

Le parole della filosofia, I, 1998

ESTETICA ANIMALE. RIFLESSIONI A PARTIRE DALLA FORMA DELLA CONCHIGLIA

- Maddalena Mazzocut-Mis -

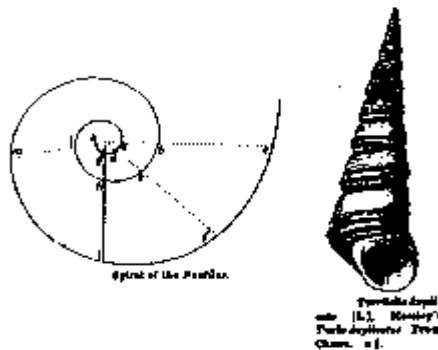
Conchiglie

Sembra che il mistero dell'universo, la sua nascita e la sua morte, sia leggibile nelle spire del nautilo. Ogni giro una nuova storia che si ripete, sempre necessariamente uguale, eppure diversa.

Sembra anche che il mistero della forma possa trovare soluzione nella perfetta costruzione geometrica che il nautilo incarna.

Sembra infine che lì, nel nautilo, si metta in mostra il fascino della creazione, la spinta della crescita, l'estetica più originaria, cioè quella animale.

Perciò cominciamo a narrarne la storia. Non di una conchiglia qualunque trovata sulla spiaggia o di quegli esemplari di nautilo, già meno anonimi, che D'Arcy Thompson e Le Corbusier tenevano sul loro tavolo di lavoro, ma delle conchiglie che si leggono nelle loro pagine e anche in quelle di Klee, Valéry o Calvino¹.



Teschi di fanciullo

L'uomo adulto non riconosce nel suo corpo sviluppato il corpo di quando era "bambino", il corpo neonatale; non vede nella sua mano adulta i segni della mano infantile.

Non è così per la conchiglia. Nella sua forma possiamo leggere momento dopo momento tutta la sua storia, sempre presente, sempre attuale, narrata dall'inizio alla fine. Il passato e il presente, lì descritti, coesistono. Nessun "se" o "ma". Solo l'inesorabile evidenza

¹ L'analisi che qui propongo prende spunto in particolare da alcune riflessioni sulla conchiglia e sulla spirale elaborate da D'Arcy W. Thompson, (cfr. D'Arcy W. Thompson, *On Growth and Form*, CUP, Cambridge 1917, poi Id., *On Growth and Form*, CUP, Cambridge 1963², 2 voll. e in particolare Id., *La Coquille du Nautilus*, in *Science and the Classics*, London, Oxford University Press, 1940, relazione tenuta in francese da D'Arcy W. Thompson all'Università di Bruxelles, il 26 novembre 1920, ora da me tradotta in *Rivista di Estetica*, nuova serie, nn. 1-2, 1996), da Klee (si vedano le analisi sulla spirale del marzo 1922, cfr. P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, a cura di J. Spiller, 2 voll., Feltrinelli, Milano 1970), da Le Corbusier (si considerino le riflessioni sul "Museo a crescita illimitata" del 1939 proposto per Philippeville e prima gli studi del 1929 per il Mundaneum di Ginevra, poi riproposto o perfezionato altre volte sia nel 1931, per il Museo d'Arte Contemporanea di Parigi, sia nel 1937, per l'Esposizione Internazionale sempre a Parigi), da Valéry (P. Valéry, *L'homme et la coquille*, apparso nel n. 281 della *Nouvelle Revue Française*, 1 febbraio 1937, tr. it. in Id., *All'inizio era la favola*, a cura di E. Franzini, Guerini, Milano 1988), da Etienne Souriau (cfr. in particolare E. Souriau, *Le sens artistique des animaux*, Hachette, Paris 1965) e da Calvino (I. Calvino, "La spirale", in *Le cosmicomiche*, Einaudi, Torino 1965, qui citata la ristampa del 1996).

di una storia vissuta. Una forma in formazione, quella del nautilo; uno sviluppo in atto eppure inesorabilmente statico nella sua presenza.

"C'è una vecchia storia che narra di un viaggiatore che visitava le sante reliquie del tesoro della cattedrale di Colonia. Gli furono mostrati tre piccoli teschi rattroppiti, come appartenenti ai tre re di Colonia: Melchiorre, Gasparre e Baldassarre. Come ben ricordate, egli esclamò: 'Ma sono teschi di fanciulli.' 'Sì, signore, disse la guida, sono i teschi dei re quando erano fanciulli'". Curiosa, bizzarra, impossibile risposta. Il nostro corpo ha sempre in ognuna delle sue parti la stessa età, tranne che per poche trascurabili eccezioni. Il nostro corpo, come d'altra parte quello del mollusco, si sviluppa "per una specie di *espansione* quasi uniforme"². La conchiglia, crescendo in base ad incrementi successivi, sembra invece catturare il tempo e, miracolosamente, fissarlo. Noi viviamo nell'istante, la conchiglia contemporaneamente nel passato e nel presente. La sua storia è scritta nella sua forma, tutta leggibile. La conchiglia "bambina" è lì, si può osservare, toccare anche ora che lo sviluppo è ultimato e nessuna spira si aggiunge più alla precedente.

Tale caratteristica fa però della conchiglia qualcosa di "morto", qualcosa che deriva da sostanze che vengono secrete e poi ammassate involontariamente da un corpo vivente fatto di sangue e di carne. Eppure la forma della conchiglia non è affatto un ammasso casuale ma sembra seguire uno schema intelligente, rigidamente determinato, uno sviluppo matematicamente individuabile, una progressione sapiente. La conchiglia mette in evidenza un semplice progredire che segue rigorosamente la legge della "similitudine continua". Non cambia mai forma, è eternamente uguale come le leggi della matematica, direbbe D'Arcy Thompson³.

Nonostante tanta saggezza e abilità di esecuzione, la conchiglia non è il risultato dell'opera di un artista o di un artigiano esperto, è piuttosto l'indice della cieca natura. Il mollusco, infatti, "emana" la conchiglia non sapendo di creare un oggetto che narra la sua storia e che, da quel momento in avanti, determinerà la sua esistenza.

Spirali

"Avendo la conchiglia una forma, anche la forma del mondo era cambiata, nel senso che adesso comprendeva la forma del mondo com'era senza la conchiglia più la forma della conchiglia"⁴, che non è una forma qualsiasi, ma è tale da rispondere a delle proprietà ben specifiche e intelligibili.

