

Francesco Crapanzano

**ÉTIENNE SOURIAU E *IL SENSO ARTISTICO DEGLI ANIMALI*
TRA ONTOLOGIA, ESTETICA E STORIA**

**ÉTIENNE SOURIAU AND *THE ARTISTIC SENSE OF ANIMALS*
BETWEEN ONTOLOGY, AESTHETICS AND HISTORY**

SINTESI. La produzione di Étienne Souriau (1892-1979), come tutte quelle espressioni riuscite dei filosofi, va oltre gli steccati della specializzazione, giungendo a toccare i fondamenti ontologici, conoscitivi ed etici della prospettiva disciplinare da cui muove. Ne sono chiaro esempio le riflessioni intorno al senso estetico degli animali, attraverso cui giunge in modo fine ed elegante – quasi senza farcene accorgere – a quelle idee che sono alla base della filosofia stessa: la bellezza che ci circonda è il più bel frutto della natura o una produzione umana più o meno progettata? L'uomo è padrone del proprio destino o la vita prima o dopo chiede il conto?

PAROLE CHIAVE: Étienne Souriau. Estetica animale. Ontologia. Estetica. Storia della filosofia contemporanea.

ABSTRACT. The production of Étienne Souriau (1892-1979), like all philosophers' successful achievements, goes beyond the fences of specialization, reaching the ontological, cognitive and ethical foundations of the disciplinary perspective whence it starts. An outstanding example of this is the reflections on the aesthetic sense of animals, through which he arrives in a fine and elegant way – almost without letting us notice – to those ideas that are at the basis of philosophy itself: is the beauty that surrounds us the most beautiful fruit of nature or is it a more or less planned human production? Is man the master of his own destiny or does life sooner or later take its toll?

KEYWORDS: Étienne Souriau. Animal Aesthetics. Ontology. Aesthetics. History of Contemporary Philosophy.

1 – Introduzione: Souriau e il milieu storico-epistemologico

Étienne Souriau (1892-1979), è unanimemente riconosciuto come uno dei padri dell'estetica contemporanea. Come molti grandi intellettuali, per le vedute originali e poco comuni risulta difficilmente inquadrabile in categorie filosofiche o settoriali; infatti, di volta in volta, è stato definito come 'positivista', estetologo dell'arte, metafisico ecc. Non che in ognuno di questi attributi non si possa rinvenire traccia di verità, ma Souriau, proprio per la sua poliedricità, merita uno sguardo più ampio in grado di restituirne intrecci e connessioni filosofiche al più alto livello concettuale.

Formatosi durante la Grande Guerra, Souriau diviene presto professore di Liceo e, nel giro di pochi anni, docente universitario di filosofia prima ad Aix-en-Provence, poi a Lyon per una decina di anni. A partire dal 1941 approda alla Sorbonne come *maître de conference* in Storia della filosofia e poi come professore di Estetica fino al termine della carriera accademica (1962). Alla prestigiosa Università arriva nello stesso periodo Martial Gueroult (1891-1976), dieci anni dopo preferito ad Alexandre Koyré (1892-1964) sulla cattedra di Storia della Filosofia al *Collège de France*¹.

¹ Tra Koyré e Gueroult non ci fu, almeno in questa occasione, una 'competizione': tutto si svolse nelle 'segrete stanze' degli uffici sorboniani con la supervisione di Lucien Febvre (1878-1956), ma ci fu un secondo e più importante atto nel 1951, quando venne scelto

Il cenno a questi intricati passaggi di Ateneo e di cattedra non è dovuto a una nostra particolare inclinazione al mistero, al voler dipingere scenari a tinte fosche o, peggio, al voler fare dietrologia, al contrario; gli episodi, infatti, denunciano un *milieu* accademico e culturale assai ricco e con forti interconnessioni. Souriau non è quella pianta isolata che spicca sul terreno circostante per altezza e forza, ma un fiore tra i più belli in un campo di primavera. Il suo non è un pensiero estraneo né alla sua epoca né alla costellazione di idee presenti in Francia tra XIX e XX secolo: Brunschvicg, Lalande, Meyerson, Bachelard, Lalo, solo per citare alcuni nomi, sono pensatori con i quali Souriau – direttamente o indirettamente – ha dialogato, di cui cioè ha assimilato la ‘lezione’ e l’ha fatta propria.

