva” (libera, gratuita, disinteressata, ecc.) di determinati comportamenti “estetici” animali, così come appaiono alla *nostra* percezione. Emblematici, da questo punto di vista, sono gli interventi tenuti tra il 1955 e il 1962 dal biozoologo Adolf Portmann³⁸, la cui impostazione “morfologica” (quindi

³⁶ Cfr. *ivi*, p. 181. Al fine di correggere una lettura eccessivamente riduzionista di Darwin, l’autore da un lato difende “l’estetica umana contro la sua riduzione sociobiologica”, dall’altro sostiene che “l’estetica ha le sue fondamenta nel regno animale [...] ed è proprio a partire da questo ‘fondo’ animale che si sviluppa l’estetica umana” (*ivi*, pp. 183-184, e cfr. pp. 198-199).

³⁷ Cfr. D. Martinelli, *Riflessioni per una interpretazione zoosemiotica dell’estetica*, in “Estetica. Studi e ricerche”, VIII, 2, 2018, p. 407: “Niente, in Natura [...] è privo di significato: qualunque elemento, entità o comportamento può essere ricondotto a una funzione biologica [...], non c’è alcuna evidenza che qualunque comportamento umano o non umano abbia funzioni diverse da quelle biologiche, o meglio che non abbia proprio funzioni. [...] Ogni fenomeno naturale in genere, e comportamentale in particolare, possiede sempre un’intrinseca o estrinseca valenza biologica: non c’è niente di male nell’ammettere questo, e appunto niente di riduttivo”.

³⁸ Cfr. A. Portmann, *Le forme viventi. Nuove prospettive della biologia*, 1965, trad. it. di B. Porena, Adelphi, Milano 1989².

già di per sé esteticamente orientata, e debitrice della morfologia goethiana – di quel Goethe che, per molti versi, può essere considerato l’anti-Darwin) privilegia quei “caratteri di autopresentazione” estetica (ottici, acustici, olfattivi, strutturali, motori, gestuali, mimici, ecc.) degli animali che “vanno al di là delle funzioni di conservazione, di selezione, di utilità immediata”³⁹, e ne costituiscono piuttosto lo statuto espressivo primario, fuori da qualsiasi eziologia meccanicistico-deterministica e funzionalistico-adattativa del (neo)darwinismo ortodosso. Non è un caso che Portmann parli di *interpretazione* del senso (psicologico) di tali espressioni, e non di *spiegazione* delle loro cause biofisiologiche e fisico-chimiche⁴⁰. Ecco che allora il canto di determinate specie di uccelli non avrebbe sempre necessariamente la funzione sessuale di attirare il partner ai fini della riproduzione e della conservazione, ma ubbidisce – almeno in certe fasi – esclusivamente a un’esigenza di autonoma automanifestazione psichica dell’individuo, del tutto libera e gratuita, il che vale anche per giochi, rituali, forme, gesti, ecc., che, scrive Portmann,

sono espressione dell’interiorità del singolo essere vivente, manifestazione di una egoità, ‘rap-presentazione’ di essa – ‘rap-presentazione’ anche in assenza del partner in funzione del quale sono strutturati. Anche queste funzioni hanno un aspetto ‘non funzionale’ [...]; manifestazioni come il gioco o il canto specifico sono libere estrinsecazioni di questo secondo aspetto [...]. A mio parere questo aspetto della non funzionalità rimanda a un piano più alto dell’essere vivente [...].⁴¹

Da questo punto di vista, anche le per noi seducenti ornamentazioni e provocanti movenze del pavone manterrebbero un valore estetico-espressivo proprio, non subalterno alle funzioni sessuali, alle quali per altro verso possono comunque, in seconda istanza, risultare utili. Portmann non ha dubbi: *la forza espressiva precede e trascende la funzione*, è senza scopo, libera, autonoma, puramente disinteressata, ludica ed edonistica⁴², sicché un tale comportamento, “privo com’è di funzionalità, appare esterno ai processi selettivi e senza alcun ruolo che si possa dire necessario”⁴³.

³⁹ Ivi, p. 39.

⁴⁰ Cfr. ivi, pp. 75-113 e 234-237.

⁴¹ Ivi, p. 93.

⁴² Cfr. ivi, pp. 270-278.

⁴³ Ivi, p. 277. Non v’è lo spazio qui per affrontare la complessa metafisica spiritualista ed esoterica sottostante alla zoobiologia *sui generis* di Portmann, che pure meriterebbe un’attenta e circostanziata riflessione: “Il fatto che i termini usati dal biologo nelle riflessioni sulla vita delle piante e degli animali si ritrovano nelle espressioni degli psicologi, dei mitologi e dei filosofi che si riferiscono alla vita dello spirito, questo fatto è per me molto più che non una semplice allegoria [...]. Ogni ricerca riguardante ogni specie di genesi

Sembrirebbe trattarsi proprio di un comportamento *estetico*, nel senso peculiare (ontologico) della parola, tant'è che questa pista parzialmente antidarwiniana (o postdarwiniana) è stata seguita dai più accorti studiosi di etologia cognitiva⁴⁴ e di estetica evoluzionistica⁴⁵. Lorenzo Bartalesi, ad esempio, a un modello “preferenziale”, adattivo-riproduttivo funzionale (sessuale), considerato “fortemente riduzionistico”, contrappone – come “più adeguato” – un modello “espressivo” che

pone l'accento sul carattere contingente delle esperienze estetiche, estendendo lo spettro di quest'ultime a molteplici e differenziate dimensioni dell'agire animale. [...] La relazione estetica può avere dimensioni motivazionali diverse e trovare espressione in comportamenti ritualizzati – come il gioco e le altre attività disinteressate ampiamente documentate nel regno animale – svincolati da reazioni direttamente adattive all'ambiente. [...] [Ciò significa] riaprire la questione, troppo presto accantonata, dell'esistenza di condotte estetiche animali al di là dei meccanismi di preferenza a funzione sessuale.⁴⁶

In base a queste premesse sembrerebbe definitivamente spianata la via *coniuntiva*, continuista, tra animale-umano e animali-non-umani, che, “adottando un punto di vista eccentrico rispetto all'antropocentrismo di un quadro teorico che lascia alla specie *homo sapiens* il privilegio di un'estetica scollegata dalla dimensione sessuale”⁴⁷, porta all'individuazione di “omologie strutturali (cognitive e comportamentali) tra le condotte estetiche degli uomini e quelle degli altri primati e delle altre specie animali”⁴⁸.

Invece, per quel che riguarda la nostra prospettiva ermeneutica, proprio nel punto di apparente massima convergenza riteniamo opportuno sottolineare taluni elementi concettuali di divergenza, invalicabilmente *disgiuntivi* e discontinuisti che contrassegnano la peculiarità della condotta estetica degli uomini, la quale – con tutto il rispetto per la complessità specie-specifica del mondo animale – non può essere mai ridotta

di forme superiori [...] non fa che ricondurci a un ignoto fondamento creatore” (ivi, pp. 231-232, e cfr. pp. 303-310).

⁴⁴ Cfr. R. Marchesini, *The Creative Animal. How Every Animal Builds its Own Existence*, Springer International Publishing, London-New York 2023, nonché il contributo presentato dall'Autore in questo stesso fascicolo.