La *meraviglia* che si prova di fronte alla pluralità morfologica della natura nasce sia dalla semplice contemplazione del diverso qualitativo sia dalla possibilità di leggere, dietro le forme più diverse, un principio intelligente. Principio di crescita e di generazione. L'intelligibilità della forma delle conchiglie sembra immediatamente evidente. Così esse si discostano dal caos delle forme, dalla loro apparente contingenza. "Come un suono puro o un sistema melodico di suoni puri in mezzo al rumore, così un *crystallo*, un *fiore*, una

² D'Arcy W. Thompson, "La conchiglia del Nautilo", cit., p. 143.

³ Cfr. *Ibid.* "Le forme geometriche, le belle spirali delle conchiglie, erano così perfette nei tempi più remoti della paleontologia quanto lo sono oggi, così come i fiocchi di neve non sono diversi oggi da quelli che cadevano nell'infanzia del mondo. Le leggi della fisica, i principi della matematica non hanno bisogno di una evoluzione" (*ibid.*, p. 142).

⁴ I. Calvino, "La spirale", cit., p. 156.

conchiglia si distinguono dall'ordinario disordine dell'insieme delle cose sensibili. Essi ci appaiono oggetti privilegiati, più intelligibili alla vista, benché più misteriosi alla riflessione, di tutti gli altri che osserviamo indistintamente; ci propongono stranamente connesse le idee d'ordine e di fantasia, d'invenzione e di necessità, di legge e d'eccezione; nel loro apparire vediamo la parvenza di una *intenzione* e, contemporaneamente, di una *azione* che li avrebbe plasmati all'incirca come sanno fare gli uomini, nonostante l'evidenza di processi che ci sono vietati e impenetrabili"⁵.

Le conchiglie mettono in evidenza che il tema della contingenza morfologica, cioè del perché e del come delle forme, può trovare una soluzione nell'ordine della matematica e della geometria. Come non riconoscere, infatti, l'analogia esistente tra la forma del nautilo (ma lo stesso si potrebbe dire per il dente di un castoro, la zanna dell'elefante, un ricciolo di capelli, un fiocco di lana, le spire di un serpente, la coda di una scimmia) e la *spirale logaritmica*...⁶

E' il genio matematico che è al lavoro, direbbe D'Arcy Thompson. In effetti un corno o una conchiglia sono strutture che crescono in modo tale che gli incrementi successivi sono tutti della stessa forma, nonostante l'aumento del volume (crescita gnomica). L'angolo che la tangente alla curva fa con il raggio vettore della curva rimane costante e "se la spirale cresce sufficientemente lunga tanto da formare un certo numero di giri, la proporzione, lungo un dato raggio, dell'ampiezza di ogni giro di spirale rispetto a quella del giro successivo, rimane pure costante"⁷. Perciò la superficie di una conchiglia "può essere immaginata come generata dalla rivoluzione, attorno a un asse fisso, di una curva chiusa la quale, rimanendo sempre geometricamente simile a se stessa, vada continuamente aumentando di dimensione"⁸.

L'enigma della forma si risolve in una legge matematica. Sembra così rispettato l'ideale thompsoniano della riduzione della varietà infinita delle forme all'interno di uno schema generale in grado di tradurre il visibile qualitativo in un invisibile quantitativo. Si annulla, a favore di un mondo retto da leggi valide universalmente, lo scarto qualitativo del mondo organico e si riconduce il molteplice fenomenologico all'intelligibilità gnoseologica del finito matematico.

Forma e direzione

"Volevo fare qualcosa che marcasse la mia presenza in modo inequivocabile, che la difendesse, questa mia presenza individuale, dalla labilità indifferenziata di tutto il resto. [...] Così incominciai a fare la prima cosa che mi venne, ed era una conchiglia"⁹.

La forma a spirale della conchiglia indica una direzione di crescita, ma non ogni forma indica necessariamente una direzione. Infatti, la crescita in spirale si effettua in un solo verso, *non in tutti contemporaneamente*, come è il caso, ad esempio, della foglia. Non

⁵ P. Valéry, "L'uomo e la conchiglia", cit., p. 57.

⁶ Alcune di quelle nominate sono spirali "tipiche" ma transitorie. Cfr. D'Arcy W. Thompson, *Crescita e forma*, Bollati Boringhieri, Torino 1992², p. 192.

⁷ J.S. Huxley, *Problems of Relative Growth*, Methuen, London 1932, p. 151.

⁸ D'Arcy W. Thompson, *Crescita e forma*, cit., p. 210.

⁹ I. Calvino, "La spirale", cit., p. 151.

dobbiamo aspettarci di trovare spirali logaritmiche nel margine delle ali di una farfalla, in un petalo di un fiore o tra le curve del contorno di un pesce, cioè "in strutture, le cui parti siano prodotte simultaneamente"¹⁰.

Vi sono forme che indicano e forme che si espandono, ma entrambe tendono all'atto della loro potenza. La forma è sempre il segno visibile di un cammino che si sta percorrendo o che si è percorso. L'informe, invece, non indica, non segna un percorso. La formazione, indice di una forza procreatrice, non tende certo verso l'informe.

Il mollusco, prima di costruire la conchiglia, non può dirsi propriamente né *deforme* né *informe*. Tuttavia non ha una forma caratterizzante. Certo, le "spirali" non intrattengono un rapporto diretto con il carattere delle creature che vi abitano. "I molluschi senza conchiglia non sono mai a spirale; è a spirale la chiocciola ma non la lumaca"¹¹.

Eppure la conchiglia "informa" profondamente chi la abita. Prima della sua costruzione, la condizione del mollusco è del tutto "ricca e libera e soddisfatta". Esso non ha dubbi. "Se si paragona con le limitazioni venute dopo, se si pensa a quello che l'avere una forma fa escludere di altre forme, al tran-tran senza imprevisti in cui a un certo punto ci si finisce per sentire imbottigliato, ebbene, posso dire che allora era un bel vivere"¹².

Ma c'è di più. Se il non avere una forma definita indica una situazione di completa libertà, di arbitrio assoluto (situazione divina più che umana o animale), significa che la forma è sì costrizione ma anche direzione, scelta condizionata, fine, necessità. La forma è l'indice del destino o, detto altrimenti, il destino è un elemento formale. Ciò significa, prima di tutto, che si è costretti a obbedire alla necessità formale, perché il mondo delle forme, che abita ogni cosa e nel quale il mollusco si trova inconsapevolmente a partecipare, impone scelte morfologiche imperative. La vita delle forme è più forte e pervasiva della vita degli animali e degli uomini.

