

L'animale o la metamorfosi interdotta

di Andrea Tagliapietra

1. La faglia epocale. Darwinismo e indifferenza

La storia delle idee prende le mosse dalle faglie, dai margini, dalle discontinuità, dai punti di frattura che si producono nella trasmissione dei codici culturali all'interno di una stessa cultura o, vuoi anche, dalle non coincidenze e dai conflitti che si sviluppano quando culture diverse vengono in contatto e fanno esperienza delle loro differenze, dei problemi di traduzione reciproca e, quindi, del limite sempre costituito da quell'intraducibilità possibile che le scuote e le attraversa. Di conseguenza, la vocazione critica della storia delle idee deriva strutturalmente dalla crisi, ovvero dai momenti critici delle permanenze, degli schemi e delle identità che si danno all'interno della grande narrazione che forma una continuità culturale. La crisi mette in questione le scansioni semantiche dei campi del sapere e del potere che costituiscono l'unità narrativa di una cultura, provocando un'instabilità, una vibrazione temporale, una perturbazione che consente l'affiorare di nuovi punti di vista, esterni a quella narrazione, e in grado di generare, a loro volta, nuovi racconti. È, per prendere a prestito le parole di José Saramago, il grande scrittore portoghese recentemente scomparso, come se «i fatti cominciassero a dubitare di se stessi». Perché è dalla griglia della narrazione culturale che vengono selezionati, tra gli eventi, quelli a cui verrà data la dignità di fatti significativi, ma anche e soprattutto di ovvietà, di cristallizzazioni di differenze in grado di stabilire, confermare e rafforzare la differenza che istituisce quella cultura come tale e il cui statuto e la cui posizione non sono mai riconducibili al semplice ordine delle argomentazioni e delle sequenze simboliche interne ad essa, né da queste possono mai trarre qualcosa che non assomigli logicamente ad una petizione di principio.

Bisogna subito anticipare, allora, che la riflessione a proposito dell'idea di animale di cui si occupano queste pagine non avrebbe potuto aver luogo se una certa continuità semantica che ne costituiva il nucleo non avesse cominciato ad incrinarsi, diciamo in coincidenza con quella cesura della modernità che ne inaugura il tratto contemporaneo, ovvero dalla metà del XIX secolo ai giorni nostri.

All'inizio di questa faglia epocale si collocano due avvenimenti significativi, benché di ordine diverso e appartenenti a campi del sapere e del potere in apparenza senza alcun collegamento fra loro.

Nell'ordine delle idee tradizionalmente intese, ovvero del più generale campo del sapere e della conoscenza intellettuale, il 1859 è l'anno della pubblicazione dell'Origine delle specie di Charles Darwin, il libro in cui si cerca di dimostrare – la dimostrazione avrà il suo pieno compimento con la scoperta, un secolo più tardi, del comune “codice della vita”, ossia il DNA -, secondo una griglia epistemologica compatibile con i criteri di scientificità positiva, ossia per via d'osservazione comparativa e di verifica empirica, che fra l'uomo e gli altri esseri viventi ci sono moltissime differenze, ma, per così dire, non c'è differenza. La teoria dell'evoluzione, infatti, spiega che fra gli abitanti della Terra, nella loro caleidoscopica varietà, non è possibile porre quella barra differenziale, di volta in volta accompagnata da argomentazioni più o meno razionali, che la cultura «sia prometeica sia adamitica, sia greca sia abramitica (giudeo-cristiano-islamica)» - come la definiva Jacques Derrida ne *L'animale che dunque sono* e negli ultimi seminari su *La bestia e il sovrano* tenuti all'École des hautes études en sciences sociales dal 2001 al 2003 -, stabilisce fra l'uomo e gli altri esseri, riuniti sotto quella parola stupefacente, singolare e collettiva, che raggruppa in un unico concetto uno sterminato numero di viventi, ossia animale. Il filosofo francese sottolinea come la parola “animale”, che nel suo statuto di pura “parola-etichetta” e con un gioco linguistico intraducibile in italiano egli scrive “animot” (termine che foneticamente suona identico al plurale francese di animal, ossia animaux), non esprime «né una specie, né un genere, né un individuo, ma un'irriducibile molteplicità di esseri mortali», accomunati soltanto dalla contrapposizione semantica rispetto all'essere umano, ossia dal loro esser altro dall'uomo.

Si tratta, cioè, di una differenza posta, ma, nell'avvicinarsi dei sistemi di pensiero della storia culturale dell'occidente, mai seriamente messa in discussione. Giorgio Agamben enfaticamente la definiva la differenza che sta alla base di quel «conflitto politico decisivo, che governa ogni altro conflitto», ovvero «quello fra l'animalità e l'umanità dell'uomo». «La confusione di tutti gli esseri viventi non umani nella categoria comune e generale dell'animale», afferma Derrida, «non è solo un errore contro le esigenze del pensiero, della vigilanza o della lucidità, dell'autorità dell'esperienza, ma è anche un crimine: non un crimine contro l'animalità, appunto, ma un primo crimine contro gli animali, contro degli animali». La debolezza teorica con cui la tradizione greco-giudaico-cristiano-islamica cerca di giustificare la differenza fra l'uomo e l'animale è, del resto, emblematica di un imbarazzo che si sovrappone e cela, in realtà, quell'essenziale rapporto pragmatico di dominio, di sfruttamento, di uccisione e di nutrimento a cui l'uomo costringe gli altri esseri viventi del pianeta, nonché se stesso in quanto animale da produzione e riproduzione (è ciò che significa, brutalmente, l'ingannevole suono desueto della parola proletario), sicché diventa opportuno chiedersi, come concludeva il filosofo

francese, se «dobbiamo ritenere accettabile che ogni omicidio, ogni trasgressione del “non uccidere” non possa riguardare che l’uomo (questione a venire), e che insomma non ci siano che crimini “contro l’umanità”».