⁴⁵ Cfr. L. Bartalesi, *Quale storia naturale per l'estetico?*, cit., p. 19: “Nel costruire un modello per l'estetica evoluzionistica risulterà forse indispensabile [...] ipotizzare che, già nel regno animale, l'attitudine estetica giochi un ruolo al di fuori della selezione sessuale”. Si veda anche il contributo presentato dall'Autore in questo stesso fascicolo.

⁴⁶ L. Bartalesi, *Quale storia naturale per l'estetico?*, cit., pp. 13-14 e 19; cfr. Id., *Estetica evoluzionistica*, cit., pp. 86-92. Cfr. anche W. Menninghaus, *La teoria darwiniana sulla musica e la retorica*, in “Rivista di estetica”, LIV, 54, 2013, pp. 135-156, e, più in generale, *Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin*, Suhrkamp, Berlin 2011.

⁴⁷ L. Bartalesi, *Quale storia naturale per l'estetico?*, cit., p. 20.

⁴⁸ *Ibidem*.

a una faccenda “di specie”, e in ciò mantiene tutta la sua eccezionalità anti-biotica. In Portmann sussiste un’ambiguità di fondo che richiede di essere posta in evidenza: da un lato (in termini psicologici) egli parla dell’espressione in quanto espressione “dell’interiorità *del singolo essere vivente*, manifestazione di una *egoità*”⁴⁹, “il manifestarsi di un’*entità individuale* (di un ‘sé’)”⁵⁰, come se ogni singolo essere vivente (ad esempio mollusco, sardina, blatta, cavalletta, granchio, serpente, pipistrello, lombrico) – a prescindere dai condizionamenti strutturali di specie – fosse a pieno titolo l’unico soggetto protagonista affatto individuale, differenziabile, intenzionale, volitivo, delle proprie manifestazioni estetiche⁵¹; dall’altro – e necessariamente (in termini biologici) – egli ribadisce il carattere *comune* di specie, di gruppo o di famiglia delle stesse, in base all’assunto di fondo della sua prospettiva archetipica secondo cui *ogni specie, dunque ogni individuo al suo interno*, esperisce il mondo e si relaziona a esso in base a “disposizioni interne”, “predisposizioni ereditarie”, “strutture stabili”, “condizioni fisse preordinate” che decidono a priori i modi di tali esperienze e relazioni⁵², quindi le espressioni estetiche che ne derivano, e che valgono invariabilmente per *tutti* i membri della stessa specie, il cui margine di interpretazione individuale, se pure c’è, è comunque molto esiguo, spesso infinitesimale. Può essere ben vero che i caratteri di auto-presentazione “del” pavone non abbiano prioritariamente una funzione utilitaria (ad es. sessuale) – e di ciò va apprezzato il dato non riduzionistico –, eppure quegli stessi invariati caratteri, pur con alcune inevitabili differenze (come insegna già Leibniz con il principio degli indiscernibili), non appartengono forse necessariamente a *tutti* i pavoni? Cioè non al singolo pavone, ma al pavone come specie – esattamente come la “parsimonia” non appartiene al singolo scoiattolo, ma è un tratto di specie, e il canto “gratuito” non appartiene al singolo usignolo, ma è un tratto di specie? Ovvero non hanno nulla di individualmente differenziale, intenzionale, volitivo, *libero*? Ma proprio questo vale delle varie espressioni estetiche umane che, come si è detto, per essere autenticamente tali, *eccedono* la dimensione *comune*, volgare, generica, di quell’uomo che, comportandosi

⁴⁹ A. Portmann, *Le forme viventi*, cit., p. 93, corsivi nostri.

⁵⁰ Ivi, p. 268, corsivo nostro.

⁵¹ Cfr. R. Marchesini, *Etologia cognitiva. Alla ricerca della mente animale*, Apeiron, Bologna 2018, pp. 99-104, in cui l’autore, a nostro avviso in modo un po’ forzato, afferma che *ogni singolo animale* (dunque, per noi: ogni singola sardina – o singolo pipistrello – in un banco di milioni di esemplari) non è un “burattino” mosso dagli automatismi di specie, bensì un “artigiano” che, in quanto dotato di soggettività cognitiva autonoma e autosufficiente, e quindi titolare delle sue dotazioni, “utilizza i propri strumenti per compiere i prodotti espressivi [...] con flessibilità, in modo libero e talora creativo”. “L’individuo [animale]”, precisa altrove, “è pienamente protagonista nell’espressione del proprio comportamento” (p. 114).

⁵² Cfr. A. Portmann, *Le forme viventi*, cit., pp. 35 e 38.

come specie, vive immerso in un ambiente con cui si rapporta – in virtù del *logos* metafisico-prometeico – in modo riduttivamente e univocamente strumentale, ai fini del suo dominio antropozoobiocentrico. Invece, v'è “estetica” in senso proprio, differenziale, intenzionale là dove, maturando e sviluppando la loro *potentia* ultrametafisica in quanto ultrazoobiologica, *alcuni* uomini trascendono la loro generica immersività di specie e – in virtù di un *logos non* metafisico e *non* prometeico – trasformano percettivamente l'“ambiente” biotico in un “mondo-in-quanto-mondo” con cui si rapportano in modo meravigliato, accogliente, contemplativo, libero – un atteggiamento est/etico, questo, che può, anche se non deve, dare luogo a quella peculiare modalità di espressione estetica individuale, differenziale e intenzionale che è la creazione artistica in tutte le sue varianti.

Ai primordi dell'umanità, praticamente nulla distingue gli uomini cacciatori e raccoglitori dagli animali cacciatori e/o raccoglitori, se non il fatto di elaborare strategie e di costruire – in virtù del *logos* prometeico – attrezzi e strumenti sempre più raffinati per svolgere talora più e meglio degli animali tali funzioni utilitarie. Tuttavia, il gesto con cui un giorno lontano un uomo – liberando una *potentia* non bio-logica insita originariamente nel medesimo *logos*, quindi essendo ultra-umano – anziché vedere nell'animale nient'altro che una preda da cacciare o da catturare, trascendendo la propria stessa *animalitas* lo lasciò-essere, ne contemplò estasiato (o sgomento) le forme, e in virtù di questo *thaumazein* lo *disegnò* nella sua “bellezza” (ancorché goffamente, dapprima usando in modo inedito le mani, poi con strumenti e pigmenti appositamente individuati e via via sempre più complessi), trasferendolo da un piano bio-utilitario a un piano meta-simbolico (ad es. magico-sacrale) di *senso*, segna lo spalancarsi di un'apertura nei confronti del suo essere – e dell'Essere in generale – che è totalmente transbiologica, trans-specifica, poiché questo *logos* umano che, appunto lasciandolo-essere, cerca un senso ulteriore nell'Essere dell'ente, si emancipa dai condizionamenti del *bios* e della mera lotta per la sopravvivenza zoologicamente intesa. Solo in presenza di questa extra-ordinaria, eccedente trascendenza estetica non antropozoocentrica ma ontocentrica, propria soltanto dell'uomo – e che *solo gli uomini come individui possono liberamente e intenzionalmente coltivare in sé, prendendosene cura, trasformandola in infinite varianti caratteristiche* – si può parlare (a nostro avviso, dal punto di vista ontologico) legittimamente di “arte”.