Solo il progettare sembra porre una barriera al divenire delle forme. Ma il mollusco non progetta, il mollusco emana. "Una conchiglia emana da un mollusco. *Emanare* mi sembra l'unico termine abbastanza vicino al vero poiché significa propriamente *lasciar stillare*"¹³. La forma si serve del mollusco per realizzare il suo destino e nel contempo trascina nel suo vortice il destino dello stesso mollusco. Non esiste destino senza forma.

Forma e formazione

"In arte, in pittura come in musica, non si tratta di riprodurre o di inventare delle forme, bensì di captare delle forze. E' per questa ragione che nessuna arte è figurativa. La celebre formula di Klee 'non rendere il visibile, ma rendere visibile' non significa nient'altro. Il compito della pittura si definisce come il tentativo di rendere visibili delle forze che non lo sono"¹⁴.

¹⁰ Cfr. D'Arcy W. Thompson, *Crescita e forma*, cit., pp. 206-207.

¹¹ *Ibid.*, p. 207. Perciò "la spirale logaritmica è caratteristica non dei tessuti viventi ma di quelli morti e pertanto essa è quasi sempre accompagnata o adornata da disegni che indicano linee di accrescimento, che rappresentano la traccia permanente delle successive fasi di forma e di grandezza" (*ibid.*).

¹² I. Calvino, "La spirale", cit., pp. 146-147.

¹³ P. Valéry, "L'uomo e la conchiglia", cit., p. 69.

¹⁴ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1996², p. 117.

Rendere visibili le forze: ma quali e come. La spirale, che scorgiamo nei mulinelli delle foglie e della polvere, nei piccoli vortici che scorrono intorno allo scafo di una imbarcazione, sembra rappresentare una vera e propria forma generativa, risultato di forze contrapposte. Nei processi formativi si scorgono le forme nella loro lotta, mentre nelle forme compiute nell'apparente staticità, si intravede quello che può essere inteso come il limite ultimo dei processi di significazione. La conchiglia riassume l'uno e l'altro.

Klee non vuole la forma ma la funzione, la funzione vitale; il formalismo non è altro che una "forma senza funzione". Ora, quando Klee si occupa della rappresentazione delle funzioni di un'opera figurativa - la quale dà come risultato "sempre nuove forme di movimento"¹⁵ - è a un movimento che procede geneticamente dall'interno verso l'esterno che sta pensando e in particolare proprio alla spirale.

La *formazione*, che nel momento in cui individua una forma contemporaneamente la trascende, si rivolge quindi verso una forma-formante, che rappresenta il momento *propriamente artistico*. Perciò le forme realizzate, intese come fine, portate a termine, sono quasi pericolose, "cattive" per l'artista nel loro porsi monolitico e statico. Le forme dell'opera devono invece sempre muoversi esplicitando il loro prodursi, la loro metamorfosi e, d'altra parte, l'opera stessa deve continuamente essere vivificata attraverso la fruizione.

Il regno del possibile, il regno dell'arte, si individua proprio nelle categorie contrastanti di "caos" e "cosmo", di "dinamica" e "statica", di "ordine naturale" e "ordine artificiale". Contrari che sempre confluiscono l'uno nell'altro, all'interno di un continuo farsi, di un continuo movimento che solo garantisce la molteplicità delle sfumature. Il simbolo della genesi è il *punto*, quel momento, quel nodo essenziale tra divenire e svanire. O meglio ancora è il *punto grigio* "perché non è bianco né nero, ovvero perché è sia bianco sia nero" e ancora "perché non è né sopra né sotto, ovvero perché è sia sopra che sotto. Grigio, perché non è né caldo né freddo, grigio in quanto punto adimensionale, in quanto punto tra le dimensioni". Il punto è un seme, un momento altamente generativo è il luogo della nascita delle forme. "Il punto stimolato, punto di partenza della nostra matita, costituisce quel minimo di azione al di sotto del quale non può più parlarsi di un fare, di un agire" (dove per "stimolato" si intende "la preistoria d'un atto iniziale, la sua relazione con il passato, il suo legame con ciò che sta all'indietro")¹⁶.

Dunque è "buona la forma attiva, cattiva la forma come riposo, come fine". La vita delle forme è data dal loro *generarsi e rigenerarsi*. Così la *via inferiore*, che gravita verso il centro della terra, produce forme statiche, quella *superiore* "mena la brama di liberarsi dal legame alla terra"¹⁷.

Il movimento dell'andare verso il centro della terra, verso il suo cuore, quindi verso la stasi, e il movimento contrario dell'andare verso spazi sempre più ampi, verso liberi voli danno origine a un moto a spirale rispettivamente concentrico o eccentrico.

¹⁵ P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, cit., vol. I, p. 60 e p. 377. "Quanto più ci avvicineremo all'essenza della funzione, tanto più pure saranno le forme motorie stesse" (*ibid.*, p. 377).

¹⁶ *Ibid.*, vol. I, p. 3 e vol. II, p. 255; cfr. anche M. Mazzocut-Mis (a cura di), *I percorsi delle forme*, B. Mondadori, Milano 1997, pp. 166-188.

¹⁷ P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, cit., vol. II, p. 269 e vol. I, p. 67.

Ecco quella che Klee chiama la "storia della spirale". Una storia che è di vita e di morte¹⁸. "Movimento radiale rispetto al centro: progressivo 'verso la vita', regressivo 'verso la morte'. La decisione, in questo caso, spetta alla piccola freccia". Quella freccia che indica la direzione del movimento, verso la stasi o verso quella leggerezza volatile delle forme che non è mera evanescenza ma azione libera e liberatrice. Generazione verso la libertà o movimento verso la greve stasi. "Il problema è questo: posso io svicolarmi dal centro in un movimento che diviene sempre più libero? Oppure i miei movimenti saranno sempre più legati a un centro, finché esso mi avvicinerà completamente? E' la direzione a decidere se c'è una liberazione dal centro in un movimento sempre più libero, oppure un legame sempre più stretto a un centro distruttore"¹⁹.

