

Leonardo Caffo è un filosofo, curatore e scrittore. Insegna Filosofia del Progetto al Politecnico di Torino e Studi Curatoriali e Fenomenologia delle Arti Visive alla NABA. Nuova Accademia di Belle Arti a Milano. Occasionalmente insegna Scrittura anche alla Scuola Holden di Torino ed Eco-Design al Made Program di Siracusa dove è tra i membri della facoltà. Curatore e fondatore di Waiting Posthuman Studio, direttore artistico del programma dello spazio Walden Milano di cui è co-fondatore, ha curato decine di mostre, festival e progetti per varie istituzioni italiane ed estere. Collaboratore fisso del *Corriere della Sera*, scrive anche per *L'Espresso*, per *Domus* e per il *Manifesto* e tra i suoi numerosi libri si segnalano *Margini dell'umanità* (Mimesis, 2014), *A come Animale* (Bompiani 2015), *An Art for the Other* (Lantern, 2015), *La vita di ogni giorno* (Einaudi, 2016), *Fragile Umanità* (Einaudi, 2017), *Costruire futuri* (Bompiani, 2018), *Vegan* (Einaudi, 2018). Co-dirige la rivista di Critical Studies *Animot*, ha vinto il Premio Internazionale Frascati per la Filosofia (2015), conduce su Radio 3 RAI la trasmissione *L'Umanità e altri animali*.

Valentina Sonzogni, storica dell'arte e della architettura, dirige l'Archivio Piero Dorazio a Milano, ha precedentemente lavorato in diversi musei e archivi per l'arte contemporanea. Per *Safarà* ha inoltre curato *Salvi! Animali, rifugi, libertà* (2016).

PULCINELLA. ESTETICA ANIMALE COME ESTETICA PRIMA

PRIMA DOMANDA: È POSSIBILE UN'ESTETICA ANIMALE?

Se è vero che un cane non può attendere che il suo padrone rientri domani ma è vero che comunque può attenderlo¹, in una attesa fuori dal tempo classificabile linguisticamente, allora è anche vero che il cane si aspetta una cosa ma non sa² quando esattamente si manifesterà. Esistono molti modi di intendere l'estetica ma vorremmo contrapporre essenzialmente i due estremi della questione: l'estetica come teoria di anticipazione di qualcosa ancora non manifestato³ e l'estetica, in un senso più classico, come teoria della percezione⁴ che indaga le relazioni tra il mondo esterno e l'io percipiente. Il cane che attende è in una relazione con il mondo esterno che riguarda ovviamente la seconda polarità dell'estetica perché attende, anche se non sa mai se l'attesa avrà un senso, che il mondo attorno vari almeno una proprietà cambiando statuto. L'estetica animale è

1 Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino, 1967, p. 292.

2 Nel senso che non ha ipotesi al riguardo.

3 In un esplicito richiamo a Fichte. Cfr. Leonardo Caffo, "Estetica", in *La vita di ogni giorno: cinque lezioni di filosofia per imparare a stare al mondo*, Einaudi, Torino, 2016, pp. 43-60; Gianni Vattimo, *Art's Claim to Truth*, Columbia University Press, New York, 2008.

4 Maurizio Ferraris, *Estetica Razionale*, Raffaello Cortina, Milano, 2001.

l'estetica dell'inatteso e dello stupore⁵, un'estetica genuina e autentica perché riguarda quei soggetti che non sanno mai con precisione cosa aspettarsi dal mondo e dunque da esso possono essere stupiti. Cominciamo col dire da subito che in queste pagine non analizzeremo l'estetica animale come estetica *degli* animali ma come estetica *attraverso* gli animali: un'estetica che potrebbe riguardarci, o che forse addirittura dovrebbe riguardarci, dove è possibile analizzare un'esperienza diretta e dunque impreveduta tra noi e le cose del mondo.

SECONDA DOMANDA: PULCINELLA. COSA SIGNIFICA STUPIRSI?