Questo lo si comprende appieno leggendo la sua opera e non fanno eccezione le riflessioni contenute nel piccolo volume *Il senso artistico degli animali*², al centro delle nostre considerazioni. In esso l’interesse estetico predominante deborda sistematicamente in questioni dal carattere eminentemente filosofico di fenomenologia, di epistemologia, di scienza e di

Gueroult per occupare la cattedra al *Collège de France*, nonostante l’appoggio di Febvre a Koyré (ispirato forse dall’esito della prima vicenda). L’episodio amareggiò non poco Koyré. Su ciò rinvio a quanto con dovizia riportato in P. Zambelli, *Alexandre Koyré in incognito*, Olschki, Firenze 2016, p. 247.

² É. Souriau, *Il senso artistico degli animali* [1965], trad. di M. Porro, Mimesis, Milano 2002.

ontologia. Già il titolo pone al lettore attento una domanda cruciale: L'animale ha un 'senso artistico' assimilabile a quello umano, cioè in certo grado consapevole e intenzionale? Oppure il titolo giudica soltanto il 'risultato' creativo della natura, fermandosi a quello che con felice espressione è stato definito un «sapere della superficie»³?

Le risposte a tali domande non sono affatto semplici; se vogliamo indagare su quelle che Souriau ha dato, serve articolare un discorso che si muova entro le sue riflessioni, allontanandoci per quanto possibile dal rischio di proiettare concezioni o categorie proprie di chi legge.

Con questo intendimento, segnaliamo subito l'intrinseco valore delle considerazioni iniziali di Souriau: l'animale ch'egli intende non è una macchina sul modello cartesiano, bensì un essere 'senziente' dotato di autonomia espressiva che è lungi dall'essere ermeneuticamente sovrapponibile ai pensieri umani. In altre parole, la scienza novecentesca avrebbe mostrato per Souriau in modo inequivocabile come la somiglianza dei comportamenti tra essere umano e animale non produca analogie sul piano del pensiero o delle intenzioni⁴. Non è

³ M. Vozza, *Il sapere della superficie. Da Nietzsche a Simmel*, Liguori, Napoli 1988.

⁴ «La scienza dei giorni nostri ha aperto di nuovo con maggiore ampiezza il ventaglio dei fatti psichici che un'osservazione rigorosa scopre negli animali [...]. Il pensiero dell'animale, e soprattutto degli animali che, per la loro organizzazione, si allontanano profondamente dagli

possibile per noi concepire la visione di un ragno coi suoi sette occhi né quella a ultrasuoni del pipistrello, ancor meno creare corrispondenza tra la mamma uccello che cova sul nido anche quando i piccoli sono stati spostati e una madre umana che si allarmerebbe immediatamente alla semplice constatazione dell'assenza.

Tutto ciò «non significa che si debba creare un abisso tra lo psichismo dell'animale e quello dell'uomo»⁵, piuttosto segnala l'esigenza di cautela da un lato e il poter leggere talvolta comportamenti e pensieri dell'uomo in chiave zoomorfica dall'altro. Non una scelta netta, che sarebbe mutilante, ma un equilibrio tra due polarità – umana e animale – che trovano piena composizione entro la cornice della natura. È nella natura, infatti, che si generano le forme, così come è sempre grazie alla cornice naturale che possiamo leggere il fatto

uomini, è ben poco comparabile a quello dell'uomo, e ci è anche difficilmente concepibile» (É. Souriau, *Il senso artistico degli animali*, cit., p. 11). In questa direzione andavano già gli studi del saggista, poeta e drammaturgo belga Maurice Maeterlinck (1862-1949); figura eclettica di intellettuale, osservò con acume le manifestazioni dell'intelligenza nel mondo animale. Si legga M. Maeterlinck, *La vita delle api. La vita delle termiti. La vita delle formiche*, trad. di M. Buzzi, Newton Compton, Roma 2012; Id., *L'intelligenza dei fiori. Con il testo I Profumi*, a cura di G. Grattacaso, Lit Edizioni, Roma 2022.

⁵ Ivi, p. 12.

estetico inteso in senso lato, come tutto quello che si manifesta ai nostri sensi e nella nostra mente⁶.

2 – *Storia, evoluzione e forme*

Il discorso di Souriau ha il pregio di essere lucido e diretto: secondo lui

Il fatto estetico è abbondantemente presente in natura; molti dei suoi aspetti apportano ad un normale spirito umano una meraviglia le cui cause esteriori sono qualità oggettive e reali delle cose: qualità alla conoscenza delle quali tale meraviglia ci introduce. A prima vista, tuttavia, [...] sembra che un tale fatto sia una sorta di lusso, un sovrappiù che si aggiunge a quel che costituirebbe la vera consistenza positiva dei fenomeni naturali⁷.