L'andamento positivo o negativo della spirale indica stati d'animo contrapposti. Ciò che sempre più si restringe e che con insidia conduce "al nulla" segna il luogo dell'angoscia, "ritmica accelerazione verso la fine". E' la catastrofe a prevalere. "Per farsi un'idea di questa condizione, ci si figuri di essere una palla che corra lungo la parete di un imbuto con movimento centrifugo, in curve sempre più ristrette, e dirigendosi con ritmo sempre più rapido verso il fondo dell'imbuto, il punto morto. Non c'è speranza di salvezza a meno che da qualche parte non s'apra una porta, a meno che da qualche parte non intervenga una nuova forza dotata del potere di deviare o di attrarre [...]. Per intervento di una nuova forza, dunque, il predominio della tendenza concentrica viene sostituito dal predominio della tendenza eccentrica"²⁰.

Il movimento formale, la genesi formativa, l'energia plasmante, la forma in formazione sono essenziali tanto per l'opera d'arte quanto per la vita. Così, attraverso la spirale, si rende visibile la forza che dà vita e che dà morte. Il tema deleuziano della "cattura delle forze", il tema di Klee del "rendere visibili delle forze che non lo sono" si ripropongono e trovano ora una delle tante soluzioni²¹. La spirale è forma in formazione, è forza formante, è sviluppo, è indice di una meta, è luogo della leggerezza e della pesantezza, dell'alto e del basso, ma soprattutto della scelta tra un percorso di vita e uno di morte.

Sensibilità emissiva

"... Mi veniva una conchiglia di quelle tutte attorcigliate a spirale, che voi a vederle credete siano tanto difficili da fare invece basta insistere e buttar fuori pian piano materiale sempre lo stesso senza interruzione, e crescono così un giro dopo l'altro"²².

¹⁸ "Anche il pendolo ruotante può vagare se il punto centrale si pone in movimento, oppure se si allunga - nel qual caso saranno descritti cerchi sempre più larghi, - oppure si accorcia, nel qual caso i cerchi diventeranno sempre più piccoli fino a concludere lo spettacolo nel punto. La variabilità della lunghezza radiale combinata con il movimento della circonferenza, trasforma il cerchio in spirale. L'allungamento del raggio ha per conseguenza la vitalità della spirale, mentre il raccorciamento del raggio restringe sempre più la rotazione" (*ibid.*, vol. I, p. 399).

¹⁹ *Ibid.*, vol. I, p. 399.

²⁰ *Ibid.*, vol. I, p. 417.

²¹ Cfr. G. Deleuze, *Francis Bacon*, cit., p. 118.

²² I. Calvino, "La spirale", cit., p. 151.

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. Eppure, mentre il mollusco ignorerà sempre la bellezza della sua opera, essa appare a noi incantevole e perfetta. Il senso estetico che il mollusco sembra esprimere nella sua opera, non potendo essere attribuito all'animale, è dunque dovuto alla sensibilità dell'uomo spettatore.

Ma non in tutti gli animali il senso estetico sembra mancare completamente. Il canto dell'uccello, di contro al ragno che tesse la tela o al mollusco che emana la conchiglia, non sembra essere il prodotto "qualunque" di un'attività strettamente emissiva. L'animale si adopera affinché il suo canto migliori e si perfezioni. Negli animali esisterebbe una sensibilità particolare al suono, al movimento, al colore, alla "buona forma", cioè alla riuscita o meno della loro opera, anche perché odorato, olfatto, vista ecc., sono molto più accentuati. "E' un aspetto dell'universo di cui noi uomini abbiamo soltanto una debolissima idea ed è probabile che l'esteticità di tale aspetto sia rilevante per la sensibilità animale"²³.

Probabilmente, come suggerisce Souriau, esistono "due tipi di sensibilità estetiche": una emissiva - che si esercita dall'interno attraverso un'azione creatrice rivolta verso l'esterno (si veda nell'uomo il movimento agile delle dita del pianista o l'attività inventiva del poeta, ma anche l'abilità di uno sportivo) - e una sensibilità ricettiva - che si attiva quando una cosa dall'esterno ricade sui nostri sensi (ad esempio davanti a un quadro, ascoltando la musica). La sensibilità emissiva è la più profonda, la ricettiva è la più critica e la meno ardente²⁴. Che l'animale possieda una sensibilità emissiva è, a parere di Souriau, un dato scontato; il problema è quello di stabilire non solo se esso ne abbia anche una ricettiva ma se la pura sensibilità emissiva senza quella critica, quella ricettiva, dia all'animale effettivamente il senso, il gusto della sua opera e la capacità di migliorarsi. L'abilità emissiva, spogliata dal senso critico, non sembra niente altro che la mera ripetizione, abile ma inconsapevole, di atti sempre identici, sebbene altamente raffinati.

D'altra parte, proprio la ripetizione è la felicità degli animali. Il tempo animale ruota in cerchio, in istanti scanditi, in atti sempre uguali, ricorda Kundera. Il tempo dell'uomo, invece, "avanza veloce in linea retta". "E' per questo che l'uomo non può essere felice, perché la felicità è desiderio di ripetizione"²⁵. L'abilità del mollusco, del ragno, dell'ape, del castoreo è senza evoluzione, senza cambiamenti, senza scelte repentine, senza firma, senza impronta, ripetibile all'infinito. L'uomo, invece, ricerca l'irripetibilità dell'atto, l'unicità dell'opera e crede così di conquistare l'immortalità. Nel vortice dell'aspirazione, del superamento, della ricerca, della conoscenza perde inesorabilmente la possibilità di essere felice. L'uomo ha lasciato il paradiso terrestre nel momento in cui ha abbandonato l'estetica animale per l'estetica umana, l'estetica della vita per l'estetica del progetto, poiché l'estetica animale esiste, primigenia, paradisiaca, rispetto a quella sofferta e anelante dell'uomo.

E per quanto l'uomo si sforzi di dimenticarla, soffocarla e reprimerla, essa è in lui da sempre e per sempre, come la stessa vita. "Qualunque cosa dicano coloro che vorrebbero

²³ E. Souriau, *Le sens artistique des animaux*, cit., p. 66.

²⁴ Cfr. *ibid.*, pp. 51-52.

²⁵ M. Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Adelphi, Milano 1992⁷, p. 303.

fare dell'arte un fiore di serra e della sensibilità estetica unicamente un'introduzione ai paradisi artificiali, questi mezzi per trasfigurare la vita sono dati in realtà *dalla vita stessa*". Il più grande e forse il primo enigma della vita animale è che essa è innanzitutto, semplicemente, "vita". E l'uomo, il cui tempo scorre nell'evoluzione, nel cambiamento, nella ricerca del nuovo, non può tuttavia dimenticarsi che comunque la vita stessa agisce in lui. Quella vita ripetitiva, che scandisce il nascere e il morire, che scandisce il battito del suo cuore e il ritmo del suo respiro. Se l'uomo ha la capacità di progettare il futuro, se vuole diventare il padrone del mondo, non può dimenticare che è sempre e inesorabilmente "tributario del modo con cui la vita, misteriosamente, agisce in lui, limita i suoi poteri e lavora a modo suo ai suoi destini"²⁶.