5. Estetica animale-artistica

Con tutto il suo lodevole impegno – cui va tutto il nostro apprezzamento – volto a tracciare le coordinate zoobiologiche di una estetica

espressiva animale, Portmann non si azzarda però a parlare esplicitamente di “arte” animale, come sua diretta conseguenza. Egli fa uso del termine *Gestaltung*, “formazione”, in senso *oggettivo*, che definisce bensì quella autopresentazione fenomenica corporea nel modo di apparire e di esprimersi delle singole specie animali che trae origine da “sistemi di strutture ereditarie” interne⁵³, psicobiologiche, inconse, archetipe, ma non sviluppa il significato *soggettivo* (intenzionale, volitivo) della *Gestaltung* in quanto attivo “dare forma” a un prodotto non-corporeo, *esterno separato* dall’animale stesso, fosse pure una ragnatela, una tana o un nido.

Questo passaggio è invece contenuto in un volumetto dal titolo emblematico di Étienne Souriau coetaneo del libro di Portmann, *Il senso artistico degli animali*⁵⁴, che ci consente di sottoporre a verifica estetologica la (a nostro avviso) indebita identificazione tra “estetica” animale e “arte” animale, “comportamento estetico” animale e “comportamento artistico” animale. Si tratta, com’è evidente, di un elemento narrativo centrale della congiunzione antiantropocentrica-antispecista tra “animale-uomo” e “animale-non-umano”, in merito al quale la cautela metodica ci sembra però tanto più opportuna.

Gli assunti (fortemente empatici) di fondo di Souriau sono: a) la natura tutta – vegetale e animale – sarebbe animata da quella che noi vediamo come una tensione artistica creatrice di forme, sicché ovunque c’è vita c’è “una qualche attività molto simile all’arte”, tanto che si può parlare di un vero e proprio “stile” (“un insieme coerente di forme unite da una convenienza reciproca”) della natura⁵⁵; b) in quanto inseriti nell’insieme della natura, anche gli animali possiedono un “istinto”, un “senso” artistico⁵⁶; c) di conseguenza, non vi sarebbe nulla di scandaloso nel sostenere che anche l’arte umana, essendo l’uomo un vivente, possa affondare le sue “radici” nell’animalità, poiché i “limiti” dell’arte umana sono del tutto “sfuggenti verso il basso”⁵⁷. Questa prospettiva – al tempo stesso riduttiva e congiuntiva – di *convergenza e continuità* genealogica tra arte naturale, arte animale e arte umana acquisterebbe in perspicuità, per Souriau, non solo nei ritmi, gesti, giochi, nelle danze, nei rituali, nelle mimiche, nei canti, ecc. – tutti elementi “artistici” pur sempre aderenti al corpo espressivo del vivente (come in Portmann) –, ma soprattutto a partire dal momento in cui, com’è il caso del ragno e della sua tela,

⁵³ Cfr. *ivi*, p. 234.

⁵⁴ Cfr. E. Souriau, *Il senso artistico degli animali*, cit.

⁵⁵ Cfr. *ivi*, pp. 14-15

⁵⁶ Cfr. *ivi*, pp. 12 e 24.

⁵⁷ Cfr. *ivi*, p. 35.

si inaugura la separazione fra l'opera e l'artista (l'artigiano, se preferiamo): il ragno è l'artista, la tela è l'opera. [...] Il ragno e la sua tela sono due cose. E il ragno, essere che agisce, che manipola, che fabbrica, che va e viene come una spola, costruisce fuori di sé la propria tela e le conferisce laboriosamente una forma.⁵⁸

Se sospendiamo l'obiezione secondo cui ci sembra poco verosimile *separare* ragno-e-tela, come se si trattasse di due elementi autonomi (come lo sono il pescatore e la sua rete, lo scultore e la sua statua, ecc.), si aprirebbe finalmente qui la scena della *Gestaltung* – finora rimasta sullo sfondo – *tecnopoietica*, estetico-artistica degli animali “costruttori, fabbricatori, industriosi, formatori”: la termite e il suo termitaio, l'ape e il suo alveare, l'uccello e il suo nido, il castore e la sua diga, e così via, in cui la *poiesis* e la *techne* artistico-artigianali dell'animale-non-umano raggiungerebbero la loro massima esplicazione. La tecnica della vespa-vasaio, argomenta Souriau, “è esattamente quella degli uomini primitivi. [...] Un lavoro che è anche un po' artistico. [...] L'insetto è sensibile alla forma buona, all'aspetto riuscito o meno della sua opera”⁵⁹. E lo stesso si può dire della sensibilità compositiva del ragno, architettonica della termite, geometrica dell'ape, strutturale del castore. Se si eccepisse che nel caso della vespa, del ragno, dell'ape e del castore si ha comunque a che fare con una *poiesis* costruttiva ancora artigianale in senso funzionale-utilitario – per cui la “bellezza” delle forme (ammesso che sia tale come noi la vediamo)⁶⁰ sarebbe pur sempre al servizio della loro “bontà” ed efficienza pratica – non resterebbe, ci suggerisce Souriau, che guardare (a costo però di una immensa riduzione di campo) al variopinto mondo degli uccelli, nei quali “il senso estetico è evidente”⁶¹, dato che essi non solo danzano, cantano, si addobbano, ma costruiscono nidi la cui “buona” forma sembrerebbe andare ben al di là della funzione e dell'utilità, in quanto forma *anche* “bella” – al nostro occhio avido di colori e armonie –, pura espressione creativa di un'indubbia propensione artistica alla guarnizione, alla decorazione e all'ornamento, analoga alla sensibilità estetico-poietica spontanea dei bambini e dei primitivi.

Ed è al vertice di tale propensione estetica ornitologica che per Souriau incontriamo la specie proto-artistica *par excellence* di tutto il mondo animale, quella degli “uccelli giardinieri”, raffinati architetti,

⁵⁸ Ivi, p. 21.

⁵⁹ Ivi, pp. 49-50.

⁶⁰ Riguardo alle tele di ragno chiunque può constatare che le tele armoniche, geometriche, simmetriche, che eccitano e soddisfano i *nostri* più banali criteri estetici, trovano un ampio contrappunto in tele caotiche, confuse, complesse, ma probabilmente tanto più efficaci per il compito che debbono svolgere.

⁶¹ Ivi, p. 53.

ornamentatori, decoratori, arredatori, pittori, ecc., animali-non-umani di alta classe e di buon gusto, oltre che seduttori d'eccezione.⁶² Tutto ciò sa di antispecie straordinariamente, eppure, in definitiva, per un lettore più smaliziato, il risultato del libro di Souriau sembra essere, nonostante le intenzioni, piuttosto deludente: infatti, una volta constatato che le specie animali superiori per intelligenza e sensibilità – i mammiferi, e in particolare i primati, di cui da sempre si esalta la prossimità con l'umano – guarda caso *non* esercitano alcuna *techne-poiesis* costruttiva né artigianale né artistica⁶³, e una volta stabilita l'ammirevole, istintiva capacità artigianale-costruttiva specie-specifica di certi insetti (api, vespe, formiche, termiti, ragni) e degli uccelli in genere nella realizzazione funzionale-utilitaria dei propri nidi, non resta che prendere atto del fatto che in *talune* rare specie di uccelli – ma compiutamente *soltanto* nei rarissimi “giardinieri” – si è sviluppato nel corso di milioni di anni un eccesso di decorativismo e di ornamentazioni non strettamente strutturali che al nostro occhio esteticamente preformattato parrebbe travalicare la mera funzione tecnica, acquisendo un significato puramente espressivo, simbolico, cioè appunto *artistico* – una purezza paradigmatica che peraltro lo stesso Souriau inquina quando attribuisce comunque a questo comportamento all'apparenza simbolico un senso biotico legato alla sessualità e alla riproduzione⁶⁴.