E qui veniamo al secondo avvenimento che si attesta sul bordo della faglia epocale di cui stiamo parlando, e che appartiene all’ordine della storia materiale. Si tratta, tra la fine degli anni Venti e l’inizio degli anni Trenta dell’Ottocento, dell’avvio, negli Stati Uniti, a Cincinnati e poi a Chicago, dei primi mattatoi industriali, in cui alla vecchia figura del macellaio e alla pratica della macellazione “artigianale” degli animali da carne, che nel corso del tempo non aveva subito, in realtà, grandi modificazioni, si sostituisce un’organizzazione industriale, con squadre di addetti specializzati all’abbattimento, alla iugulazione, al dissanguamento, al tranciamento della coda, alla recisione degli arti, squartatori, disarticolatori, scuoiatori, evisceratori, disossatori dorsali, ecc. È noto che Henry Ford, per sua stessa ammissione, trasse ispirazione dalle procedure della macellazione industriale, che smonta il corpo animale con la massima efficienza e rapidità, per ideare il modello della catena di montaggio della futura industria automobilistica. Ma la comparsa della macellazione industriale nel mondo occidentale – memorabili le pagine che, per esempio, Joseph Roth dedica alle “vittime del grande ventre cittadino”, descrivendo l’orrore del mattatoio berlinese di St. Marx – non è che l’avvio di quel vasto processo di trasformazione industriale dell’intero comparto dell’allevamento che porterà all’odierno sistema di “produzione della carne animale”, in cui gli esseri viventi vengono sottoposti a quelle terribili e inimmaginabili crudeltà quotidiane, lucidamente denunciate, di recente, dalla penna dello scrittore Jonathan Safran Foer nel suo *Se niente importa. Perché mangiamo gli animali?*

Ecco allora che, proprio nel momento in cui la teoria darwiniana sembra abolire ogni differenza ontologicamente e religiosamente pensata tra l’uomo e gli altri esseri viventi, il trattamento industriale dell’allevamento abolisce ogni rapporto simbolico di comunicazione con l’animale, trattato, ora più che mai, come cosa, indifferentemente, sospendendo quei processi di relativa empatia che, pur in un contesto utilitaristico e antropologicamente orientato, avevano caratterizzato le dimensioni preindustriali dell’allevamento e della pastorizia, per non dire della caccia. L’incremento dello sfruttamento, della crudeltà e dell’umiliazione dell’animale va, così, di pari passo alla sua rimozione dall’orizzonte simbolico. Ecco allora che nel momento in cui scientificamente, per così dire, non possiamo non dirci animali, simbolicamente e, quindi, anche empiricamente – non c’è empiria senza una cornice simbolica foucaultianamente a priori ma storica -, l’animalità viene occultata e rimossa. Essa diventa oscena – Safran Foer

paragona l'atteggiamento che circonda le pratiche dell'allevamento industriale alla pornografia - come i terrificanti capannoni in cui una sofferente moltitudine di polli, maiali, conigli, ovini e bovini, ma anche di pesci e molluschi "da vivaio", viene preparata per il "grande ventre cittadino". Per non parlare della più ampia fetta di esseri viventi, dai topi e dalle cavie alle grandi scimmie (come una recentissima direttiva europea consente), offerti in olocausto non alimentare ma, appunto, "scientifico" agli interessi umani fin troppo umani della salute o della cosmesi della nostra specie.

Un'interdizione, possente come l'orrore che essa ricopre, segna allora il senso dell'idea di animale che giunge a noi, non più mascherata dalla teo-antropologia giudaico-cristiano-islamica, né dissimulata dalla teo-onto-antropologia con cui la filosofia greca - o, meglio, la sua corrente metafisica, alla lunga, vincente - ha messo a tacere quel sapere della metamorfosi che appare come contenuto principale del mito e che già ben conoscevano gli autori classici che ci hanno tramandato le loro opere mitologiche sotto questo nome, ossia Ovidio e Apuleio, per citare solo i maggiori, ma che anima anche l'epopea del più metamorfico degli eroi, ovvero l'Odissea di Ulisse.

2. La grotta di Lascaux. Maschera e metamorfosi

La metamorfosi è la capacità di divenire altro del medesimo. Nella mitologia classica la parola descrive quel flusso continuo di trasformazioni fra animali, piante, uomini e dèi che ne accompagna la manifestazione e, dunque, il racconto. Come scrive Elias Canetti, forse l'autore contemporaneo che più lucidamente ha saputo cogliere il senso profondo della metamorfosi e le sue innervature con la questione del potere e della morte, essa è un fenomeno di corpi. Cacciatore e preda, entrambi animali, incrociano le loro metamorfosi, sono nella duplicità sensoriale ed esistenziale che consente all'uno di essere all'interno dell'altro, fino alla cattura o alla fuga. Il flusso della metamorfosi è, infatti, il flusso della vita, che dal livello dell'incorporazione materiale del mangiare e dell'esser mangiato sale di complessità fino a consentire i sentimenti di amore e di pietà e la comprensione affettiva dell'agire e del sentire dell'altro, che attraversano le differenze di specie e di genere in un progresso espansivo d'empatia sempre e di nuovo sorprendente. Come scrive Canetti, «la vita è tutto ed è capace di ogni metamorfosi ed è in attesa». Le antiche mitologie, come quella australiana, narrano di «un tempo in cui la metamorfosi era universale prerogativa delle creature e si verificava incessantemente. È stata spesso sottolineata», aggiunge Canetti, «la fluidità del mondo di allora. Ci si poteva trasformare in qualsiasi cosa, e si aveva anche il potere di trasformare gli altri».