Progettare

L'opera costruita e resa manifesta nella sensibilità esperienziale porta ad espressione compiuta quell'intuizione creativa che nell'arte è l'indice della *formazione*, la quale conduce l'artista a impossessarsi del mondo con un processo plasmante, che illumina l'indefinitezza oscura del percorso interiore attraverso la chiara definitezza dell'espressione percepibile.

E' vero, probabilmente "l'energia del creativo è ineffabile e in ultima analisi resta un mistero"²⁷, che certo allarga e intensifica il grande enigma della vita. Ma altrettanto misteriosa appare la forza emissiva del mollusco, quando non inquadrabile nella logica antropomorfa del "progettare". Il mollusco non architetta la sua costruzione. Essa si fa, viene inconsapevolmente emanata. Non è l'indice visibile di un programma consapevole. Attribuire all'impulso del mollusco capacità creative è probabilmente una trasposizione indebita dell'uomo sull'animale. Così, pensare l'opera di un artista come il risultato di una libertà incondizionata è sovrapporgli attributi di onnipotenza e inventività 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 forgiano e lo marchiano inesorabilmente.

Se il castoreo non sembra essere responsabile della bellezza e morbidezza del suo pelo, altrettanto si potrà affermare del mollusco e della sua conchiglia, 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.

L'attività operativa dell'animale è rigidamente condizionata dall'attività operativa della vita e l'animale, benché sembri organizzare autonomamente un'azione creatrice, non fa altro che obbedire a quelle leggi intrinsecamente iscritte nella natura.

Sebbene la tela di ragno sia "piena di matematica" - in quanto ciò che viene tessuto è propriamente una spirale logaritmica - il ragno non sa nulla di matematica. Non sa che sta facendo delle spirali. "Ma



²⁶ E. Souriau, *Le sens artistique des animaux*, cit., p. 106, corsivo nostro e p. 107.

²⁷ P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, cit., vol. II, p. 63.

per il semplice fatto che esso ripete incessantemente la stessa manovra, che traccia ogni linea breve nello stesso modo, che fa degli angoli successivamente identici o intenzionalmente o automaticamente o per un meccanismo innato nella sua stessa persona, si ha nondimeno, come inevitabile risultato, che tale successione di linee parallele con angoli identici si sviluppa alla fine nella bella e sottile curva matematica"²⁸.

Postulare che un risultato tanto perfetto, calcolabile e quindi riproducibile, possa soltanto essere l'esito di una elaborazione intellettuale è un rischio che più di un filosofo della natura ha corso. Ma la perfezione della spirale della conchiglia può essere spiegata capovolgendo il problema. Basta riconoscere in tale "miracolo" niente altro che una "applicazione della *legge di economia*, alla quale è sottomessa la materia, quando essa si innalza a forma"²⁹.

E' quest'ultima la posizione di D'Arcy Thompson, per il quale la regolarità della forma della conchiglia, come quella della celletta delle api, è determinata esclusivamente da qualche meccanismo automatico dovuto a forze fisiche. Come non ricordare a questo proposito l'analogia esistente tra la forma degli scheletri di alcuni radiolari e la geometria delle lamine di sapone, tra la testa del femore e il marchingegno di una gru... Ogni sistema tende a seguire delle *leggi economiche o principi di ottimizzazione*, che sono l'esplicarsi di un *logos* all'interno della natura. Così la *geometria dell'inerte*, o la geometria del solido, può essere applicata alla materia ogni qual volta venga preservata dall'azione delle forze perturbatrici. Si tratta, infatti, di determinare la semplice *efficienza meccanica*.

Si consideri il caso del limite di altezza degli alberi. Il problema è in definitiva quello di studiare sia il momento in cui la pianta inizia a piegarsi sotto il proprio peso³⁰ - il calcolo cioè del *momento flettente* - sia le forze meccanicamente agenti sia i fattori esterni, come la frequenza delle bufere e la pressione del vento, ecc. Esistono in natura delle leggi precise, dei limiti fisici e dimensionali prefissati, governati da principi inderogabili. Come l'ingegnere non può prescindere dal calcolo di tutte le componenti meccaniche e deve considerare tutte le forze agenti dall'esterno sull'oggetto che sta costruendo, così la natura, nella sua immensa varietà, conserva una intrinseca regolarità, giustificata da una serie di *leggi economiche*, che determinano la configurazione dei vegetali, degli animali, ma anche delle pietre, dei cristalli, delle conchiglie e delle nuvole... Il principio di ottimizzazione, strettamente legato al concetto di forza, permette di rendere conto della struttura e dell'accrescimento di una grande varietà di animali, di vegetali e di fenomeni fisici presenti

²⁸ D'Arcy W. Thompson, "La conchiglia del nautilo", cit., pp. 140-141. "Dopo aver costruito un'ardua intelaiatura tra i cespugli, il ragno ((femmina)) costruisce una bella ruota formata di sottili raggi; questi raggi formano degli angoli quasi uguali l'uno all'altro. (...) Con questo procedimento continuo, il ragno costruisce la sua scala a forma di spirale. (...) Si potrebbe obiettare che quella lunga linea curva, che il ragno ha tracciato dalla circonferenza fino al centro, non sia effettivamente una curva a spirale, poichè essa si compone soltanto di una successione di brevi rette. Ma la curva immaginaria, che si può tracciare passando per tutti quei punti di attacco, sarebbe né più né meno che la spirale logaritmica. Essa è sufficientemente definita dal fatto che in qualunque punto in cui un raggio, un vettore, incontra la curva, esso la incontra formando un angolo costante. E' quella una delle proprietà intrinseche della nostra curva, che è di conseguenza chiamata anche spirale equiangolare" (*ibid.*, p. 140).

²⁹ R. Huyghe, *Formes et Forces. De l'atome à Rembrandt*, Flammarion, Paris 1971, p. 181.