La sensazione, l'informazione sulla bellezza, il bello estetico, sono tutte qualità 'oggettive', non sovrastrutture, categorie o lenti con cui leggere una realtà noumenica; che poi possano funzionare anche come strumenti di lettura è un'altra cosa, resta il fatto che la bellezza sia qualcosa di «reale». Diverso è l'approccio al quesito sulla progettualità della natura rispetto alle sue espressioni, ossia sul problema se le forme della natura rispondano a un disegno,

⁶ Ci pare questo il senso del discorso che si rinviene ivi, p. 12 s., sebbene caratterizzato in senso ancora più estetologico rispetto a quanto da noi reso.

⁷ *Ibidem*.

se ci sia un ruolo attivo, ‘intenzionale’ della natura nella loro genesi oppure si tratta soltanto di coincidenze; Souriau, su questo, è ancora una volta schietto:

Il parametro estetico, sicuramente presente in qualche modo nell’equazione completa del fenomeno, è in esso per così dire inerte. Spiega semplicemente la coincidenza di queste forme con i *desiderata* della nostra sensibilità estetica. L’inerzia delle qualità formali nella genesi delle cose naturali non è assolutamente certa, filosoficamente parlando. Essa è solo postulata da un certo grossolano buon senso scientifico da cui non è prudente allontanarsi troppo⁸.

Così presentata, la questione non mostrerebbe particolare originalità, restando – diremmo inevitabilmente – insoluta nel suo nucleo (la natura opera in base a un progetto oppure no?); tuttavia non è il mero risultato che ci interessa, quanto due ulteriori aspetti: la radicalità della domanda che coinvolge importanti aspetti ontologici e l’esplicito distacco di Souriau da forme ingenuie di scientismo che vorrebbero spiegare ogni forma o fenomeno naturali attraverso la loro materialità governata da leggi universali e necessarie.

Ciò risulta pure, sebbene in modo meno evidente, nel regno animale dove le azioni, i comportamenti costruttori e le condotte interattive sono molto meno legate al determinismo (genetico, fisico o psicologico che sia) di quanto si potesse pensare, quindi rispondono a una certa attività del soggetto costruttore

⁸ Ivi, p. 13. Si può senz’altro giudicare l’atteggiamento di Souriau prudente, ma l’accento da noi posto era sulla chiarezza della posizione da lui espressa.

che porta per un verso a respingere l'onnipresenza del meccanicismo, per l'altro a constatare l'esistenza di più che significative correlazioni tra l'attività formatrice e il suo risultato⁹. Un tipo di «correlazione» ben illustrata da Souriau quando considera, questa volta nel regno vegetale, il lavoro della natura che sistema infiorescenze di ogni tipo tra le innervature della pianta come qualcosa di più bello e complesso dell'opera dell'«architetto gotico [che inserisce decorazioni] tra le volte, le colonne, i frontoni, i pinnacoli, le guglie, gli archi di spinta di una cattedrale»¹⁰. E anche mostrata dall'«inventività combinatoria» nei vegetali, ossia le diverse soluzioni che la natura mette in campo per la soluzione di un problema pratico (ad esempio, i semi paracadute o quelli 'spinti' dalla stessa pianta); esse presentano ancora una volta l'incidenza del fatto estetico nelle creazioni naturali. Esteticità della poiesi che non coinvolge soltanto i meccanismi di nascita, sviluppo, riproduzione ecc., ma si estrinseca in

⁹ Ci pare questo il senso di espressioni come la seguente: «Tutto avviene come se l'incognita, chiave di un accordo virtuale con la nostra sensibilità estetica, che figura nell'equazione completa di quest'insieme di dati naturali, intervenisse attivamente, se non nel tale, nel talaltro dettaglio considerato isolatamente, almeno nella struttura d'insieme» (ivi, p.14).

¹⁰ Ivi, p. 16.

caratteristiche sensibili quali il profumo, i colori o un disegno, rendendo la natura esteticamente ancora più rilevante nei contenuti e nei metodi¹¹.