Sta di fatto che a questo (a nostro avviso concettualmente esilissimo, quantomeno dal punto di vista filosofico) filo si afferra la riflessione antispecista circa l'arte (la sensibilità estetica come “sensibilità artistica”) degli animali⁶⁵. L'operare dell'uccello giardiniere esibirebbe gli “argomenti più convincenti” e le “tracce più significative” circa la presenza, negli animali-non-umani, di autonomi processi intellettivi estetici e artistici⁶⁶: “Si comporta esattamente come un pittore che osserva i propri dipinti con sguardo critico. ‘Dipingere’ con i fiori”⁶⁷. Ora, anche se si prescinde dal carattere manifestamente bioutilitario e biofunzionale (a fini sessuali) di tale operare, che nessuno sembra voler contestare nella sostanza, dal momento che gli unici protagonisti produttori-ricettori di

⁶² Cfr. *ivi*, pp. 54-55.

⁶³ Come ammette lo stesso Souriau (cfr. *ivi*, p. 47).

⁶⁴ Cfr. *ivi*, pp. 55 e 57.

⁶⁵ Cfr. M. Mazzocut-Mis, *Il senso estetico*, in “Balthazar”, 5, 2022, pp. 28-49.

⁶⁶ Cfr. D. Martinelli, *Riflessioni per una interpretazione zoosemiotica dell'estetica*, cit., pp. 417-419; l'autore fa qui riferimento allo studio di K. von Frisch, *Animal architecture*, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1974, p. 244. C'è chi considera gli uccelli giardinieri “i più umani tra gli uccelli” (J. Diamond), e chi sostiene che la loro arte “è la cosa più vicina all'arte umana in una specie non umana” (G. Miller) (cit. in L. Bartalesi, *Estetica evolutivista*, cit., p. 82).

⁶⁷ K. von Frisch, *Animal architecture*, cit., pp. 243-244 (cit. in *ivi*, p. 18).

tale seducente e seduttivo evento “artistico” sono i maschi e le femmine della specie, e che l’unico *sensu* di tale evento è appunto l’accoppiamento (nulla quindi che trascenda il piano del *bios*) – ci si può chiedere, riprendendo considerazioni già svolte: è davvero plausibile affermare che nel caso delle “decorazioni” (non oseremmo propriamente chiamarli “ornamenti”) del giardiniere ci si trova di fronte a un fenomeno espressivo *non di specie ma individuale*, intenzionale, autonomo di singoli esemplari, e che le scelte creative del singolo uccello – e ricettive della singola femmina (sempre ammesso che il suo sguardo funzioni come il nostro) – siano guidate non dall’istinto riproduttivo di cui sopra, ma da “un’idea di bellezza, sensibilità e piacere”, cioè da una pura “questione di forma”, fatto da cui si dedurrebbe tout court che, in una prospettiva “zoosemiotica”, il concetto di “estetica (intesa nella sua accezione di filosofia del bello e dell’arte)” potrebbe essere “applicabile non solo agli animali umani”, ma anche a quelli non-umani⁶⁸? E che dire poi del parere di Welsch, secondo cui sarebbe appunto grazie al “senso della bellezza” peculiare dell’uccello giardiniere che “prende avvio [sic!] – ancora all’interno del regno animale – la produzione di artefatti estetici”, inaugurando le tappe ulteriori di un “processo di sviluppo, che conduce infine all’estetica umana”⁶⁹? Tutto ciò porta senz’altro acqua (non molta, a dire il vero) al mulino dell’ipotesi estetico-biogenealogica, congiuntiva e continuista, che di per sé non resta priva di interesse scientifico, ma da un punto di vista prettamente ermeneutico, ontoestetologico, solleva alcune questioni di fondo cui può essere utile fare sinteticamente cenno.

a) Non ci sembra priva di importanza la constatazione in base alla quale proprio tra i mammiferi (5.500 specie circa), e in particolare tra i primati (230-270 specie circa) – che disporrebbero non solo delle opportune capacità intellettive e sensitive, ma anche di organi adatti –, vi sarebbero una gran quantità di manifestazioni estetiche emozionali, funzionali, comunicative ed espressive (che nessuno nega, almeno entro certi limiti), ma *non* estetiche di tipo poetico-artistico. Taluni primati (ad esempio lo scimpanzé), come racconta Köhler⁷⁰, possono utilizzare e modellare strumenti (ad esempio bastoni, rami, oggetti, ecc.) a fini utilitari, eterotelici, per risolvere problemi e raggiungere obiettivi pratici determinati, anche relativamente complessi, ma non creare manufatti o forme aventi un valore simbolico-espressivo autonomo, per così dire autotelico. Contro ciò non fa testo (almeno per noi) la celebre *Biologia*

⁶⁸ D. Martinelli, *Riflessioni per una interpretazione zoosemiotica dell’estetica*, cit., p. 419.

⁶⁹ W. Welsch, *L’origine animale dell’estetica*, cit., p. 203.

⁷⁰ Cfr. W. Köhler, *L’intelligenza nelle scimmie antropoidi*, trad. it. a cura di G. Petter, Editrice Universitaria, Firenze 1960, in part. capp. II-V.

dell'arte di Desmond Morris⁷¹, che studia “il comportamento artistico delle scimmie nei suoi rapporti con l'arte umana”, e che meriterebbe uno spazio a sé, quale esempio sommo di narrazione circa l'estetica/arte animale. La tesi di fondo di Morris è che le “scimmie pittrici” (in particolare “Congo”) – costrette *per fas et nefas* a fare in laboratorio ciò che mai avrebbero fatto da sé in natura, o comunque in assenza di precisi *step* di addestramento già progettati sul *nostro* modo di “fare arte” –, pur non avendo ancora mai raggiunto uno stadio pittorico-figurativo, rappresentativo (questione che però, per Morris, rimarrebbe “aperta”, né potrebbe essere esclusa del tutto), creerebbero comunque una sorta di arte “astratta” assimilabile a quella pre-pittorica (pre-figurativa) dei bambini (ontogenesi) e dei primitivi (filogenesi)⁷². Lo studio delle scimmie pittrici potrebbe quindi “aiutarci a capire l'arte umana come fenomeno biologico o comportamentale [...], [in base a] certe affascinanti relazioni tra la scimmia che dipinge e l'artista uomo”⁷³. Non solo: dal punto di vista storico l'arte figurativa, nata da stadi prefigurativi “astratti” e sviluppatasi nel tempo con funzioni sociobiologiche di “comunicazione utilitaria” in seno alle comunità umane primitive, poi rimpiazzata dalla scrittura, nella situazione attuale – non da ultimo a causa della sua sostituzione da parte della fotografia – avrebbe perso il suo valore pratico di comunicazione sociale, ritrovando però *il suo valore puramente estetico di espressione astratta*, sicché si potrebbe sostenere che il moderno pittore “astratto” (ad es. un Klee, un Mondrian, un Kandinskij, un Pollock) si ricongiunge – alla fine di un ciclo di milioni di anni – alle sue lontane origini scimmiesche prefigurative, di cui condivide la gratuità, la libertà e la purezza espressiva: “La scimmia e l'uomo moderno”, spiega Morris per il gaudio degli antispecicisti,

hanno quasi lo stesso interesse per la produzione di dipinti e si può perfino affermare che il moderno artista uomo non ha molti motivi in più per dipingere un quadro, di quanti ne abbia uno scimpanzé. [...] La conseguenza di questo è che i pittori umani contemporanei e le scimmie pittrici arrivano a risultati sorprendentemente simili.⁷⁴