³⁰ D'Arcy Thompson riporta il caso di una trave sostenuta ai due estremi. La trave, entro i limiti della elasticità, tende a flettersi verso il basso in proporzione al quadrato della sua dimensione lineare (cfr. D'Arcy W. Thompson, *Crescita e forma*, cit., p. 27).

nei processi di organizzazione. La forma, risultato di un equilibrio stabile, è individuata e determinata in base a una *costrizione*, cioè grazie a un principio di organizzazione e di coordinazione di una molteplicità di elementi e di concause.

Siccome l'energia e le forze agiscono sulla materia plasmandola e modificandola, i cambiamenti di forma dovranno venire descritti mediante l'azione di forze. Tuttavia tali forze non agiscono solo dall'esterno, ma sono rintracciabili anche da un'*analisi strutturale dall'interno*. La forma di un oggetto è sempre, secondo una espressione di D'Arcy Thompson, "un diagramma di forze"³¹.

Dunque tutte le combinazioni formali che ci meravigliano per la loro perfezione e "che per noi meritano la qualifica di 'sapienti', sono eseguite in realtà dalla natura. [...] Ma l'uomo, dotato di coscienza, non può *proprio motu* ottenere lo stesso risultato; egli procede attraverso il pensiero lucido e lo raggiunge soltanto con l'aiuto di ragionamenti e di calcoli. Essi sono sia la sua debolezza sia il suo privilegio; debolezza, poiché egli non possiede l'infalibilità della materia cieca o dell'animale istintivo; privilegio, poiché sfugge alla fatalità del resto dell'universo. Se deve ricostruire tutto mediante uno sforzo cosciente, egli sviluppa con ciò anche il principio della libertà: cerca, sceglie, può sia sbagliarsi sia raggiungere lo scopo; è responsabile"³².

L'uomo può quindi imitare tali forme perfette, modellarle con le mani, con gli strumenti che ha a disposizione e può anche riuscire a trovare quelle rigide formule matematiche che spiegano i caratteri di regolarità e simmetria che esse esprimono. L'uomo può progettare di imitare la natura, di comprenderla, forse anche di dominarla. Eppure, dopo aver scoperto in essa tutto ciò che vi è di "umano", "essa ci manifesta, altrove, tutto quel che le necessita di inumano per sconcertarci. Noi concepiamo la *costruzione* di questi oggetti, ed è il motivo per cui ci interessano e ci attraggono, non concepiamo la loro *formazione*, ed è il motivo per cui ci incuriosiscono. Benché noi stessi siamo fatti nel modo di una crescita insensibile, nulla sappiamo creare in questo modo"³³.

In effetti, la semplicità delle forme della natura è tale solo nei principi, o meglio nei principi matematizzabili e riproducibili. Perciò anche il geometra, che è riuscito agevolmente a spiegare e a rendere intelligibile la forma della conchiglia e della ragnatela riducendole all'interno di poche leggi matematico-geometriche, è sconcertato quando l'ultima parte della conchiglia "si svasa bruscamente, si squarcia, si risollewa e deborda in labbra disuguali, spesso di nuovo orlate, ondulate o striate, che si discostano come fossero di carne, scoprendo nelle pieghe della più dolce madreperla l'inizio di una rampa liscia, di una vite interna, che si nasconde e guadagna l'ombra". E poi, si chiede, "perché non un giro di più?"³⁴

Allora le rigide formule non bastano; allora la consapevolezza dell'uomo di poter

³¹ *Ibid.*, p. 292.

³² R. Huyghe, *op. cit.*, pp. 181-182. In ciò sta anche la differenza tra l'arte naturale e l'arte umana, che si affranca dall'"immanenza di una forma ad una materia data. Non che non la subisca ancora di contraccolpo (...). Ma almeno, in linea di massima, l'arte umana conserva di diritto, e tenta l'avventura, di far servire la forma a propri disegni" (E. Souriau, *La corrispondenza delle arti*, a cura di R. Milani, Alinea, Firenze 1988, p. 110).

³³ P. Valéry, "L'uomo e la conchiglia", cit., p. 58.

³⁴ *Ibid.*, pp. 59-60 e p. 61.

riprodurre le forme non è sufficiente. L'uomo può credere di possedere una forma nel momento in cui ne scopre le leggi o nel momento in cui riesce a progettare e a costruirla, ma la sua consapevolezza non lo fa progredire per nulla nel mistero della natura. Quando produce, egli risponde ad alcune necessità che chiaramente e consciamente sa riconoscere e analizzare. La sua opera, quindi, dovrebbe rispecchiare un'intenzione, dovrebbe sempre essere la proiezione di un pensiero che sta all'origine. Dovrebbe sempre essere possibile riconoscere cosa sia fatto o non fatto da un uomo. "Il problema, dopo tutto, non è più vano né più ingenuo del discutere *che cosa abbia fatto* una bella opera di musica o di poesia, se sia nata in noi dalla Musa o ci sia venuta dalla Fortuna o se sia stata il frutto di un lungo lavoro"³⁵.

L'idea del "fare" nasce dall'uomo e porta con sé anche il *perché* e il *come*, necessariamente implicati nell'idea stessa. L'uomo, quando fa, prima di tutto progetta, poi ricerca e prova ed anche si adatta, modifica, riprova, cambia, ricomponi e riadatta in base alle materie e alle forme, alle sue idee e al risultato, al tempo e allo spazio, ai colori e ai suoni, al peso e alla densità e ancora in base al cieco istinto, al mestiere che abbiamo appreso, alla nostra formazione, al nostro linguaggio, al nostro umore, al nostro modo di essere animali viventi... "Così, quel che facciamo, fa noi stessi più di quanto noi lo facciamo. Che cosa siamo se non un equilibrio istantaneo di una massa di azioni nascoste e non propriamente umane?"³⁶

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.

Eppure, nel momento in cui progetta, elabora e poi costruisce, nel momento in cui "forgia un utensile o un'arma, allora è necessario prima di tutto che un disegno agisca su di lui e ne faccia uno strumento specializzato; bisogna che una idea coordini quel che vuole, quel che può, quel che sa, quel che vede, quel che tocca e che muta e che l'organizzi espressamente in vista di un'azione particolare ed esclusiva a partire da uno stato in cui era ancora disponibile e libero da ogni intenzione". L'uomo si distingue dall'animale quando i suoi atti finalizzati "esigono la sua esplicita presenza pensante", non solo, e soprattutto quando i suoi atti né sono determinati da una intrinseca finalità necessitante né sono compiuti in base a una casualità cieca³⁷.