«Oppresso di stupore, a la mia guida Mi volsi», così Dante nel XXII canto della *Commedia*, simboleggia la contrapposizione tra le cose del mondo e quelle del cielo: le seconde, infatti, donano uno stupore autentico perché mostrano non tanto l'inatteso ma l'inattendibile. Chiunque ha avuto modo di giocare con un cane conosce la variazione del suo sguardo quando gli si mostra qualcosa di completamente nuovo: uno stupore immenso, ma rapido e che svanisce in fretta, che mostra tutta la complessità del "vedere inatteso". Qualcosa di simile, anche solo per cercare di avvicinarsi col pensiero a una cosa per noi così lontana, è data dallo stupore che

5 In tal senso la nostra analisi è debitrice a Felice Cimatti, "Una bestiale sovranità. Esperienza estetica e animalità", in *Liberazioni. Rivista di critica antispecista*, Anno II n.5 Giugno 2011, pp. 38-52.

si può provare per uno scherzo inaspettato: uno spazio rapido della vita in cui tutte le (presunte) qualità che ci descrivono come umani - linguaggio, razionalità o vita mentale - vengono messe tra parentesi in modo inaspettato e incosciente. L'attesa è una componente essenziale dell'esperienza estetica anche di quella più prototipica: l'arte visiva. Entro questa cornice vorremmo analizzare il caso di Pulcinella nella lettura che ne dà Giorgio Agamben. Come è noto l'ultima produzione di Agamben è incentrata su una ridefinizione della forma di vita umana attraverso l'analisi di alcune immagini essenziali: la scomparsa, la definizione di pensiero, la maschera o la capacità di raccontarsi⁶. Che sia una questione estetica è evidente: come si mostra, internamente al flusso della vita, l'elemento di rottura che consente la pausa, la riflessione, l'uscita di emergenza? Agamben concettualizza Pulcinella come la corda tesa tra la vita animale e quella umana, un ibrido, che riporta l'attenzione sull'eredità di Homo Sapiens rispetto a un rimosso della cultura occidentale: l'animalità. Iniziamo da una definizione:

Estetica prima: rapporto umano/mondo non filtrato da aspettative o concettualizzazioni tra il soggetto e il mondo

6 Nell'ordine: Giorgio Agamben, *Che cos'è reale?*, Neri Pozza, Roma, 2017; Id. *Che cos'è la filosofia*, Quodlibet, Macerata, 2016; Id., *Pulcinella o del divertimento per li ragazzi*, Nottetempo, Roma, 2015; Id. *Autoritratto nello studio*, Nottetempo, Roma, 2017. Cfr. Leonardo Caffo, "Realtà, maschera, vita: Giorgio Agamben e la trilogia non dichiarata", in *Animot: l'altra filosofia, Das Animal*, a cura di Daniele Balicco e Cecilia Canziani, n. 7, 2017.

Estetica seconda: rapporto umano/mondo filtrato da aspettative o concettualizzazioni tra il soggetto e il mondo

Il cane di Wittgenstein è l'esempio perfetto dell'estetica prima, completamente assorbito nel mondo delle attese senza tempo in cui si trova. La definizione di forma di vita in Agamben è una specie di ritorno al cane: la forma di vita è quella del "bios" dove l'unica specializzazione, in un paradosso di cui diremo, è la stessa "zoé" (la nuda vita). Ma come può essere la vita animale la specializzazione della vita umana? Ovvero, nel linguaggio di queste pagine, può essere l'estetica seconda un collasso sulla prima? Queste questioni hanno nel Pulcinella una figura prototipica secondo Agamben, anche se siamo noi a tradurre la questione esplicitamente in un linguaggio estetico. Come è noto la maschera di Pulcinella è un'invenzione della tradizione napoletana della seconda metà del Cinquecento; incarnazione del tipo napoletano perché pur cosciente dei problemi in cui si trova riesce sempre ad uscirne con un sorriso. Pulcinella è una maschera al di là delle categorie, dall'ermafroditismo intrinseco (il pollo-pulcino, da cui probabilmente prende nome, è un animale tipicamente non riproduttivo), con una voce esplicitamente bestiale. Una figura di anello uomo-donna, stupido-furbo, città-campagna, umano-animale, demone-santo, saggio-sciocco, contro ogni dualismo cartesiano possibile. L'immagine di Pulcinella è un ponte tra il cane di Wittgenstein e il padrone che si fa attendere: ecco la porta per l'estetica animale che per