Da rilevare un'altra volta come il risvolto della medaglia del discorso di Souriau prenda di mira una scienza tanto ingenua quanto pericolosa:

Certi spiriti, attardati a prospettive scientifiche sorpassate, vorrebbero poter obiettare: il colore, soprattutto sotto l'aspetto della qualità sensibile in cui lo considera l'estetologo, non è niente in natura; nei fiori non determina niente; è la semplice risultante per la sensibilità dell'uomo di fenomeni fisici e chimici interni alla pianta, fenomeni che d'altronde la scienza conosce perfettamente [...]. In verità, potremmo sorridere di colui che credesse di aver reso ragione delle *Ninfee* di Monet o delle *Fritillaire* di Van Gogh [o della *Soglia dell'Eternità* sempre di Van Gogh] – dicendo: “Ma non c'è niente di misterioso o inesplicabile in questo quadro; sappiamo che in esso il verde è semplicemente un derivato dell'arsenico, il giallo viene dal cadmio, il blu da un alluminato di cobalto”. Ma lasciamo stare¹².

Per questi spiriti, vittime inconsapevoli del sogno di una onniscienza¹³, penetrare la creatività della natura è una battaglia persa; nessuno di loro riuscirà ad apprezzare la *mimesis* della vita floreale nell'allestire le proprie sembianze a

¹¹ Cfr. *ivi*, pp. 18 ss. A proposito di sensibilità, bellezza e intelligenza nel mondo vegetale, si leggano le interessanti considerazioni espresse in S. Mancuso e A. Viola, *Verde brillante. Sensibilità e intelligenza del mondo vegetale*, Giunti, Firenze 2015, e S. Mancuso, *La nazione delle piante*, Laterza, Bari-Roma 2019.

¹² *Ivi*, p. 19.

¹³ Su genesi, caratteristiche, vane pretese e declino di una simile scienza si leggano G. Gembillo, *Temi e figure della complessità*, a cura di A. Anselmo – G. Giordano – G. Gregorio, Le Lettere, Firenze 2019; M. Ceruti, *La fine dell'onniscienza*, Studium, Roma 2014.

foggia di animale né a considerare che lo splendore dell'orgoglioso piumaggio del pavone non sia opera sua, ma della natura¹⁴.

Se, recuperando una felice espressione di Souriau, «il *Timeo* è la metafisica dell'arte del vasaio»¹⁵, non dobbiamo confondere il piano dell'espressione naturale con quello della creatività della natura: nel primo caso attribuiamo al fiore, al pavone, alla rosa ecc. una bellezza che possiedono e mostrano, nel secondo è il modello, la matrice generativa, a essere considerata e di questi, perciò, l'autore è la natura stessa. Il mondo vegetale, a tal proposito, mostra una maggiore completezza rispetto a quello animale, ad esempio «negli insetti [...] gli attrezzi necessari all'esercizio del loro artigianato, come il succhiello e la tenaglia, fanno parte del loro corpo per una sorta di predestinazione di cui è la vita vegetativa ad essere responsabile»¹⁶. L'animale, in modo goffo e parziale, mette in atto, imitandolo, un progetto immanente alla natura, così come fa

¹⁴ Infatti, Souriau afferma che il pavone non è responsabile della creazione del suo piumaggio, «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; della vita animale e specialmente volatile, se vogliamo; ma non dell'uccello. La vita è l'artista, il pavone è l'opera» (É. Souriau, *Il senso artistico degli animali*, cit., pp. 20-21).

¹⁵ Ivi, p. 50. È infatti il Demiurgo platonico che opera tra il mondo delle idee-modelli puri e quello materiale-concreto, non gli esseri, animali o vegetali che siano. Ma su ciò torneremo più avanti.

¹⁶ Ivi, p. 22. E, continuando, Souriau considera come «anche le attività animali più creative e più autenticamente somiglianti all'arte hanno alcune regolazioni ormonali, che appartengono dunque alla vita vegetativa» (*ibidem*).

l'artista quando in poco tempo riproduce – a volte meccanicamente, altre con consapevolezza – ciò che la natura ha impiegato secoli a fare¹⁷.

L'estetica o, se si preferisce, “il senso estetico degli animali”, emerge pure dal movimento. Souriau non crede che la vita conosca una sola direzione evolutiva globale, una forma di semplice progresso; piuttosto essa si propaga attraverso continue biforcazioni impadronendosi dell'ambiente in modo veloce o lento, parziale o totale, secondo i casi. Il movimento, però, non è qualcosa che si estrinseca soltanto nello spazio, coinvolge pure il tempo a partire dalla sua ‘acquisizione’, fin da quella che prende il nome di cinestetica; quindi il dinamismo si accompagna a una ‘maturazione’ (o al contrario, a una ‘degenerazione’), possiede una direzione nella quale la natura e le sue espressioni *lato sensu* co-creano¹⁸. Pure in questo caso sorge il problema del riconoscimento dell'esteticità: «Dobbiamo attribuirlo allo spettatore umano e alla sua sensibilità apprezzativa, o all'animale e alla sua sensibilità motrice?»¹⁹

È indubbio che nel mondo animale sia presente una certa sensibilità estetica unita alla volontarietà (desiderio, emulazione), cosa che conferisce alla

¹⁷ Vd. *ivi*, p. 24.