Il bloccare il flusso universale della metamorfosi nelle figure esteriori dell'inganno, della "favola" e della simulazione testimonia già l'intervento di quella volontà di potenza, di quel potere che canettianamente si manifesta nei termini dell'antimutamento e del divieto di metamorfosi. Il progetto di dominio della ragione occidentale, nelle sue radici greche, si fonda su quel principio logico e ontologico di non contraddizione che va inteso, prima di ogni altra cosa, come la più radicale interdizione di ogni metamorfosi. E il fondo ultimo della nozione esclusiva della parola "animale" di cui parlava Derrida è, appunto, la metamorfosi interdetta. Le metamorfosi divengono allora semplici "nomi", "immagini", "rappresentazioni" che si sovrappongono ad uno scenario primordiale che tenteremo di abbozzare qui di seguito.

Tra le primissime testimonianze dell'originario fare simbolico dell'uomo vanno senza dubbio annoverate le pitture rupestri preistoriche. Nei più famosi siti europei di Lascaux, La Marche, Chauvet in Francia, e di Altamira in Spagna, ma anche in quelli, un po' meno noti, del Sudafrica, dell'Australia, del Brasile e della Cueva de las manos, nella Patagonia argentina, le pareti delle grotte e gli anfratti rocciosi ospitano le raffigurazioni di grandi animali selvaggi, accanto ai quali, spesso, fanno la loro comparsa numerose impronte umane di mani. Gli antichi frequentatori di quei luoghi, allo scopo di riti ed usanze su cui possiamo fare solo incerte e assai vaghe ipotesi, sollevano accostare all'immagine animale, a volte disegnata con tinte vivaci e con una dose di ragguardevole realismo, la traccia di sé, l'impronta della mano intinta nella pittura o lasciata in negativo dall'alone del colore spruzzatovi sopra. Se nell'immagine dell'animale si scorge il prodigioso emergere di quella che possiamo chiamare la facoltà di rappresentare, che distingue da sé, ossia da colui che ne mette in atto l'opera, nonché di certo tra loro, le diverse sembianze dei grandi carnivori ed erbivori incontrati fuori, nella caccia, riproducendone le forme poi sulla parete all'interno della caverna, ecco che l'impronta della mano attesta la traccia, nel qui ed ora di quel remoto lì ed allora, dell'immediata presenza del corpo, ossia la consapevolezza di sé e la concreta trasposizione di se stesso.

La rappresentazione dell'alterità degli animali selvaggi e la traccia del proprio esserci intenzionalmente impressa e, quindi, in ciò, distinta da una qualsiasi orma lasciata per accidente sulla parete – si pensi alle impronte delle zampe dei plantigradi che, talvolta, la creta e il fango pietrificato delle grotte, come a Chauvet, ci conservano, forse in corrispondenza con le immagini dell'orso successivamente dipinte -, non sono, però, le due sole categorie espressive in cui ci si imbatte osservando queste affascinanti attestazioni della primordiale attività simbolica dell'uomo. È certamente un particolare su cui bisogna soffermare la nostra attenzione che nella grotta di Lascaux, uno dei più splendidi esempi dell'arte preistorica, si da esser definita anche con l'epiteto di "Cappella Sistina del Paleolitico", la maggior parte delle figure umane sia mascherata, ovvero porti

teste di cervo, di cavallo, d'orso e di bisonte. Si tratta, cioè, della rappresentazione di maschere, ma soprattutto della raffigurazione dell'atto simbolico di mascherarsi.

Indossando la maschera animale, ipotizzano i paleontologi, il cacciatore preistorico cercava di conciliarsi con l'animale cacciato, espiandone la morte e chiedendo ad esso perdono. Oppure, ed è questa la tesi di Georges Bataille, il cacciatore intende nascondersi, celando la propria umanità dietro la sembianza di quell'animale che non può più essere e la cui immediatezza d'esperienza gli rimane interdetta e ormai inaccessibile. Infatti, l'artefice di quelle pitture «ci lascia un'immagine forte, prestigiosa e fedele dell'animale, ma, nella misura in cui esso stesso si è rappresentato, spesso dissimula i propri tratti sotto la maschera dell'animale. Egli disponeva delle risorse del disegno fino al virtuosismo, e tuttavia disdegnava il proprio volto; se confessava la forma umana, allo stesso tempo la nascondeva; in quel momento si metteva la testa di un animale. Era come se avesse vergogna del proprio viso e, volendo rappresentarsi, dovesse subito mettersi la maschera di qualcun altro».

Per Bataille nulla ci è maggiormente precluso di quella vita animale da cui pur proveniamo. La conquista umana della coscienza implica la riduzione degli enti che abitano il mondo ad oggetti a disposizione e, di conseguenza, comporta anche la trasformazione dell'animale in mera cosa da cacciare e soprattutto di cui nutrirsi. Ora lo sguardo umano concepisce il senso delle cose nella prospettiva pratico-conoscitiva di questa disponibilità e di questa utilizzabilità che si proiettano sul mondo pretendendo da esso adeguate risposte in termini di risultati e di prestazioni efficaci. Così l'uomo può pensare di evadere da un tale orizzonte solo presupponendone la più completa negazione, ovvero immaginando il puro non senso delle cose senza un'intenzione che si rivolga verso di esse e di una coscienza che le rifletta, cioè le rappresenti all'interno di se stessa in analogia con quanto era accaduto per le pitture dei grandi animali sulle pareti delle caverne. Ecco che l'animalità e quella stessa animalità dell'uomo che è testimoniata dall'esuberanza sensoriale del suo corpo vengono condotte nella notte del non-sapere, sicché la maschera andrebbe a costituire una sorta di manifestazione materiale di quella «menzogna poetica dell'animalità» che «non descrive nulla che non scivoli via nell'inconoscibile».