⁷¹ D. Morris, *Biologia dell'arte. Studio sul comportamento artistico delle scimmie nei suoi rapporti con l'arte umana*, 1962, trad. it. di G.R. Cardona, Bompiani, Milano 1969.

⁷² Cfr. *ivi*, pp. 165-199.

⁷³ *Ivi*, p. 165.

⁷⁴ *Ivi*, p. 177. Ciò che per Morris vale della filogenesi, vale anche dell'ontogenesi, nella misura in cui i “maestri moderni” (Klee, Miró, Dubuffet, Nicholson, Mondrian) si esprimono come i “bambini piccoli”, e “la pittura moderna, allontanandosi dal figurativo, è regredita inconsciamente all'indietro attraverso le varie fasi della differenziazione grafica infantile” (*ivi*, pp. 180-183). Dal punto di vista “neuroestetico” su questi aspetti cfr. le osservazioni di C. Cappelletto, *Neuroestetica. L'arte del cervello*, Laterza, Roma-Bari 2009, pp. 30-37 e 70-71.

Il circolo è il medesimo: dalle scimmie pittrici ci si ricongiunge all'uomo (antropomorfismo) – dall'uomo pittore ci si ricongiunge alle scimmie (zoomorfismo). Come volevasi dimostrare, ma a costo di funambolismi argomentativi, storici e concettuali che al filosofo e conoscitore d'arte non passano inosservati.

b) Lasciamo le scimmie e – per il carattere emblematico del suo caso – torniamo al (rarissimo) uccello “giardiniere” (che rispetto a Congo & Co. ha almeno il vantaggio di non essere sfruttato *malgré lui* come cavia da laboratorio), ai suoi (altrettanto rari) consimili e a quello che – secondo le nostre aspettative estetiche – ci appare come senso puramente estetico della bellezza, della forma, della decorazione e dell’“ornamento”, che ne farebbe un “artista” *sui generis*.

La prima considerazione “dialettica” è che anche nel suo caso – come in quello dei “caratteri di autopresentazione” estetico-espressivi di Portmann – ci troviamo di fronte a un comportamento decorativo-ornamentale *necessitante di specie*, dettato da variazioni e predisposizioni ereditarie originatesi casualmente, tramite mutazione, che, nel corso del tempo e della selezione naturale, si sono consolidate ottemperando in modo opportuno, con successo, a finalità bio-funzionali sessuali (relazione maschio-femmina, emittente-ricevente, come comunicazione intraspecifica) identificabili come corteggiamento, accoppiamento e riproduzione. Ciò che *noi* – antropomorfizzando – vediamo come “bello-artistico” in rapporto ideale con una sorta di autonomia della sfera estetica, per la specie giardiniera è, in termini assai pragmatici, molto più semplicemente “buono-efficace”. In caso contrario – se tale autonomia fosse mai esistita – di uccello giardiniere non vi sarebbe traccia.

Analogamente, anche ammesso che quelle che Portmann chiama “condizioni fisse preordinate”, “strutture ereditarie stabili”, consentano – legittimamente – margini di interpretazione e variazione dettati dalle circostanze contingenti, ci sembra frutto di simile antropomorfismo vedere nei gesti supposti “decorativi-ornamentali” di ogni singolo giardiniere un comportamento autonomo individuale, differenziale, intenzionale, consapevole, libero, creativo, immaginativo – insomma “artistico” in quanto *estheticamente* sensato e non solo pragmaticamente efficace –, così come (a parte i margini di cui sopra) ci si potrebbe altrettanto legittimamente chiedere quanto di effettivamente singolo, originale, unico e irripetibile vi sia nelle loro opere, poiché *tutti* i giardinieri, di periodo in periodo, senza saperlo né volerlo né averne l'intenzione, si comportano *così*, né potrebbero fare altrimenti. Insomma: per quanto apparentemente complessa, e per quanto contenga necessariamente elementi contingenti, la loro “arte” altro non sarebbe che la mera ripetizione, abile ma inconsapevole, di atti sempre identici, o eventualmente modificati a puro scopo adattativo-strategico (in carenza

di petali viola mi posso accontentare di tappi di plastica dello stesso colore, cosa di per sé ammirevole, ma il risultato non cambia – sempre ammesso e non concesso che, fuori da ogni antropomorfismo, *noi* vediamo effettivamente *quel* che vede davvero l’uccello, e *come* lo vede)⁷⁵. Diverso sarebbe invece se, all’interno della *stessa* specie, a dedicarsi autotelicamente a tale autonoma arte del bello fossero solo alcuni rarissimi tra i già rarissimi esemplari – magari durante un periodo *non* di accoppiamento e nidificazione, e in tempi diversi –, e tutti gli altri no. Ma proprio questo *non* accade – e non accade per il semplice fatto che l’“arte” del giardiniere è per l’appunto solo un segnale sessuale comune di specie, e solo nella sfera sessuale la sua seducente “comunicazione” architettonica e cromatica trova il suo senso.

Forzando un po’ il discorso in termini più propriamente ermeneutici, stante il presupposto storico che anche la creazione di ornamenti non strettamente figurativi – quindi “astratti” – rientra nelle origini stesse dell’arte⁷⁶, ciò che manca nell’operare del giardiniere è – diciamo pure, senza timore di risultare antropocentrici, specisti, umanisti e “romantici” –, il *Kunstwollen* (il *Formwille*, la *Gestaltungskraft*)⁷⁷, cioè la volontà, l’intenzionalità, la libertà immaginativa di dare creativamente forma a un prodotto differenziale, non bioticamente condizionato, ovvero di plasmare qualcosa di “artistico” *sui generis* in virtù di un impulso psichico non necessariamente “edonistico”, ma che abbia in sé un alto valore *simbolico e stilistico* di energia e qualità formale. Il segno che ne deriva può anche dirsi esteticamente “bello” (ma pure, tanto più, *estheticamente* “brutto”, “enigmatico”, “misterioso”, “inquietante”, “sggradevole”, “dissonante”, “ibrido”, “isterico”, “sublime”, “spaventoso”, “angosciante”, ecc. Dove sta scritto che l’estetica ha necessariamente a che fare solo con ciò che ci dà piacere in quanto ci appare *armonico, empatico, piacevole, gradevole, attraente, seducente, godibile, benefico*, ecc.? Identificare tout court l’“estetico” con il “bello-piacevole” nel senso comune-*benommen* del termine non ha concettualmente alcun senso per l’estetologo e conoscitore d’arte), ma proprio in quanto non è soltanto *buono*, riuscito, utile, funzionale, efficace, bensì è dotato di un *senso* trascendente ogni funzione biotica, il che ne fa appunto – e qui in termini esteticamente legittimi – un “ornamento” espressivo (magico, sacrale, religioso, mitologico, rituale, psichico, spirituale,

⁷⁵ A tale proposito si veda in questo stesso fascicolo il contributo di Andrea Pinotti e Pietro Conte.