¹⁸ Cfr. *ivi*, pp. 25 ss.

¹⁹ *Ivi*, p. 28.

manifestazione dinamica degli animali un carattere fittizio, imitativo, intenzionalmente volto a uno scopo; non è «che un primo passo verso l'arte, [ma] è un grande passo»²⁰. Gli animali mostrano in alcune occasioni una vera e propria «poetica del movimento» che oltrepassa il gioco senza annullarlo: danza dei caribù, evoluzioni acquatiche dei cetacei, danza del gallo cedrone ecc. ecc. sono solo alcuni degli esempi in cui l'arte si erge con prepotenza dal mondo naturale mostrandosi nella sua tipicità. A tal proposito, Souriau risponde ad alcune osservazioni critiche relative al valore 'artistico' delle danze animali considerando che tutto è determinato dal concetto di arte che si ha: se valutiamo 'artistici' i capolavori come *I Promessi Sposi* o la Cappella Sistina, le grandi opere, è ovvio che l'espressione del mondo animale decade al rango di semplice manifestazione; ma insieme a questa si dovrebbe negare la presenza dell'arte in tutti quei musicisti o attori che interpretano parti o spartiti di altri; e ciò è francamente troppo, significherebbe negare, «malgrado la differenza di altezza»,

²⁰ Ivi, p. 30. Non si tratta di una proiezione dell'essere umano che immette 'informazione' nella visione poiché l'animale mostra reazioni del tutto volontarie nel riprodurre determinate azioni.

quel pur temporaneo elevarsi dell'uomo e dell'animale al di sopra della massa dei suoi simili²¹.

3 – Le diverse sensibilità estetiche e il ruolo del fare

Uno dei temi più interessanti che si rinviene nel testo di Souriau è la distinzione tra due tipi di «sensibilità estetica»: «emissiva» e «ricettiva».

Non a caso abbiamo utilizzato il termine 'distinzione', poiché non si tratta di una separazione di due campi o di ambiti disgiunti, al contrario, le due sensibilità estetiche hanno intime connessioni e si trovano spesso a coesistere nello stesso momento, pur con la netta prevalenza dell'una o dell'altra. Ma seguiamo l'ordine espositivo di Souriau, in primo luogo definendole: l'emissiva è quella forma estetica rivolta all'esterno, quella 'creativa' o dove prevale il carattere poetico (il pianista che muove le dita elegantemente nell'esecuzione, una ballerina che esegue le figure, un pittore che dipinge sulla tela, ma pure un gesto del giocatore di bocce ecc.); la ricettiva riguarda qualcosa che viene percepita dall'esterno (la persona che guarda i volteggi del danzatore, lo

²¹ Cfr. *ivi*, pp. 33-36. Quell'elevazione che si può osservare nella danza delle api, «danza interamente simbolica [che] è un linguaggio, col quale l'ape informa con sorprendente precisione le sue compagne sul percorso da fare per raggiungere il bottino che essa ha trovato» (*ivi*, p. 36).

spettatore che assiste al match di tennis ecc.). Come dicevamo, queste sensibilità sono in un certo senso due risvolti della stessa medaglia, infatti

è la sensibilità ricettiva che segue con gli occhi la ballerina o gusta l'aggraziato arabesco dei trapezisti. La sensibilità emissiva però vi ha un po' a che fare: lo spettatore partecipa allo slancio, immagina il gesto e lo mima interiormente. [...] Reciprocamente, la sensibilità emissiva ha spesso bisogno dei controlli della sensibilità ricettiva. Bisogna che il cantante si ascolti, che lo scrittore realizzi "a freddo" il testo scritto in preda all'entusiasmo²².

Lasciando da parte la considerazione souriauana sulla «profondità» di gran lunga maggiore della sensibilità emissiva e la grande «portata» della recettiva²³, l'Autore torna al mondo animale, oggetto delle sue analisi. Sicuramente gli animali possiedono una sensibilità artistica emissiva, come abbiamo già valutato, ma hanno pure quella recettiva? «L'usignolo si ascolta cantare?»²⁴ Per alcuni intellettuali no: gli uccelli cantano per istinto, per attirare la femmina; per altri, soprattutto scienziati, il motivo è marcare il territorio rispetto ai maschi

²² Ivi, pp. 37-38. Queste sensibilità, come osserva Souriau, «spesso collaborano».