Sarebbe facile mostrare come questa lettura batailleana della maschera riveli la risonanza, anche in un autore che altrimenti si suole considerare fra i più acuti e originali prosecutori del pensiero di Nietzsche (e nel quale, comunque, la dimensione del non-sapere assume il carattere positivo dell'esperienza immediata, intraducibile e individuale), di un'evidente eco platonica. La maschera vi appare, infatti, sia letteralmente che in senso figurato, come uno strumento negativo. Essa nasconde e, inoltre, simboleggia

l'inconoscibile. L'uomo delle origini, secondo Bataille, si maschera per nascondersi e il mascherarsi stesso viene inteso come un atto non cognitivo, una menzogna poetica, in cui viene negato il valore esperienziale della possente risorsa dell'immedesimazione, ovvero del sé che diventa altro, che non si nega ma amplia il cerchio della propria esperienza, scoprendo una relazione d'identità più vasta e inclusiva, quella in cui è possibile, appunto, essere come l'altro. È questa l'esperienza simbolica della maschera, ovvero dell'attore che si cala nel personaggio, ma anche dello spettatore che, preso dalla malìa del dramma, finisce per dimenticare se stesso e la separazione dello spettacolo a cui assiste. Ben prima di essere un volto artificiale da indossare, lavorato nelle forme e nei materiali più vari, la maschera è stata pittura del viso e decorazione del corpo. Gli ornamenti, i colori, il gesto e la danza, che erano parte integrante della maschera, consentirono ai nostri più remoti predecessori di identificarsi negli dèi, negli animali o nelle forze della natura primordiale, di evadere da quell'incerta umanità che, sin da allora, mentre compiva i suoi primi passi, chiedeva in qualche modo di essere oltrepassata, di essere se stessa perdendosi e poi ritrovandosi, di uscire fuori di sé e di immedesimarsi in altro.

Per Canetti la maschera rappresenta già uno stadio di fissazione della metamorfosi nell'ordine della rigidità e della costanza. Egli pensa, forse, alla maschera come ad un manufatto da indossare e alla duplicità che esso implica, ossia alla teatralità della mera rappresentazione esteriore che può giungere fino alla mera finzione strumentale.

L'esperienza originaria della maschera, invece è proprio quell'immedesimazione nell'altro dello stesso che consente la fusione e il superamento della distinzione fra il sapere e l'essere qualcosa. Quell'immedesimazione che, ricordando un celebre frammento di Gorgia sulla tragedia greca riportato da Plutarco (*De gloria Atheniensium* 5, 348c), anche se dovesse essere interpretata col registro dell'illusione, è comunque «un inganno (*apáte*) per il quale chi inganna, agisce meglio di chi non inganna, e chi è ingannato è più saggio di chi non è ingannato»(D.-K. 82 B 23).

Per intendere la dimensione originaria della maschera e la sua intrinseca connessione con il rapporto dell'uomo con l'animalità è opportuno evocare anche l'esperienza dell'animale guida, che consente agli sciamani della Siberia e delle steppe centrali dell'Asia di entrare in "trance" e di intraprendere il viaggio extracorporeo dell'anima, di volare come un'aquila alta tra le nubi del cielo e di seguire le tracce sulla terra, come un lupo che annusa le orme della sua preda. «È agevole per l'uomo trasformarsi in animale», scrive Ugo Marazzi introducendo una raccolta di testi dello sciamanesimo siberiano e centroasiatico, «poiché nulla separa il regno animale da quello umano, l'uomo può, senza fatica, trasformarsi in animale. Lo sciamano, quindi, al momento di intraprendere il suo

viaggio, si confonde con l'animale, riveste la sua personalità. Egli abbandona così i limiti propri dell'uomo per avere più facile accesso al mondo trascendente in cui gli animali si trovano a proprio agio. Trasformato in uccello, egli vola senza difficoltà, batte le ali; divenuto cavallo, egli nitrirà, galopperà; divenuto cane, egli abbaierà, leccerà, salterà». Presso i Bantù, in Africa, la maschera rappresenta l'animale totemico, considerato il progenitore originario della tribù e il suo nume tutelare. Analogo significato assumono alcune pitture facciali degli indiani d'America e i tatuaggi dei Maori, in Nuova Zelanda.

Per la logica binaria e bivalente che si suole attribuire al pensiero simbolico, chi porta una maschera è pienamente se stesso ma, al contempo, è anche e soprattutto un altro. Nelle culture tradizionali, infatti, chi indossa la maschera sacra assume, per tutta la durata del rito, le qualità dell'essere che essa rappresenta. «La maschera», come la definiva il celebre mitologo Karl Kerényi, «è lo strumento di una trasformazione unificatrice (die Maske ist das Gerät einer vereinigende Verwandlung)» o di un'unificazione trasformatrice (verwandelnde Vereinigung)». Essa lo è sia in senso negativo, in quanto elimina i limiti divisorii, «facendo apparire ciò che era nascosto», sia in senso positivo, «in quanto tale liberazione del nascosto, dimenticato o trascurato, comporta, da parte del portatore della maschera, un'identificazione con esso».