Se il progettare e il proiettare sembrano essere i caratteri distintivi dell'azione dell'uomo, allora tali impronte dovrebbero rendersi estremamente evidenti anche nelle sue opere e la distinzione tra naturale e artificiale dovrebbe risultare assai semplice e agevole.

Ma così non è. Gli esempi di D'Arcy Thompson dimostrano in più occasioni che la regolarità e la ripetitività geometriche, spesso segno distintivo dell'impronta dell'uomo, sono invece, a volte, l'indice dell'azione della natura (si pensi ai cristalli). Possiamo allora ricorrere a considerare le funzioni, evitando i meri riferimenti di ordine formale; ma non si avanza di molto. Gli oggetti naturali (come la conchiglia, la ragnatela, la diga, la celletta... - è una contraddizione considerare artificiale il prodotto di un'attività automatica di un

³⁵ *Ibid.*, p. 63.

³⁶ *Ibid.*, p. 66.

³⁷ *Ibid.*, p. 66 e p. 67.

animale) sembrano, per la maggior parte, rispondere a un fine e lo stesso si può dire non solo dei manufatti dell'uomo ma anche dell'uomo stesso e degli esseri viventi in generale. Questa caratteristica teleonomica, da sola, non è quindi sufficiente, sebbene necessaria, a distinguere neppure gli esseri "dagli artefatti, prodotti della loro attività"³⁸.

D'altra parte, anche qualsiasi strumento metodologico in grado di fornire un criterio distintivo per riconoscere gli esseri viventi dagli artefatti (ad esempio quello di Monod che identifica tre caratteristiche specifiche degli esseri viventi: la teleonomia, la morfogenesi autonoma e l'invarianza) non ci dà ancora nessuna definizione che ci aiuti a distinguere nettamente un prodotto naturale in genere da un artefatto, una conchiglia da un'opera d'arte.

Tuttavia, se una cieca necessità determina inesorabilmente il prodotto dell'animale, lo stesso vale, solo in parte, per l'opera dell'uomo. Gli artefatti sono prima di tutto il risultato di una scelta direzionata ad un fine, eppure sconcertano di più quando, pur essendo, come nel caso di un'opera d'arte, il frutto di un'idea, non presentano una finalità immediatamente utilitaristica. E' vero, l'artefatto non è mai l'espressione di una libertà sregolata e anche l'opera d'arte si muove all'interno di un percorso che va dalla sua necessità alla sua libertà, poiché l'artista, che è geometra, meccanico, fisico, chimico, psicologo e storico, è anche, e prima di tutto, un progettista cosciente e abile, possessore di una tecnica, che implica nello stesso tempo conoscenza e libertà. Libertà legata anche alle risorse del caso, che si rivela agli antipodi del meccanicismo e dell'automatismo.

Il ruolo del caso nell'uomo e nella natura meriterebbe forse una trattazione a parte. Basti accennare al fatto che se nel lavoro perfetto di una macchina il caso è una catastrofe, una contraddizione dannosa, per l'uomo l'evento imprevisto è spesso la molla della creatività. Così un manufatto rigetta come mostruoso quell'evento fortuito grazie al quale probabilmente è stato creato. Nell'arte, poi, l'imprevisto rientra a maggior ragione e diventa parte intrinseca del progettare: può far deviare la mano che dipinge, può indurre a seguire un percorso narrativo piuttosto che un altro...

Nella natura il ruolo del caso è ancora più complesso. Se a prima vista, data la cieca determinazione degli atti della natura, l'imprevisto potrebbe sembrare (come per la macchina) una catastrofe, non è sempre così. O, almeno, non si devono dimenticare quelle teorie che fanno dell'evento fortuito la molla se non dell'evoluzione almeno del mutamento delle specie. Il mostro, elemento casuale, può essere la fortuna della specie, la garanzia della sua sopravvivenza in un ambiente che non ha mantenuto le sue caratteristiche. Eppure, in natura, una volta accettata l'assoluta necessità del caso, esso stesso deve diventare regola per poter dare i suoi frutti. Il caso fine a se stesso è solo una disgrazia, un imprevisto dannoso. E si ritorna così all'interno della determinatezza di ogni atto naturale.

Dunque, nell'uomo, e non nella natura, si rivela pienamente una duplicità pervasiva e complessa. L'uomo è, da una parte, genio libero e liberatore di nuove forme espressive e, dall'altra, mero costruttore, lavoratore della materia, possessore di un corpo, quale unico strumento d'azione. Ambiguità del tutto assente nel mollusco "che conosce solo la sua lezione, con la quale si confonde la sua stessa esistenza"³⁹.

Dunque qualcosa inizia ad essere più chiaro. Prima di tutto "la fabbricazione della conchiglia è cosa vissuta e non fatta"⁴⁰. In secondo luogo l'animale non riconosce la

³⁸ J. Monod, *Il caso e la necessità*, tr. it. di A. Busi, Mondadori, Milano 1988⁶, p. 23.

³⁹ P. Valéry, "L'uomo e la conchiglia", cit., p. 71.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 72.

bellezza della sua opera.

Se quindi è un mistero indecifrabile ciò che muove l'artista, non è però del tutto un mistero ciò che ci colpisce nell'arte e prima di tutto il fatto che qualche cosa ci colpisce. Se il significato profondo dell'energia creativa ci sfugge, così come sfugge al nostro controllo il respiro o il battito del cuore, il manifestarsi della stessa energia in un'opera non sfugge al nostro riconoscimento. "Noi pure - scrive Klee - siamo carichi di quest'energia sin nelle particelle più sottili. Non ci è dato di esprimere l'essenza, sì invece di attingere alla scaturigine, finché è possibile. Quest'energia dobbiamo ad ogni modo palesare nelle sue funzioni, così come essa si palesa a noi stessi"⁴¹. L'evento artistico non è nient'altro che l'atto di una costituzione sensibile e piena di significato nel libero mondo aperto dal possibile e dal caso. Un significato che l'uomo riconosce non in quanto determinato ma in quanto libero, possibile. L'opera d'arte, l'opera dell'uomo è il risultato di una genesi *inventiva* che conduce dal possibile al reale o meglio dal reale al possibile.

Così noi, che pur senza accorgercene insensibilmente cresciamo e invecchiamo, non possiamo non riconoscere un manufatto, un oggetto come prodotto. Il mollusco no. Il mollusco non riconosce nella sua conchiglia un oggetto a lui estraneo. Lo emana e basta, come noi cresciamo e basta. "I nostri artisti non traggono certo dalla loro sostanza la materia delle loro opere e serbano la forma che perseguono solo attraverso una particolare applicazione del loro spirito, separabile dal *tutto* del loro essere"⁴².