²³ Sulla bontà di questo paragone potremmo soffermarci a lungo, ma rischieremo di esondare rispetto ai confini testuali che ci siamo dati. Ci limitiamo a evidenziare la problematicità di un uso metaforico della "profondità" che apre le porte sul piano ontologico a una gerarchia degli esseri secondo una consolidata tradizione Scolastica. Interessante a questo proposito, pur se proveniente da ambiti diversi, la critica di segno uguale proposta in P. Watzlawick, *Guardarsi dentro rende ciechi*, a cura di G. Nardone e W. A. Ray, tradd. vari, Ponte alle Grazie, Milano 2007.

²⁴ É. Souriau, *Il senso artistico degli animali*, cit., p. 39.

della stessa specie. A questo punto è chiaro che gli uccelli ‘ascoltino’ il canto altrui, ma ascolteranno pure se stessi? Per Souriau le espressioni canore degli uccelli così come le danze animali non sono stereotipate, non vengono ripetute in modo meccanico; è vero che hanno pure scopi diversi (riproduttivi, territoriali, di sopravvivenza) ma vi è un valore aggiunto, un ulteriore significato e un diverso scopo insiti in tali attività; è ciò che gli animali – uccelli compresi – fanno in più rispetto al messaggio, all’informazione essenziale:

A volte possiamo sentire degli usignoli pessimi cantori limitarsi a emettere [...] tre note seguite da un breve cinguettio. Ma tutto il resto di quel che fanno i buoni cantori – i vocalizzi prolungati e sempre più variati, la stretta travolgente, lo *smorzando* delle cadenze finali – tutto ciò, in rapporto alla prima emissione funzionale, è un *lusso*, ed un lusso estremo²⁵.

“Lusso” nel quale rientrano fattori psichici come la memoria e l’apprendimento, entrambi connessi al tempo, al ‘divenire’ e a quel ‘sapere del divenire’ che è la storia. Gli uccelli esprimono un canto dotato di valenza estetica non soltanto perché mettono in campo questo ‘più del necessario’ – con risultati assai eterogenei in termini artistici all’interno di una stessa specie –, ma, poiché si tratta di un prodotto rivolto ad ascoltatori reali o virtuali, «è *cosa data*

²⁵ Ivi, p. 42. Fa capolino, crediamo, quel significato di lusso che nell’adagio latino (fonte sconosciuta) viene attribuito al filosofare: «Primum vivere, deinde philosophari».

a intendere»²⁶, essi ostentano, ossia mettono in atto «quella sorta di reciprocità di pensiero che dà conto del punto di vista altrui nella maniera di essere adottata»²⁷.

Non ci deve essere difficoltà, quindi, nell'ammettere che il pavone fa la ruota per dare spettacolo di sé, perché sa che così farà colpo sulla femmina; «si comporta “come se” un tale spettacolo fosse per lui impressionante»²⁸. Ciò non vale soltanto per il canto o le danze rituali degli uccelli (sensibilità al movimento), ma pure per i colori (sensibilità cromatica); cromaticità di cui sono dotati gli animali e di cui paiono essere parzialmente consapevoli, e camuffamenti, policromie che creano loro stessi, generando un fatto estetico ancora più importante ed evidente²⁹.

Col parziale intervento costruttivo da parte dell'animale nell'espressione di messaggi per mezzo del cromatismo, giungiamo con Souriau all'analisi di attività creatrici-costruttrici ben più evidenti e caratterizzate: ragni che tessono la propria tela, vespe che costruiscono la dimora dei piccoli, termiti che innalzano

²⁶ Ivi, p. 43.

²⁷ Ivi, p. 44.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Cfr. ivi, pp. 44-45. Souriau accenna anche all'utilizzo 'estetico' degli odori nel mondo animale a cui l'uomo non può accedere per l'evidente atrofizzazione del suo olfatto.

veri e propri grattacieli (rispetto alle loro dimensioni), uccelli che formano in forme diverse il nido ecc. ecc. Da questo primo elenco di «piccole industrie» emerge una maggiore finezza dei prodotti delle altre specie rispetto ai mammiferi; e i tentativi di minimizzarne l'originalità e lo spessore semiotico³⁰ non funzionano poiché la spiegazione che danno dei comportamenti «come puro risultato del meccanismo elementare chiamato tropismo è risultata insufficiente»; infatti, l'azione è lungi dall'essere il risultato di una cieca volontà istintuale, piuttosto si tratta del risultato di un'attività affinata nel corso dei secoli e dei millenni, tanto perfezionata da aver raggiunto un certo automatismo mai scervo da intelligenza³¹.