adesso lasceremo socchiusa. Pulcinella, come mostrano le rappresentazioni che ne fa il Tiepolo alla fine della sua carriera, è uno stupito dalla vita perché non sa mai cosa attendersi; definiamo lo stupore come l'incongruenza tra uno stato di cose attuale (SA) e uno stato di cose appena successivo (SA+t1) entro cui l'osservatore (O) si trova senza riscontrare soluzione di continuità tra i due stati. La possibilità dello stupore è intrinseca al modo di vita animale e meno a quello umano per cui il tempo, in un'illusione ormai appurata⁷, è una freccia che scorre dal passato al futuro.

TERZA DOMANDA: DOBBIAMO DAVVERO STUPIRCI?

Ma come avviene questa soluzione di discontinuità? Secondo Agamben Pulcinella, l'anello tra gli opposti di cui abbiamo detto, rende possibile attraverso il teatro (diremo a breve perché) l'immaginazione concreta di cosa sia una vita umana spogliata delle sue specializzazioni. È evidente che Agamben sta pensando agli ultimi corsi di Foucault sulla nozione di vita davvero filosofica o cinica⁸: come è possibile un'esistenza fuori dalla presa delle istituzioni sociali che rendono possibile l'attesa di qualcosa bloccando le possibilità stesse dello stupore? Un caso emblematico sono i musei di arte contemporanea, un oggetto stranissimo dato che il contemporaneo

7 Cfr. Carlo Rovelli, *L'ordine del tempo*, Adelphi, Milano, 2017.

8 Michel Foucault, *Il coraggio della verità. Il governo di sé e degli altri II. Corso al Collège de France* (1984), Feltrinelli, Milano, 2016.

viene subito musealizzato, e dunque reso archeologico o passato, come se in questo modo ci si possa attendere anche ciò che segue a ciò che è già stato. L'esperienza estetica è, in fondo, una forma molto articolata di azione. Agire, in accordo con la tradizione filosofica, significa fare qualcosa con un obiettivo, e quella cosa sarà fatta solo se verrà raggiunta in accordo agli obiettivi di partenza⁹. Guardare un quadro, partecipare a una performance, ma anche contemplare un corpo o ascoltare un'aria, sono tutte attività normalmente relegate a un'azione che definiamo "sotto teca": uno spazio specifico, museo-auditorium-ecc, entro cui l'esperienza estetica si rende possibile come contestuale. C'è un'aggiunta importante da fare, in accordo allo spirito del tempo: spesso osserviamo o ci prepariamo all'opera *prima* di andare dentro quello stesso contesto, ad esempio guardando l'immagine su Google, osservando le storie di Instagram e così via. Questo "vedere prima", anche se è un vedere in senso debole, forza completamente l'esperienza genuina del "vedere dal vivo": in questo modo, se è vero che l'estetica è connessa alla dimensione dello stupore (altrimenti niente la distinguerebbe dalla fenomenologia), semplicemente diventa impossibile. È una tesi abbastanza radicale perché significa che l'estetica animale è, in fondo, l'unica esperienza estetica possibile o, indebolendola un minimo, che l'estetica umana viziata dai processi di cui abbiamo detto rischia di essere davvero troppo