Gli elementi decisivi della maschera sono, quindi, la presenza e l'attualità concreta della relazione fra il sé e l'alterità, che fanno scivolare in secondo piano quelle che sembrano, agli occhi del senso comune della nostra cultura, plasmato dalla teoria platonica dell'immagine di cui si è detto in precedenza, le sue caratteristiche inevitabili e fondamentali, ovvero il nascondersi e lo spaventare. Tornando alle pitture rupestri del Paleolitico da cui abbiamo iniziato queste nostre considerazioni, adesso forse ci appare più chiaro il senso dell'accostamento fra le smaglianti rappresentazioni dei grandi animali delle foreste e delle praterie preistoriche, le misteriose impronte delle mani e quelle figure umane mascherate con cui i nostri remoti progenitori erano soliti raffigurare l'esperienza dell'immedesimazione, del farsi e del diventare (come) l'altro. Dapprima, infatti, l'animale e l'esserci dell'uomo stanno separati, l'uno accanto all'altro, analogamente alle figure policrome dei grandi erbivori e carnivori e alle impronte umane sulle pareti, quasi a ribadire la diversità incomponibile fra l'esteriorità del vedere forme, colori e differenze e l'intimazione irrepresentabile dell'esperienza di sé, di cui può darsi solo la marcatura materiale della traccia. Poi, ecco apparire la figura mascherata, in cui l'unificazione trasformatrice, per dirla con Kerényi, è avvenuta, anche se essa, in quanto rappresentata sulla roccia della caverna, può apparire come tale solo agli occhi di un terzo, di uno spettatore che la rappresenta dal di fuori, come segno, esteriormente, “a distanza”. Essa

appare, cioè, come camuffamento di una figura umana, come semplice accostamento della maschera e di colui che la indossa che, tuttavia, dal punto di vista della rappresentazione, sono e restano separati e distinti, sicché l'evento della loro trasformazione risulta, per la logica ordinaria regolata dal principio di non contraddizione, come un paradosso.

Invece, per il pensiero simbolico, che implica il punto di vista dell'immedesimazione che abolisce la separatezza necessaria alla rappresentazione per istituirsi, la maschera, velando il volto e l'"io" esteriore di chi la indossa, consente la venuta, l'epifania della divinità, del dio-animale. Essa è quel «segno eminente della soglia» che dà accesso all'alterità, per cui mascherarsi significa sempre, in qualche modo, (oltre)passare il segno e, di conseguenza, violare la sua norma basilare, quella sancita dal principio di non contraddizione.

3. Moltitudini. Lo specchio di Gaia

Nella più singolare e misteriosa delle sue opere, i ventitré *Privilèges du 10 Avril 1840*, scritti a Roma due anni prima di morire, Stendhal immagina che, come nel patto faustiano con Mefistofele, gli sia consentito di realizzare alcuni suoi desideri. Il settimo di questi "privilegi" così recita: «Miracolo. Quattro volte l'anno [il privilegiato] potrà tramutarsi nell'animale voluto e poi ritrasformarsi in uomo. Quattro volte l'anno potrà mutarsi nell'uomo che vorrà, e per di più concentrare la sua vita in quella di un animale che, nel caso di morte o di impedimento dell'uomo n. 1 in cui si è mutato, potrà richiamarlo alla forma naturale dell'essere privilegiato. Così il privilegiato potrà, 4 volte l'anno e ogni volta per un tempo illimitato, occupare due corpi alla volta».

Nell'ironica meticolosità di queste prescrizioni, che apparentemente illustrano la natura eccezionale e, per l'appunto, "privilegiata" di qualcosa di miracoloso e soprannaturale, Stendhal cela nient'altro che il segreto della letteratura e dell'attività simbolica in generale che, con le sue metamorfosi e con le sue immedesimazioni sciamanico-drammatiche, ci fa essere nel corpo degli altri e in più corpi simultaneamente, sia di uomini che di animali, talvolta anche di dèi. Lo scrittore è, infatti, secondo la definizione canettiana, il custode delle metamorfosi. «In un mondo impostato sull'efficienza e sulla specializzazione», nota Canetti, «che altro non vede se non le vette a cui mirano tutti in una sorta di angusta tensione per la linearità, che indirizza ogni energia alla fredda solitudine di queste vette e invece disdegna e cancella le cose più vicine, il molteplice, l'autentico, tutto ciò che non serve ad arrivare in cima, in un mondo che sempre più vieta la metamorfosi in quanto essa si pone in contrasto con il fine universale della produzione, che non esita a moltiplicare dissennatamente gli strumenti della propria

autodistruzione e cerca nel contempo di soffocare quel poco che ancora l'uomo possiede delle qualità ereditate dagli antichi e che potrebbe servirgli a contrastare questa tendenza, in un mondo cosiffatto, che siamo inclini a definire il più cieco di tutti i mondi possibili, appare di un'importanza addirittura cruciale che alcune persone continuino malgrado tutto a esercitare questa capacità di metamorfosi». Pur confinata nel ghetto derealizzante dell'arte, la metamorfosi è la risorsa antagonista per ribellarsi all'assolutismo della realtà e al solipsismo della tradizione filosofica occidentale che si traduce, oggi, nei terribili dispositivi della megamacchina del capitalismo globale.