Sul versante estetico, le produzioni degli insetti offrono notevoli esempi: le vespe-vasaio della Nuova Caledonia fabbricano una serie di vasetti di argilla nei quali conservano scorte di bruchi per alimentarsi in un secondo tempo; il loro processo di costruzione somiglia straordinariamente a quello degli uomini primitivi, degli antichi Egizi e di alcune popolazioni africane che ancora oggi

³⁰ «Alcuni di coloro che hanno voluto [...] ridurre a un puro meccanismo cibernetico questi comportamenti di insetti o aracnidi, non hanno visto che nello stesso tempo mettevano in grande evidenza l'importanza del problema della "programmazione" della macchina (problema messo così da parte) e che le loro interpretazioni non lo facevano avanzare di un sol passo?» (ivi, p. 48).

³¹ Cfr. *ibidem*.

usano rivestire e modellare la forma di argilla con una zolla trasformata in striscia sottile, così che poi il risultato finale somigli a una piccolissima *lékythos*. Senza procedere troppo in là nella comparazione ‘interspecifica’ dell’opera, si può notare come il favo delle api, nonostante sia di forma geometrica più regolare, necessiti della collaborazione di circa trecento esemplari contro il manufatto della vespa-vasaio fatto in solitudine. E quest’ultimo è un lavoro che mostra l’intervento della sensibilità estetica, non mera iterazione,

lo testimonia la critica che [la particolare vespa] compie delle imperfezioni formali della sua opera; sia quando un incidente, un intervento esterno, [...] l’ha compromessa, sia quando fabbrica con difficoltà quel collo svasato che è costretta a ritoccare più volte e a riplasmare prima di ottenere la proporzione e la simmetria perfetta che cerca³².

L’insetto, insomma, sarebbe «sensibile alla forma buona», senza avere idea se tale sensibilità estetica si eserciti tramite la vista, l’udito, il movimento o un mix di tutti i sensi.

Quello su cui è interessante soffermarsi in questa sede è la similitudine esplicitamente dichiarata tra il processo costruttivo della vespa-vasaio e il Demiurgo platonico, precisamente quando viene ‘ritratto’ nella produzione del mondo: «E lo fece perfettamente liscio tutt’intorno di fuori per molte ragioni.

³² Ivi, p. 50.

[...] E fece un corpo liscio e uniforme ed eguale dal centro in ogni direzione e intero e perfetto e composto di corpi perfetti»³³.

È abbastanza semplice muovere a Souriau l'obiezione intorno alla differente forma della terra rispetto al vaso della vespa: nel primo caso è perfettamente sferica, nel secondo assomiglia alla *lékithos*. Ma in realtà la similitudine si gioca tutta sul lavoro creativo, sull'attività necessaria per dare forma alla materia, sulla *poiesis*; ecco come il lavoro del *Demiurgo* diventa quello del 'vasaio' e l'opera di Platone una metafisica dell'artigiano che segue un modello³⁴.

Gli insetti, così, riescono a portare a termine un lavoro con modalità artigianali e gusto estetico come il *Demiurgo* e, per converso, anche il filosofo potrebbe diventare un particolare tipo di artigiano dotato di senso estetico. Souriau, tuttavia, non segue la direzione 'antropomorfica' di secondo livello del paragone (il filosofo), coerentemente resta sul senso artistico negli animali,

³³ Platone, *Timeo*, in Id., *Opere complete*, vol. 6, a cura di C. Giarratano, Laterza, Roma-Bari 1996, 33b e 34b.

³⁴ Cfr. É. Souriau, *Il senso artistico degli animali*, cit., pp. 49-50. Si veda pure il fugace paragone *ivi*, p. 52.

ipotizzando che sia la stessa costruzione dell'opera a stimolare la perfetta coordinazione e divisione del lavoro tra le termiti o tra le api³⁵.

Il senso estetico si ritrova nuovamente negli uccelli che ornano il nido con sassi o fibre colorate o brillanti; la loro sensibilità e la bravura mostrata non sono dissimili rispetto a quella spontanea dei bambini alle prese con la costruzione di giardini in miniatura o modelli di edifici³⁶. È una creatività – quella presente negli animali – che non è accompagnata necessariamente dall'intelligenza, anche perché, sembra suggerire Souriau, la chiave della felicità e della serenità non si trova nella conoscenza, ma spesso è semplicemente e ingenuamente custodita nel bellezza e nel bello³⁷.