9 Mario De Caro, *Azione*, il Mulino, Bologna, 2011.

germinale per essere definita estetica (sarebbe più una “prima fenomenologia”). Nella nostra vita non mancano esperienze intrinsecamente animali: lo stupore/paura quando nel buio di una casa senza luci qualche amico, nascosto dietro una porta, ci fa uno scherzo o quando ci stupiamo per una malattia inattesa o per uno scorcio che appare improvviso dal finestrino di un treno su cui abbiamo appoggiato la testa. Se l’esperienza estetica viene paragonata a un’azione, infatti, diventa un’estetica adomesticata: proverai questa sensazione S facendo A perché è negli obiettivi stessi di A che si provi la sensazione S. Non a caso Agamben pensa a Pulcinella perché è una figura teatrale che non è connessa alle azioni ma agli atti, nozione ben analizzata da Carmelo Bene e che è possibile analizzare in funzione di “vita animale”¹⁰: «nessun’azione può realizzare il suo scopo, se non si smarrisce nell’atto. L’atto, a sua volta, per compiersi in quanto evento immediato, deve dimenticare la finalità dell’azione. Non solo. Nell’oblio del gesto ... l’atto sgambetta l’azione, restando orfano del proprio artefice»¹¹. Dimenticare la finalità dell’azione in estetica è essenziale: se *sai* che dovrai andare in un posto, per esempio il museo, per *fare* una determinata azione, come osservare una performance, allora in un certo senso *saprai anche* che dovrai stupirti: ecco dunque lo stupore controllato.

10 Cfr. Leonardo Caffo, *Flatus Vocis. Breve invito all’agire animale*, Novalogos, Aprilia, 2012.

11 Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano, 1998, p. 237.

Un primo elemento che deriva da questa argomentazione e che, in un certo senso, è suggerito già dalla somma del Pulcinella di Agamben con quanto abbiamo sostenuto, è che un’esperienza estetica genuina all’interno di un contesto di attese è impossibile. Ma continuando con l’argomentazione, ascoltiamo le parole di Foucault sulla vita veramente filosofica che abbiamo detto essere riferimento per Agamben: «la vita, per essere veramente vita di verità, non deve forse essere una vita altra, una vita radicalmente altra? Radicalmente altra: cioè in rottura totale, da tutti i punti di vista, con le tradizionali forme di esistenza, con l’esistenza filosofica abitualmente accettata dai filosofi, con le loro abitudini, con le loro convenzioni. La vera vita non sarà una vita radicalmente e paradossalmente altra proprio per il fatto che metterà in pratica i principi più comunemente ammessi nella pratica della filosofia comune? La vita di verità non è forse, non deve forse essere, una vita altra? È una domanda di grande valore filosofico e di ampia portata storica»¹². Il “contesto di attese” è esattamente ciò da cui ci si dovrebbe collocare all’esterno.

QUARTA DOMANDA: LA PRATICA DELL’ESTETICA ANIMALE È POSSIBILE?

A questo punto bisogna chiedersi se e quanto sia possibile davvero una pratica di estetica animale. O meglio, se esistano dei tentativi che mirino a ricreare possibilità

12 Michel Foucault, *Il coraggio della verità*, op. cit., p. 277.

estetiche primarie come qui le abbiamo definite. Non si tratta di diventare il cane di Wittgenstein, che più che un divenire animale come lo intende Deleuze sarebbe una nostalgia di un primitivo che non ci appartiene più; si tratta, piuttosto, di divenire umani¹³ in un senso che trascende la sovrastruttura per cui siamo sempre “un tipo” di umano.

Un passo indietro. Il 17 agosto 2017, in una giornata torrida e funestata dall’attentato di Barcellona che occupa gran parte dello spazio mediatico, spicca una notizia singolare. Nella città indiana di Mumbai, gli attivisti che si prendono cura dei tanti cani randagi che popolano la città hanno notato un inquietante evento. Alcuni cani, almeno cinque secondo il sito di BBC e il quotidiano “Hindustan Times”, presentano un cambiamento del manto da bianco/beige a un celeste piuttosto intenso. Il loro manto chiaro ha cambiato colore a causa dell’inquinamento del fiume Karadi nel quale vengono riversati regolarmente rifiuti industriali. I cani, come i rettili e gli uccelli che popolano la zona, hanno assorbito attraverso acqua e cibo le sostanze che hanno determinato questa loro colorazione. La situazione, seppur tragica è rivelatrice delle condizioni di inquinamento estremo nelle quali versa quell’area del nostro pianeta, e non solo, suggerisce un