Nella letteratura, scriveva Fernando Pessoa, «sono la scena viva sulla quale passano svariati attori che recitano svariati drammi». Essa ci permette quella strana “telepatia”, come la chiamava George Steiner, che osa rispondere in modo non solipsistico alla domanda di Thomas Nagel, “Che cosa si prova a essere un pipistrello?” Infatti, da buon epigono degli sviluppi della linea maestra della filosofia occidentale, in particolare dopo Cartesio e la fondazione soggettiva del cogito, Nagel ritiene che il pensiero sia una gabbia che ci imprigiona in un campo di risorse limitate e circoscritte - le risorse della nostra “mente” -, sicché un pipistrello rimane «una forma di vita fundamentalmente aliena», non quanto «un marziano», ma certo più di un qualsiasi altro essere umano. La trasformazione unificatrice della maschera sarebbe, quindi, un'esperienza impossibile, almeno nei termini con cui essa viene descritta nell'ambito delle culture tradizionali, sicché quella che abbiamo definito immedesimazione non può esser fonte di alcuna conoscenza, ma solo follia e allucinazione notturna (la scelta del pipistrello non è, quindi, casuale).

Anzi, la conoscenza scientifica stessa, come scrive altrove Nagel, può essere concepita, piuttosto, come uno “sguardo da nessun luogo” ossia come l'esclusione a priori di qualsiasi immedesimazione. Già Husserl, del resto, nella sua ultima grande opera, denunciava, come motivo centrale della crisi delle scienze europee, la dimenticanza del mondo della vita e la riduzione dell'ideale della conoscenza scientifica alle idealità oggettive fisico-matematiche. Questo va di pari passo alla neutralizzazione del valore di verità e di conoscenza della comunicazione estetica, artistica, letteraria, a cui si finisce per riconoscere, sempre più spesso, una semplice funzione accessoria, ossia di spettacolo, di svago e di intrattenimento. Cosa ciò significhi appare chiaro oggi, con i progressi indiscutibili di quella tecnoscienza contemporanea che mette a disposizione dell'uomo formidabili potenzialità operative, ma che al contempo amplifica il senso di estraneità e la presa di distanza dell'uomo da se stesso e dal mondo comune degli altri esseri viventi, ossia rifiutandosi di rispondere programmaticamente a qualsiasi domanda di senso e a

qualsivoglia interrogativo di valore che non sia funzionale al principio di economia che garantisce all'apparato tecnico-scientifico l'«incremento indefinito della capacità di realizzare scopi». Noi, come recitava una proposizione giustamente famosa del *Tractatus logico-philosophicus*, «sentiamo che, anche una volta che tutte le possibili domande scientifiche hanno avuto risposta, i nostri problemi vitali non sono stati ancora toccati». Eppure, a differenza degli epigoni filosofici di Wittgenstein, non siamo più così convinti che ciò significhi che, allora, non resterebbe «più domanda alcuna», e, soprattutto, che le nostre domande siano state formulate solo ed esclusivamente perché, in terra, in cielo o in qualche luogo, pensavamo vi fosse la garanzia di una qualche risposta. Al contrario, la curiosità umana si istituisce sulla sproporzione costitutiva delle domande rispetto al novero delle risposte, nonché a causa dell'attesa insostenibile che esse implicano, dal momento che la vita dell'uomo è sempre e comunque troppo breve.

Victor Turner, il grande antropologo britannico studioso del rito, del teatro e della performance culturale, dedicò uno dei suoi ultimi studi prima di morire al rapporto fra corpo, cervello e cultura. Il suo intento non era certo quello di “ridurre” naturalisticamente il rito e la performance culturale alla neurobiologia del cervello, quanto quello di evidenziare come, nella complessità stratificata della struttura cerebrale, venissero ricapitolati e, in qualche modo, contenuti, i “cervelli” del nostro passato evolutivo, di rettili e di paleomammiferi, che continuano a condizionare attivamente il cervello superiore. «Se consideriamo la geologia, per così dire, del cervello umano e del sistema nervoso, vediamo rappresentati nei suoi strati – ognuno dei quali è vivo e non morto come la pietra – i numerosi passati e presenti del nostro pianeta». Ecco allora che può accadere, prosegue Turner, parafrasando un bel verso di Walt Whitman, che noi «abbracciamo moltitudini»: «ognuno di noi è un microcosmo, con profondissimi legami con l'intera storia della vita di quel bel globo blu profondo e attorniato da bianchi vortici» che è il nostro pianeta. «Il significato di quel macrocosmo vivente non solo può essere scoperto nel profondo di noi stessi, ma può anche essere fatto risuonare da una mente all'altra con il procedere della storia – con intonazioni sempre più pure – dal più eloquente strumento di Gea, lo spirito della Terra: l'organo cerebrale».

All'inizio degli anni Novanta del Novecento, circa dieci anni dopo il saggio di Turner, l'individuazione nel cervello sia degli animali superiori che dell'uomo dei cosiddetti neuroni specchio conforta chi opti per un'immagine della mente e, quindi, del pensiero, che immedesimandosi abbracci e contenga le moltitudini di Whitman e non rimanga chiusa, invece, nella gabbia cartesiana di Nagel. L'aneddotica di questa scoperta ha per protagonista l'essere mimetico per eccellenza, quello a proposito di cui, contro la