⁷⁶ Cfr. W. Worringer, *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile*, trad. it. di E. De Angeli, a cura di A. Pinotti, Einaudi, Torino 2008 (con un ampio saggio introduttivo del Curatore); Id., *Il Gotico. Problemi di forma*, a cura di G. Gurisatti, Mimesis, Milano-Udine 2020.

⁷⁷ Su ciò si veda G. Gurisatti, *Introduzione* a W. Worringer, *Il Gotico*, cit., pp. 7-46.

ecc.) in sé autonomo, e non solo un “segnale” comunicativo. Un segno quindi che come risultato di una *Gestaltungskraft* individuale creativa, fantasiosa, immaginativa, di un *Formwille* intenzionale radicato nella singolarità dell’artista, è *soltanto* arte e risponde a un’esigenza *soltanto* estetica di manifestazione straordinaria, irriducibile ai normali comportamenti (ad. es. sessuali) di specie, e che soprattutto *nulla* ha a che fare *necessariamente* con la “bellezza” comunemente intesa. Mentre la “decorazione” si esaurisce nella sua funzione strumentale, strategica, l’“ornamento” è espressione di un senso, una pura questione di *stile*, le cui forme estetiche riguardano esclusivamente il *Kunstwollen* del loro creatore, *non* il “piacere-godimento” che ingenerano nel fruitore.

c) Si è visto che sia Souriau sia Morris ammettono senza mezzi termini che “nessun animale dà testimonianza di arte figurativa”, “rappresentativa”⁷⁸, accontentandosi il primo degli “ornamenti” dell’uccello giardiniere, il secondo dei pastrocchi astratti di Congo. Una base a nostro avviso – ce lo si consenta – assai fragile, dal punto di vista sia quantitativo che qualitativo, perché si possa parlare in senso proprio di “arte degli animali-non-umani”, a meno di non stravolgere il significato stesso del termine “arte”. Dire che gli animali non *raffigurano*, però emettono segnali visivi, equivale a dire che non *parlano*, però emettono segnali sonori. Cosa questa in sé vera, ma che spalanca un abisso genealogicamente invalicabile tra i due comportamenti, dato che solo lo sguardo umano può dimostrabilmente vedere l’oggetto in-quanto oggetto, nel suo essere, e *quindi* solo l’uomo può – liberamente e creativamente – nominarlo con i suoni oppure rappresentarlo con le immagini. Da questo punto di vista parola e immagine condividono il medesimo destino.

Ora, pur ribadendo la legittimità estetica, nel corso dei millenni, dell’arte dell’ornamento e dell’arte astratta, in parte a essa collegata, ci sembra altrettanto corretto sostenere, dal punto di vista estetologico, che da Chauvet, Lascaux, Altamira (anzi, da molto prima) ai giorni nostri la specifica facoltà estetico-artistica dell’uomo si esalta, nella sua essenza, appunto nella dimensione *mimetica* del prodotto artistico⁷⁹, anche la più

⁷⁸ Cfr. E. Souriau, *Il senso artistico degli animali*, cit., p. 63; D. Morris, *Biologia dell’arte*, cit., pp. 125, 132, 135.

⁷⁹ “La coincidenza dell’origine dell’arte mimetico-figurativa con quella dell’umanità”, osserva Bartalesi, “[...] ha avuto l’effetto di relegare in secondo piano la questione dell’emergere evolutivo della capacità estetica e ha sospinto nel dimenticatoio la tesi di Darwin dell’antiorità evolutiva della capacità estetica” (L. Bartalesi, *Estetica evolutivista*, cit., pp. 120-121); nel quadro di una “teoria speculativa dell’arte”, precisa l’autore, si è sviluppata una “dottrina estetica di origine romantica [...] del tutto antitetica a una prospettiva evolutivista sui fatti estetici” (ivi, p. 122). Il punto ci sembra essere sempre il medesimo: mentre la domanda *genealogica* della spiegazione evolutivista si muove in una prospettiva *continuista-congiuntiva*, la domanda ontologica della comprensione ermeneutica si muove in un prospettiva *discontinuista-disgiuntiva*.

sfumata e schematica, e pur nelle molteplici declinazioni che si possono attribuire al termine *mimesis*⁸⁰. Una delle quali è quella per cui, in termini ontologici, l'immagine artistica propriamente detta è la risultante rappresentativa (nel senso della *Darstellung*) di una "capacità di oggettivazione" (contemplativa, meditativa, riflessiva), ovvero di una facoltà esclusivamente umana di relazionarsi liberamente (oggettivamente) al "mondo" (*Welt*) in-quanto mondo, cioè di vederlo, percepirlo, sperimentarlo, conoscerlo, praticarlo, formarlo, ecc., *anche* a prescindere dai bisogni (soggettivi) legati al *bios*, in modo autonomo da essi, in termini non funzionali-strumentali, ma, per così dire, di traduzione e trasfigurazione simbolica⁸¹.

Lo sviluppo del senso estetico nell'uomo, e del gesto artistico figurativo-rappresentativo che ne consegue – quali che siano le sue caratteristiche formali – presuppone la possibilità transbiologica di sciogliersi dai vincoli imposti dall'"ambiente" (*Umwelt*), prendendo da esso quella peculiare distanza ex-centrica che può sospendere e interrompere la catena biologica – quell'assorbimento immersivo nel contesto vitale che coinvolge anche la gran parte degli uomini –, consentendo uno "scambio di sguardi" *aperto* nei confronti dell'"in-quanto" delle cose, anzitutto (com'è di fatto nel nostro caso) proprio dell'"in-quanto" degli animali. Anche la più rozza, schematica, bizzarra e surreale delle figurazioni zoomorfiche (e assai più di rado antropomorfiche) di Lascaux (e simili) sta lì a testimoniare, a compimento di un percorso maturato lungo migliaia di anni, in termini ormai compiuti, il modo in cui l'uomo, *sviluppando la sua potenza di emanciparsi dal suo essere-animale*, ha saputo creare la traccia di un'esperienza estetica ricca di *sensu* (espressivo, psichico, spirituale, simbolico, magico-sacrale, mitologico, religioso, rituale, formale,

Si tratta di stabilire quale delle due prospettive coglie alla giusta altezza "veritativa", nella sua complessità storica – e senza riduzionismi – lo straordinario fenomeno dell'arte. Di Bartalesi condividiamo quindi l'idea – a nostro avviso però potenzialmente "discontinuista" – secondo cui "all'interno dell'evoluzione mentale umana, il passaggio da un'estetica animale a un'estetica specie-specifica umana, consiste [...] soprattutto nella *sopravvenienza dell'estetico* che, inscindibile dall'emergenza dell'umano, rappresenta l'emergere di una qualità nuova e inedita non riducibile agli elementi costitutivi del sistema complesso che l'ha generata" (ivi, p. 140).