rimando visivo ad un’altra “opera d’arte”¹⁴ in questo caso dell’artista francese Pierre Huyghe. Il celebre artista ha incluso spesso animali nei suoi interventi artistici, spesso solamente come rimandi figurativi e non come vere presenze all’interno di un museo o di una galleria¹⁵. Il suo interesse per l’interspecificità nell’arte ha sollevato importanti questioni etiche, soprattutto la sua collaborazione con Human il cane che appare nell’installazione *Untilled* in Documenta 13. L’installazione di cui il cane, appunto, è solo uno degli elementi, non necessita che faccia nulla di estraneo alle sue tendenze specie-specifiche: a volte rosicchia un osso, o beve in una pozza d’acqua. Non *performa* nel senso classico storico-artistico del termine, ma *performa* ciò che il cane intrattiene con l’uomo da circa diecimila anni, ovvero un rapporto di domesticazione. La sua specie sociale con elevate capacità socio-cognitive gli permette, infatti, di compiere attività *con* l’uomo, nel rispetto delle proprie caratteristiche comportamentali.

Al contrario del coyote che Joseph Beuys confina in una galleria utilizzandolo come simbolo di un popolo oppresso in *I like America and America likes me*, 1974, il cane di Huyghe è un individuo che svolge attività con il proprio compagno umano,

14 Per la necessità di virgolettare l’espressione “opera d’arte” quando essa includa animali non-umani si veda il lavoro congiunto Leonardo Caffo e Valentina Sonzogni, *Un’arte per l’altro*, Graphe, Perugia, 2014.

15 Si veda ad esempio *A Journey that wasn’t*, 2005, Tate, Londra, nel quale un fantomatico pinguino bianco diventa il motore della spedizione antartica oggetto del lavoro.

attività singolare, si dirà, ma per il cane non fa molta differenza se si tratti di andare a spasso nel parchetto davanti casa o in quello di Documenta a Kassel. Beuys mette in scena, senza comprenderlo, il dominio dell'uomo sull'animale pensando di narrare il dominio dell'uomo sull'uomo. Human invece non soffre e non gioisce. Human semplicemente è.¹⁶ Ma cosa distingue allora Human dal cane Lucky che incontriamo ogni mattina sulla soglia del portone? Human ha la zampa anteriore sinistra colorata di rosa, con colorante per cibo, quindi atossico. Questo colore lo trasporta, lo "attiva", per così dire, nel campo della storia dell'arte nel momento in cui compare lo spettatore. Human è *anche* un'opera d'arte, i cani di Mumbai, tragicamente, rappresentano solo se stessi.

Un altro celebre caso recente che ha rilevanti conseguenze filosofiche non solo interne alle cronache artistiche estive è quello del Padiglione Tedesco alla Biennale di Venezia del 2017. L'artista tedesca Anne Imhof ha realizzato un'installazione-performance dal titolo *Faust* incentrata su una narrazione artistica del corpo capitalizzato. In un padiglione tedesco ridisegnato da freddi pareti e pavimenti di vetro si muovono dei danzatori e dei cani: "Il cane può essere inteso come addomesticamento del Padiglione, nel senso che quest'ultimo diviene luogo domestico. Viceversa il cane può esprimere anche l'addomesticamento di se stesso o può essere concepito nella

16 La didascalia dell'opera recita "alive entities and inanimate things, made and not made. Dimensions and duration variable".

finzione di guardiano", dichiara l'artista.¹⁷

Prontamente rimossi dall'installazione in seguito alle proteste di Gruppo Vegan Venezia e LAV¹⁸, i cani, nella fattispecie sei giovani dobermann prestati da un allevamento, erano rinchiusi/esposti due alla volta in una parte del padiglione tedesco e, secondo l'esposto presentato alla Polizia municipale, sottoposti a stress troppo intenso nei giorni di inaugurazione della manifestazione artistica. Anche in questo caso dei cani, inconsapevoli co-protagonisti della performance artistica, non subivano alcun maltrattamento evidente, lasciati liberi di manifestare la loro natura di cani, seppur in un ambiente confinato. Ma i nostri cani, allora, abbandonati giornate intere in appartamenti vuoti mentre noi siamo al lavoro? Non comporta forse il "diventare materia" per un'opera d'arte qualche contraddizione che ci porta a rivedere le categorie di morale/giusto/tollerabile?