riduzione cartesiana dell'animale al paradigma dell'automa meccanico (automata mechanica), Linneo osservava che Cartesius certe non vidit simios. Si racconta infatti che, in laboratorio, mentre uno dei ricercatori intenti ad analizzare i tracciati cerebrali delle scimmie per osservare i neuroni specializzati nel controllo dei movimenti della mano, prendeva una banana da un cesto di frutta preparato appositamente per gli esperimenti, alcuni neuroni della scimmia che guardava la scena si misero a reagire. Come poteva accadere ciò se la scimmia non si era mossa, dal momento che fino ad allora si riteneva che quei neuroni si attivassero esclusivamente per funzioni motorie? I neuroni specchio, infatti, «mostrano come il riconoscimento degli altri, delle loro azioni e perfino delle loro intenzioni dipenda in prima istanza dal nostro patrimonio motorio. Dagli atti più elementari e naturali, come appunto afferrare del cibo con la mano o con la bocca, a quelli più sofisticati, che richiedono particolari abilità, come l'eseguire un passo di danza, una sonata al pianoforte o una pièce teatrale, i neuroni specchio consentono al nostro cervello di correlare i movimenti osservati a quelli propri e di riconoscerne così il significato». Allora, concludono Giacomo Rizzolatti e Corrado Sinigaglia, «senza un meccanismo del genere potremmo disporre di una rappresentazione sensoriale, di una raffigurazione “pittorica” del comportamento altrui, ma questa non ci permetterebbe mai di sapere cosa gli altri stanno facendo. Certo, in quanto dotati di capacità cognitive superiori, potremmo riflettere su quanto percepito e inferire le eventuali intenzioni, aspettative o motivazioni che darebbero ragione degli atti compiuti dagli altri. Tuttavia, il nostro cervello è in grado di comprendere questi ultimi immediatamente, di riconoscerli senza far ricorso ad alcun tipo di ragionamento, basandosi unicamente sulle proprie competenze motorie».

Il mio cane Scilla, guardando come apro una porta, muove la zampa o il muso e, se la porta è socchiusa, è in grado di aprirla senza che nessuno glielo insegni. Se indico qualcosa, sebbene il suo corpo di quadrupede sia molto diverso dal mio e non abbia un organo come la mano, guarda proprio nella direzione a cui faccio cenno. Infiniti esempi ci attestano come esseri viventi di specie diverse ci guardino e ci comprendano, si guardino e si comprendano, anche a partire da configurazioni corporee molto differenti dalle loro e da quella del bipede nudo ed implume che siamo. Forse, solo il ricupero della plurimillenaria esperienza di sé come “animale da palcoscenico”, fuori della gabbia isolante della tradizione filosofica, potrà restituire all'essere umano l'originaria e comune libertà della metamorfosi.

*

Nota bibliografica – Scopo delle righe seguenti è di consentire al lettore di recuperare i riferimenti del testo, tuttavia risparmiando sul tradizionale rinvio delle note e non appesantendo, di conseguenza, la lettura.

§ 1.

La citazione di José Saramago è tratta da Id., *Cadernos de Lanzarote*, in 5 voll., Caminho, Lisboa 1994-1998; trad. it. parziale, *Quaderni di Lanzarote*, Einaudi, Torino 2010, p. 107. Per quanto concerne gli ultimi scritti di Derrida sul tema dell'animale abbiamo condensato vari luoghi da Id., *L'animal que donc je suis*, Éditions Galilée, Paris 2006; tr. it., *L'animale che dunque sono*, Jaca Book, Milano 2006 e da Id., *Séminaire. La bête et le souverain. Volume I (2001-2002)*, Éditions Galilée, Paris 2008; tr. it., *La bestia e il sovrano. Volume I (2001-2002)*, Jaca Book, Milano 2008. Per Giorgio Agamben si rinvia a *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002, p. 82. Sulle implicazioni fra industria e allevamento industriale cfr. Donald D. Stull, Michael Broadway, *Slaughterhouse Blues: The Meat and Poultry Industry in North America, Case Studies on Contemporary Social Issues*, Wadsworth Publishing, Belmont 2003 e Jeremy Rifkin, *Beyond Beef: The Rise and Fall of the Cattle Culture*, New York, Plume 1993; tr. it., *Ecocidio. Ascesa e caduta della cultura della carne*, Arnoldo Mondadori, Milano 1993. La citazione di Joseph Roth è tratta da *Die Todesopfer des Groß-Stadtmagens*, in Id., *Kaffehaus-Frühling*, Kiepenheuer & Witsh, Köln 2001, pp. 171-175; tr. it., *Le vittime del grande ventre cittadino*, in Id., *Il Caffè dell'Undicesima Musa*, Adelphi, Milano 2005, pp. 190-194. Il libro di Jonathan Safran Foer è *Eating Animals*, Little, Brown and Company, New York 2009; tr. it., *Se niente importa. Perché mangiamo gli animali?*, Guanda, Parma 2010.

§ 2.

Tutta l'opera di Elias Canetti e attraversata dal possente tema della metamorfosi. In questa prospettiva abbiamo citato dal capitolo omonimo di *Masse und Macht*, Claassen Verlag, Hamburg 1960; tr. it., *Massa e potere*, Adelphi, Milano 1981, pp. 407-465. In una prospettiva diversa, più disciplinarmente "filosofica", ma, mi pare, affine alle coordinate di fondo del saggio che qui presentiamo si muove anche l'ultimo libro di Romano Gasparotti, *L'inganno di Proteo. La filosofia come arte delle Muse*, Moretti & Vitali, Bergamo 2010. Per le tracce di orso propinque ai ritrovamenti delle pitture rupestri si veda, in proposito, Michel Pastoureaux, *L'ours. Histoire d'un roi déchu*, Éditions du Seuil, Paris 2007; tr. it., *L'orso. Storia di un re decaduto*, Einaudi, Torino 2008, p. 19. Per Lascaux è ormai un classico F. Windels, Lascaux, "Chapelle Sistine" de la Préhistoire, Centre d'Etudes et de Documentation Préhistoriques, Montignac-sur-Verzère (Dordogne) 1948. L'opera di Georges Bataille citata in