⁸⁰ In prospettiva ermeneutica rimangono decisive a nostro avviso le riflessioni che Gadamer in *Verità e metodo* svolge sul concetto di *mimesis* come *Verwandlung ins Gebilde*, "trasmutazione [trasfigurazione] in forma", e *Darstellung* come *repraesentatio*, in relazione alla "valenza ontologica" dell'immagine nelle arti figurative: cfr. H.-G. Gadamer, *Verità e metodo*, a cura di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1983, pp. 168-197.

⁸¹ Su ciò rinvio a G. Gurisatti, "Geist" und "als". *Die Verwindung des Menschen im Dasein zwischen Scheler und Heidegger*, in C. Pasqualin-M.A. Sforza (a cura di), *Das Vorprädikative. Perspektiven im Ausgang von Heidegger*, Alber, Freiburg/München 2020, pp. 213-236; Id., *Est/etica ontologica*, cit., in part. pp. 61-86 e 155-187. Circa la "mimesi" animale si veda sopra, p. 137, nota 34.

plastico, libero, ecc.) che proprio in quanto non ha, dal punto di vista ontologico, nulla in comune con il mero comportamento animale, può pretendere coerentemente di essere definita *artistica*.

Dal nostro punto di vista, ne potremmo concludere che qualsiasi uso eccessivamente disinvolto dei termini “estetica” e “arte” fuori da questo presupposto ci sembra concedere un po’ troppo a una antropomorfizzazione dell’animale e a una corrispondente zoomorfizzazione dell’uomo, prospettive di cui una filosofia non-antropocentrica e non-specista, ma non per questo meno umanista, deve saper cogliere gli aspetti concettualmente problematici.

6. Est/etica filoanimalista

Emerge qui un ultimo elemento circa il rapporto uomo-animale, probabilmente il più “narrativo” quindi il più ideologico di tutti, il più esposto a fraintendimenti, che dunque va affrontato, in sintesi, con la massima chiarezza: quello secondo cui solo nel presupposto congiuntivo-convergente della continuità biogenealogica tra “animale-umano” e “animale-non-umano” (*l’animale che dunque sono*) – di cui la comune origine evolutiva dell’estetica/arte umana e dell’estetica/arte animale sarebbe la più evidente dimostrazione –, si darebbero un antiantropocentrismo e un antiumanismo autentici, quindi la possibilità di un’*etica* filoanimalista antispecista. Secondo la loro convergenza zoobiocentrica, estetica, arte ed etica “degli” animali farebbero eto-logicamente tutt’uno, in base all’equazione per cui *qualsiasi* ipotesi disgiuntiva (la differente ontologia) che prendesse le difese, almeno per certi aspetti, della peculiarità ontologico-esistenziale dell’umano (*l’animale che dunque non sono*) – soprattutto in questioni di estetica, arte ed etica – sarebbe identificabile tout court con un umanismo metafisico-prometeico, specista, antropocentrico, essenzialmente impositivo, violento e tirannico, incapace di qualsiasi apertura etica filoanimalista nei confronti dell’alterità non-umana. Ne conseguirebbe che solo in base a un’estetica e a un’arte antispeciste in quanto antiumanistiche si avrebbero un’etica e una morale antispeciste in quanto antiumanistiche⁸². In ciò, la prospettiva evolucionista verrebbe inequivocabilmente in soccorso all’etica nei confronti degli animali.

Crediamo risulti evidente, in base al percorso da noi compiuto, che la pensiamo – qui e altrove⁸³ – in modo esattamente opposto: *proprio perché, in quanto uomo, non “sono” ontologicamente un animale e non “seguo”*

⁸² Cfr. A. Scanziani, *L’estetica animale*, cit., pp. 10-11.

⁸³ Cfr. G. Gurisatti, *L’animale che dunque non sono*, cit., in part. pp. 17-56.

*eticamente l'animale, proprio per questo posso liberamente lasciarlo-essere, cioè posso rispettarlo e averne cura nel senso di un altruismo radicale*⁸⁴. Dal nostro punto di vista, solo spezzando disgiuntivamente (come si è visto all'inizio) il circolo vizioso tra *zoon logon echon* e *zoon alogon*, *animal rationale* e *animal irrationale*, umanesimo antropocentrico e antiumanesimo zoobiocentrico, in direzione di un ultraumanesimo ontocentrico, si offre all'uomo la chance di ex-sistere est/eticamente nel senso di un'apertura altruistica totale, estetica ed etica, nei confronti dell'alterità dell'Essere – quindi anche dell'essere degli animali “in quanto” tali, accolti nel loro essere, senza alcun vantaggio funzionale-utilitario (nemmeno empatico-sentimentale) in cambio. In ciò la prospettiva filosofica ermeneutica in senso ontologico-esistenziale va ascoltata con maggiore attenzione⁸⁵. L'ultraumanesimo est/etico di cui parliamo qui è filoanimalista in senso ex-centrico (non ego-centric) radicale, e non ha nulla di “specista” – se per specismo si intende l'idea per cui l'uomo (lo *zoon logon echon*) proprio in virtù del *logos* sarebbe superiore per status e valore agli altri animali, e godrebbe di maggiori diritti e poteri di assoggettamento, anche violento, nei loro confronti, com'è peraltro implicito (e questo ci sembra un bel problema etico!) nella logica zoobiologica della *struggle for life* inter- e intra-specifica.

Proprio l'arte – se considerata come espressione di un'autentica esperienza estetica ex-centrica e ultra-umanistica degli enti-in-quanto-tali, oggettivamente colti, lasciati-essere nella loro pienezza ontologica – sta invece a testimoniare, nel corso dei millenni, che l'uomo può bensì *in quanto animale* pretendere di essere il dominatore e despota antropocentrico dell'Essere, ma può anche, *in quanto si emancipa dalla*

⁸⁴ Cfr. *ivi*, p. 223. Dal punto di vista bioevoluzionistico della selezione naturale “nessuna interazione fra specie differenti può essere all'insegna di un'altruistica gratuita o reciprocità” (T. Pievani, *Introduzione a Darwin*, Laterza, Roma-Bari 2012, pp. 116-117), dato che nessun membro di una specie agisce per esclusivo beneficio di un'altra specie. Come nel caso dell'arte, anche in quello della morale altruistica si può distinguere tra un agire altruistico *libero, individuale, gratuito* – come può accadere nell'uomo – e un agire altruistico funzionale-utilitario *di specie o gruppo*, come avviene nei comportamenti cooperativi solidali, pro-sociali degli animali, che, dal punto di vista sociobiologico, offrono peculiari vantaggi individuali e collettivi. Un altruismo che “sarebbe dunque in gran parte una forma sofisticata di egoismo” (T. Pievani, *La teoria dell'evoluzione*, cit., p. 71). Cfr. R. Marchesini, *Etologia cognitiva*, cit., pp. 166-172, il quale ammette che “l'altruismo rappresenta uno degli argomenti più controversi in etologia e [...] anche all'interno degli studiosi di evoluzionismo” (p. 169). Lo stesso Bekoff, che molto concede all'idea della “moralità degli animali”, la spiega in termini funzionali-utilitari come “strategia adattativa” e “necessità biologica” di specie, “comportamento pro-sociale” finalizzato a promuovere “cooperazione, reciprocità, empatia, sostegno” necessari alla coesione di gruppo (cfr. M. Bekoff, *La vita emozionale degli animali*, cit., pp. 85-89 e 104-110).