Per parlare di senso estetico negli animali è chiaro, a questo punto, che non basta un grado anche minimo di consapevolezza; l'esteticità richiede mimesis, finzione e dunque valore simbolico dell'espressione-creazione. Negli umani ciò si accompagna in modo sufficientemente esplicito all'opera, ma negli animali ci dobbiamo fermare alla bellezza osservata? Arrestarci, sul “limitar di Dite”, al

³⁵ Qui Souriau tira in ballo il suggestivo parallelismo con i «procedimenti della creazione artistica [nei quali si è rinvenuto] l'intervento attivo di quell'entità un po' misteriosa che bisogna proprio chiamare l'*opera da fare*» (ivi, p. 52).

³⁶ Per i meravigliosi esempi tratti dalla natura che Souriau propone si vd. ivi, pp. 53-55.

³⁷ Ci pare questo il senso di quanto espresso delicatamente dall'Autore ivi, p. 55.

visibile? La risposta di Souriau è nettamente negativa, secondo lui il mondo animale restituisce una miriade di esempi che depongono per una funzione simbolica di comportamenti e creazioni: covare il nido vuoto mostrerebbe che esso «è gravido di significati» per l'uccello; il volo acrobatico sulla femmina dell'uccello-mosca maschio indicherebbe un invito a «slanciarsi al suo fianco»; l'astuta pernice allontana il predatore dal nido fingendosi ferita, i lupi fingono di sottomettersi al più forte del branco con un vero e proprio cerimoniale (che regola persino la posizione delle orecchie); i trampolieri di fiume combattono tra loro in modo assai teatrale senza che ci siano conseguenze gravi sul piano fisico; la mantide religiosa e alcuni pesci mostrano un atteggiamento «spettacolare», mimetico, nel quale basta alludere, recitare, ritualizzare dei comportamenti per ottenere senza danni dominanza o per altri scopi 'naturali'³⁸.

Anche il dono nel mondo animale ha un significato simbolico: tra ragni, senza un adeguato pegno (una mosca avvolta nella tela o anche il solo involucro) il maschio rischia di essere divorato dalla femmina in fase di avvicinamento; le sterne femmina pretendono un pesciolino in offerta dal

³⁸ Cfr. *ivi*, pp. 57-60.

maschio, lo stesso dono viene tenuto nel becco dalla femmina durante l'unione³⁹.

Non è nostro scopo assumere posizioni di approvazione o di critica a quanto espresso da Souriau, anche quando il tono e i contenuti sembrano sfiorare l'assurdo o il grottesco, come nel caso del paragone che istituisce tra la *Crociata degli innocenti* e i lemming:

Possiamo sentire tanto pietà quanto stupore quando un'imbarcazione nel mare del Nord trita con l'elica migliaia di lemming che nuotano ostinatamente, coraggiosamente, verso l'annegamento collettivo, portati via dalla loro montagna natale da un mito che ci è sconosciuto, ma che li spinge imperiosamente quanto il "Dio lo vuole" della crociata degli Innocenti – che finì in un grande massacro⁴⁰.

Di fronte a paragoni così arditi quanto 'rischiosi', non sentiamo di poter fare altrimenti che assumere quella che Husserl definiva *epochè* – una sospensione del giudizio che ci permetta di cogliere il nucleo del discorso senza 'giudicarlo' e, quindi, senza sapere se la vita animale presenti una certa 'epicità', ma ci faccia comprendere con Souriau che «ciò che le manca [...] è Omero o

³⁹ Cfr. *ivi*, p. 60.

⁴⁰ *Ivi*, p. 61.

Turoldo. L'animale vive l'esteticità della propria esistenza; non se ne fa cantore»⁴¹.

Non è l'uomo a produrre o determinare l'estetica animale, la può soltanto alterare; il vero protagonista della creazione artistica è uno solo: la natura dall'essenza proteiforme che genera bellezza a ogni livello della vita⁴².

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² L'uomo va anche oltre il pensarsi protagonista della creazione estetica, «l'uomo di oggi – considera Souriau con un certo pessimismo – ama ripetersi di essere divenuto non solo padrone del mondo, ma padrone del suo destino. E questo errore, questa ingratitudine verso la vita, può costargli caro» (ivi, p. 64).