proposito è Id., *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*, Skira, Genève 1955; tr. it., *Lascaux. La nascita dell'arte*, Mimesis, Milano 2007, di cui la prima citazione a p. 68 della traduzione italiana. La seconda è tratta da Id., *Théorie de la Religion* (1962), in Id., *Œuvres complètes*, in 12 voll., Gallimard, Paris 1970-1988, vol. VII ; tr. it., *Teoria della religione*, SE, Milano 1995, pp. 23-24. Sul tema batailliano del non-sapere rinvio a C. Grassi, *Il non-sapere. Georges Bataille sociologo della conoscenza*, Costa & Nolan, Genova 1998. Per le citazioni di Canetti mi riferisco nuovamente al capitolo già citato di *Massa e potere*. Per quanto concerne la questione dello sciamano il brano è tratto da Ugo Marazzi, *Introduzione*, in *Testi dello sciamanesimo siberiano e centroasiatico*, TEA, Milano 1990, p. 18. Per il totemismo il riferimento classico è a James G. Frazer, *Totemism and Exogamy*, Macmillan, London 1910; tr. it. parziale, *Totemismo*, Newton Compton, Roma 1971. Di Karl Kerényi si cita *Mensch und Maske*, in "Eranos Jahrbuch", vol. XVI, (1948), Rhein-Verlag, Zürich 1948, pp. 183-208 e Id., *Uomo e maschera*, in "Dioniso. Bollettino dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico", vol XII, fasc. 1, 1949, poi in Id., *Miti e misteri*, Einaudi, Torino 1950, pp. 455-481, pp. 460-461. Sulla paradossalità del mascheramento come metamorfosi che viola la logica del p.d.n.c. rinviamo a A. D. Napier, *Masks, transformation and paradox*, University of California Press, Berkeley 1986. La nozione di "segno-soglia" e del suo oltre-passamento è tratta invece da C. Sini, *Le arti dinamiche. Filosofia e pedagogia. Figure dell'enciclopedia filosofica*, libro sesto, Jaca Book, Milano 2005, p. 48.

§ 3.

Per Stendhal il rinvio è a *Les privilèges* (1840), art. 7, in Id., *Œuvres intimes*, "Bibliothèque de la Pléiade", Gallimard, Paris 1955, pp. 1559-ss.; tr. it., *I privilegi*, testo francese a fronte, Sellerio, Palermo 1992, pp. 28-29. Lo scrittore come custode delle metamorfosi appare nel discorso di Elias Canetti *La missione dello scrittore*. Discorso tenuto a Monaco di Baviera nel gennaio 1976, in Id., *Das Gewissen der Worte*, Carl Hansen Verlag, München-Wien 1976; tr. it., *La coscienza delle parole*. Saggi, Adelphi, Milano 1984, pp. 379-396. Per Pessoa rinvio al *Livro do desassossego* por Bernardo Soares (1935), in 2 voll., Atica, Lisboa 1982, 62 (34); tr. it., *Il libro dell'inquietudine* di Bernardo Soares, Feltrinelli, Milano 2000, p. 85 e per George Steiner a *No passion spent. Essays 1978-1996*, Faber & Faber, London-Boston 1996; tr. it., *Nessuna passione spenta*, Garzanti, Milano 2001. I saggi di Nagel a cui mi riferisco sono *What Is It Like to Be a Bat?*, in id., *Mortal Questions*, Cambridge University Press, Cambridge 1979, p. 169; tr. it., *Che cosa si prova a essere un pipistrello?*, in D. R. Hofstadter - D. C. Dennett, *L'io della mente*, Adelphi, Milano 1985, pp. 379-391 e Id., *The view from nowhere*, Oxford University Press, Oxford-New York 1986; tr. it., *Uno sguardo da nessun luogo*, il Saggiatore, Milano 1988. Per Husserl citiamo *Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie* (1936), ora in Id., *Husserliana: Edmund Husserl Gesammelte Werke*, a c. di W. Biemel, Martinus Nijhoff, Haag 1959, vol. VI; tr. it., *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Net, Milano 2002. La definizione della tecnica è quella data da Emanuele Severino, *Il destino della tecnica*, Rizzoli, Milano 1998, p. 11. La celeberrima citazione wittgensteiniana è tratta da *Tractatus logico-philosophicus*, (German and English), Kegan Paul, Trench, Trubner and Co., Ltd., London 1922, § 6,52; tr. it., *Tractatus logico-*

philosophicus e Quaderni 1914-1916, Einaudi, Torino 1974, p. 81. Per Victor Turner rinvio a *Body, Brain and Culture*, in “Zigan” 18, 3, 1982, poi in Id., *The Anthropology of Performance*, Paj Publications, New York 1986; tr. it., *Corpo, cervello e cultura*, in Id., *Antropologia della performance*, il Mulino, Bologna 1993, pp. 265-295, p. 295. Il verso whitmaniano citato per esteso è «Forse che mi contraddico?/ Benissimo, allora vuol dire che mi contraddico,/ (Sono vasto, contengo moltitudini.)»(W. Whitman, *Leaves of Grass* (1892), part III, *Song of Myself*, § 51; tr. it., *Foglie d'erba*, a c. di E. Giachino, Einaudi, Torino 1973, p. 110). Di Linneo si cita il canonico *Systema naturae, sive Regna tria naturae systematice proposita per classes, ordines, genera et species*, Haak, Lugduni Batavorum 1735. Sui “neuroni specchio” e sulla loro scoperta rinvio a G. Rizzolatti – C. Sinigaglia, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2006, pp. 3-4. Su questo argomento vedi anche M. Iacoboni, *I neuroni specchio. Come capiamo ciò che fanno gli altri*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.