⁸⁵ A tale proposito si veda in questo stesso fascicolo il contributo di Chiara Pasqualin.

sua animalità – dal suo “specismo” affatto biologico – essere il pastore e custode ontoeterocentrico dell’Essere stesso, dandogli forma, salvaguardandolo e prendendosene est/eticamente cura, ovvero *lasciandolo altruisticamente essere l’Essere che è*. Proprio in quanto è ontologicamente “speciale” l’uomo può anche – in virtù del suo *logos* – non essere “specista”.

Solo l’uomo eto-logico (nel senso dell’*ethos*, non del *bios*) ha la possibilità di apprezzare esteticamente e artisticamente l’animale, quindi solo quando l’*humanitas* dell’uomo trascende la sua *animalitas* può attuare la *potentia* di apprezzare e rispettare eticamente e moralmente l’animalità. In termini pratici: autentica etica filoanimalista si dà non nella misura in cui l’uomo riconosce congiuntivamente nell’animale un suo *simile*, bensì in quanto lo accoglie disgiuntivamente nella sua radicale *alterità*, e non ciò nonostante, ma proprio per questo lo rispetta e se ne prende responsabilmente cura. Proprio perché l’alterità animale si pone ontologicamente al di fuori di ogni status di continuità e dinamica di reciprocità, ed è perciò tanto più radicale di ogni alterità umana, proprio per questo essa chiama a un *surplus*, non a un *minus* di eticità, una eticità (come già vede lucidamente Schopenhauer⁸⁶) senza economia, senza commercio, senza scambio – né simmetrico né asimmetrico – senza ricambi, senza riscontri: un’etica della responsabilità (e dell’amicizia’) *pura*. Vera etica, vera giustizia, vera *caritas* si dà non quando l’altro, il non-simile, resta comunque un simile (l’animale che dunque sono), ma quando l’altro è un altro-altro, un altro altro dall’uomo (l’animale che dunque non sono), un altro nei cui confronti il gesto etico zoofilo è assoluto, totale e non reversibile: piena responsabilità *libera e gratuita* – come l’estetica e l’arte – in pura perdita, senza attese utilitarie-funzionali di ricambio. In parole più semplici: non *nonostante* non abbia il *logos*, ma *proprio perché* non ha il *logos* per rispondere, per chiedere, per difendersi, per enunciare e denunciare, l’animale merita comprensione etica e apertura di giustizia da parte di chi ha *logos*, così come ogni altro essere vivente nelle sue condizioni – privo della parola per potersi dire⁸⁷. È in questa sua ex-posizione ex-centrica all’*animalitas* dell’animale, nella sua inassimilabile differenza, che l’*humanitas* dell’uomo – nella sua radicale alterità – trova il suo compimento est/etico.

Concepito in termini ultra-umanisti, umanismo non significa necessariamente antropocentrismo, così come specificità dell’umano non significa necessariamente specismo: solo nell’uomo può darsi estetica degli animali su base etica, e solo nell’uomo può darsi etica degli ani-

⁸⁶ Su ciò cfr. G. Gurisatti, *L’animale che dunque non sono*, cit., pp. 90-118.

⁸⁷ A tale proposito si veda in questo stesso fascicolo il contributo di Giulia Cervato.

mali su base estetica. Questo è ciò che l'arte, nella sua verità est/etica, ci insegna. *Unico fra tutti gli enti, l'uomo, chiamato dalla voce dell'essere, esperisce la meraviglia di tutte le meraviglie: che l'animale è*⁸⁸. Solo in quanto è "l'amico dell'essere"⁸⁹ il filosofo può essere l'amico degli animali.

⁸⁸ Cfr. sopra, p. 131, nota 7.

⁸⁹ M. Heidegger, *L'essenza della verità. Sul mito della caverna e sul 'Teeteto' di Platone*, ed. it. a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1997, p. 108.

Amicum animal, sed magis amica veritas
“Estetica / arte animale”:
alcune considerazioni critiche in prospettiva ermeneutica

We adopt a disjunctive approach to the human-animal question, against the ethological conjunctive hypothesis that assimilates animal-human and animal-non-human. With Heidegger, we consider it necessary to distinguish the *humanitas* of man from both the anthropocentric humanism of the logocentric philosophical tradition and the zoobiocentric antihumanism of the bioevolutionary scientist tradition. We advocate an ontocentric ultrahumanism whereby man exclusively possesses the possibility to exceed his animal-being by virtue of a radical openness to the Other than himself. Only man can grasp the being “as such,” can give it aesthetic form and ethically let it be the being that it is. Only what flows from this free experience, neither functional nor utilitarian, can claim the name “art.” To speak of “art” in the case of animals is therefore simply nonsense. We thought it appropriate to raise some philosophical questions about the nonchalance with which the relationship between aesthetics, art and animality is taken for granted, for the sole purpose of fighting the specist and anthropocentric prejudice. We do not believe that aesthetic sensibility and artistic behavior have a single common animal root, implicit in biological life itself. Our thesis eschews all forms of anthropomorphizing animals and zoomorphizing humans, and for this very reason it is genuinely anti-anthropocentric and anti-speciesist.

KEYWORDS: Humanism, antihumanism, ultrahumanism, anthropocentrism, specism.

Amicum animal, sed magis amica veritas
“Estetica / arte animale”:
alcune considerazioni critiche in prospettiva ermeneutica

Adottiamo un approccio disgiuntivo alla questione uomo-animale, in controtendenza rispetto all’ipotesi etologica congiuntiva che assimila animale-umano e animale-non-umano. Con Heidegger, riteniamo necessario distinguere l’*humanitas* dell’uomo sia dall’umanismo antropocentrico della tradizione filosofica logocentrica sia dall’antiumanismo zoobiocentrico della tradizione scienziata bioevoluzionista. Sosteniamo piuttosto un ultraumanismo ontocentrico per cui l’uomo possiede in esclusiva la possibilità di superare il suo essere animale in virtù di una radicale apertura all’Altro da sé. Solo l’uomo può cogliere l’ente “in quanto tale”, può dargli forma estetica e lasciarlo eticamente essere l’ente che è. Solo ciò che

scaturisce da questa libera esperienza, non funzionale né utilitaristica, può rivendicare il nome di “arte”. Parlare di “arte” nel caso degli animali è quindi semplicemente insensato. Ci è sembrato opportuno sollevare alcune obiezioni filosofiche riguardo alla disinvoltura con cui si dà per scontata la relazione tra estetica, arte e animalità, al solo scopo di combattere il pregiudizio specista e antropocentrico. Non crediamo che la sensibilità estetica e il comportamento artistico abbiano un’unica radice animale comune, implicita nella vita biologica stessa. La nostra tesi rifugge da ogni forma di antropomorfizzazione degli animali e di zoomorfizzazione dell’uomo, e proprio per questo si pone come autenticamente anti-antropocentrica e anti-specista.

PAROLE CHIAVE: umanismo, antiumanismo, ultraumanismo, antropocentrismo, specismo.