Allora, quando Le Corbusier, a proposito del suo *museo a crescita illimitata* - il cui piano è quello di una spirale ("vera forma di crescita armoniosa e regolare") -, scrive che esso sarà un mezzo per "far costruire a Parigi un museo in condizioni non arbitrarie, che seguano invece leggi naturali di crescita nell'ordine in base al quale si manifesta la vita organica"⁴³ non sta forse svelando il mistero della peculiarità dell'uomo di contro al mollusco, di contro a tutti gli animali, di contro alla natura, di contro alla vita di cui comunque è parte? Non sta forse esprimendo l'essenza stessa del fare, del costruire, del progettare, del proiettare? Non sta forse parlando dell'essenza dell'arte e della sua perfezione?

Estetica animale

"Forse, quel che chiamiamo la *perfezione* nell'arte [...] non è che il sentimento di desiderare o di trovare, in un'opera dell'uomo, questa certezza di esecuzione, questa necessità d'origine interna e questo legame indissolubile e reciproco della figura con la materia che la più piccola conchiglia mi mostra?"⁴⁴.

⁴¹ P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, cit., vol. II, p. 63. "E' probabile che in se stessa sia una forma della materia, ma non percettibile come tale con gli stessi sensi coi quali accediamo alle specie note della materia. E tuttavia deve potersi riconoscere in queste stesse. La sua funzione non può esercitarsi che in unione con esse. Compenetrandosi con la materia, è forza che assuma una forma reale vivente. E la materia ne riceve la vita che le è propria, acquisendo quell'ordine che la pervade dalle infime particelle dei ritmi subordinati alle articolazioni superiori" (*ibid.*).

⁴² P. Valéry, "L'uomo e la conchiglia", cit., p. 76.

⁴³ "... un elemento che sia suscettibile di aggiungersi nell'armonia, poiché l'idea di insieme ha preceduto l'idea della parte" (Le Corbusier e P. Jeanneret, *Oeuvre Complète de 1929-1934*, a cura di W. Boesiger, Intr. e testi di Le Corbusier, H. Girsberger, Zürich 1935, "Lettre de M. Le Corbusier à M. Zervos).

⁴⁴ P. Valéry, "L'uomo e la conchiglia", cit., pp. 76-77.

Facile sarebbe interpretare questa domanda come uno dei tanti modi per affermare che tanto più l'opera d'arte è bella quanto più si avvicina alla natura, o meglio alla naturalezza della natura. Ma c'è di più.

Finora abbiamo cercato che cosa differenzia l'opera dell'uomo da quella della natura e abbiamo anche messo in evidenza in che cosa l'uomo si distacca dalla natura pur facendone inderogabilmente parte. Ma ora possiamo anche chiederci in che modo l'uomo può voler essere natura e in che modo l'uomo torna ad essa coscientemente, progettualmente.

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, il suo stile. L'equilibrio degli elementi, le loro relazioni, il loro accordo reciproco hanno, nello stesso tempo, valore strutturale ed espressivo. 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, i pilastri, le ghimberghe, i pinnacoli, le guglie, gli archi di spinta di una cattedrale"⁴⁵. La vita naturale porta intrinsecamente in sé le leggi estetiche, attraverso le quali essa sviluppa e plasma le sue opere.

La natura offre quindi numerosi esempi di un'estetica animale, le cui leggi consentono unicamente lo sviluppo di forme che si armonizzano insieme seguendo lo schema di una convenienza reciproca. Non è però il senso artistico dell'animale che giustifica lo splendore del colore delle sue piume. Se è dunque lecito parlare di un istinto artistico della vita, non si può certo parlare di un istinto artistico del pavone. "La vita è l'artista, il pavone è l'opera". L'animale in ogni sua azione non fa dunque altro che obbedire a sollecitazioni che vengono "dal più profondo della vita". Le attività dell'animale "non rappresentano l'emergere improvviso del fatto estetico nella natura, in un'apparizione isolata, impreveduta e paradossale, adatta dunque a suscitare la diffidenza dell'osservatore. In realtà, esse affondano delle radici profonde nella vita organica, dove il fatto estetico era già presente"⁴⁶.

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 che anche la conchiglia mostra. Nessuna incertezza, nessun dubbio, solo la sicura mano della natura che esegue la sua opera da sempre e per sempre attraverso le stesse leggi, gli stessi strumenti e le stesse materie.

Proprio in ciò l'opera dell'artista deve seguire la natura. Non nell'imitarla, ma nell'asseccarla consciamente. La mano dell'artista deve essere guidata consapevolmente dallo stile della vita, deve poterlo imitare, questo sì, 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.

Nei confronti della natura vanno aboliti gli atteggiamenti di intellettualistico distacco o di misticheggiante riverenza come pure quelli di ostentata pseudo superiorità o di

⁴⁵ E. Souriau, *Le sens artistique des animaux*, cit., p. 15.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 22 e p. 26 e cfr. p. 21. Vedi anche M. Mazzocut-Mis, "La vita è l'artista, il pavone è l'opera", in *Arte e vita*, "Estetica" 1996 (a cura di S. Zecchi), il Mulino, Bologna 1997.

inneggiamento alla purezza primigenia dell'uno-tutto. In primo luogo, bisogna prendere coscienza che ne siamo parte, che agisce in noi, che viene prima di noi. Poi comprendere che la sua priorità non è solo temporale ma essenziale. Inutile la competizione, inutile il mero asservimento. La natura agisce in noi sempre e comunque, che lo si voglia o no. Eppure, di tale azione possiamo, noi soli, diventare coscienti, di tale azione possiamo copiare le modalità.

La priorità dell'estetica animale su qualsiasi estetica umana è certa e ineliminabile. Spetta solo all'uomo esserne consapevole. La conoscenza della vita, della natura e delle forme si costruisce comprendendo che ne siamo inesorabilmente parte. L'arte può essere l'espressione di tale consapevolezza, di tale presa di coscienza non la negazione. In ogni fare siamo sempre e comunque natura, vita e forme. Anche quando l'agire non ha nessun fine, nessun rimando, nessun altro scopo se non il puro godimento, anche in quel caso la natura agisce in noi e con noi. La forza dell'uomo è tutta lì, nell'esserne cosciente.

giugno 1998
Maddalena Mazzocut Mis

Le parole della filosofia, I, 1998