LA POSSIBILITÀ DELLO STUPORE

New York: l'opera in collezione al Metropolitan Museum di Mark Tansey, *The Innocent Eye Test*, 1981, raffigura una grossa mucca all'interno di un museo, messa di fronte al quadro di Paulus Potter, *The Young Bull* del 1647. In questo curioso esperimento, che Tansey utilizza come una sorta di moderna critica al vedere e al

17 Anne Imhof e Susanne Pfeffer in conversazione, Comunicato Stampa della mostra "Anne Imhof. Faust", Padiglione tedesco, Biennale di Venezia 2017, p. 5.

18 Da: *Venezia Today*, 11 maggio 2017, quotidiano online.

ruolo dello spettatore nella pratica artistica, la mucca è utilizzata per capire se essa sia in grado di distinguere la realtà dalla finzione, un vero toro da un toro dipinto. Non sapremo mai quale sarà il risultato del test ma sappiamo che alcuni spettatori non riescono a leggere la realtà dell'opera d'arte. Si veda ad esempio *900* di Cattelan: innumerevoli visitatori virtuali o che avevano visto l'opera su catalogo o in fotografia protestano regolarmente ritenendo che l'animale fosse appeso vivo anche se è piuttosto evidente che l'animale è morto e tassidermizzato.¹⁹

La questione dell'animale spettatore o fruitore di opere d'arte ha avuto un'improvvisa diffusione recentemente. Tra le mostre riservate a questo inedito spettatore ci sono *Dogumenta* svoltasi a New York nell'agosto di quest'anno che gioca con il nome Documenta, della più celebre e blasonata mostra di arte contemporanea di cui abbiamo già scritto. I visitatori, come dichiarato sul sito della mostra sono stati 1400 cani, 2700 umani più un gatto (immaginiamo la sua frustrazione a dover visitare una mostra per cani) e una tartaruga. Animali spettatori o fruitori, se questa dicitura si può usare per i maiali da allevamenti intensivo, sono anche quelli che rincorrono delle palline di luce controllate in remoto per combattere la noia e il cannibalismo nei luoghi dove vengono detenuti. Il videogame dal titolo "Pig Chase" è stato sviluppato dalla Wageningen University e

19 Abbiamo parlato profusamente di quest'opera in Leonardo Caffo e Valentina Sonzogni, *Un'arte per l'altro*, op. cit.

dalla Utrecht School of Arts²⁰ e, se il vero significato dell'interesse dei maiali in questo gioco fosse realmente compreso, forse le porte di quegli allevamenti si aprirebbero per non chiudersi più. Agli animali interessa giocare e guardare delle palline muoversi sui luridi pavimenti dell'allevamento, oltre che, naturalmente, vivere. La vita in quanto vita, ovvero quello che Derida chiamava "il vivente in generale", è forse l'estetica che stiamo cercando.

Nella performance *I see you* di Tiziana Pers (2012), un'asina tranquillamente riparata in una stalla del Friuli osserva attraverso un collegamento Skype da monitor un gruppo di bambini collegati da un museo in Piemonte. I bambini, allo stesso modo, e attraverso lo stesso medium, osservano a loro volta l'animale che, pacifico, rosicchia una carota. Nel lavoro di Tiziana Pers la ridefinizione dei ruoli di umano e non umano al di fuori dai binomi soggetto-oggetto, acquirente-merce, determina una messa in crisi del paradigma antropocentrico che domina il citato arricchimento ambientale di animali in cattività. Intendiamoci: siamo sempre nel dominio dell'arte e della rappresentazione che però ha come caratteristica quella di anticipare una sensibilità che verrà e alcune volte, di rilevare, prima di tutte le altre discipline, gli snodi fondamentali del mondo in essere. L'animale è spettatore e infatti *guarda*, più spesso *ci guarda*, in cui quella particella *ci* si riferisce a noi, immersi nel nostro mondo. Se abita un luogo d'arte l'anima-

20 Si veda: playingwithpigs.nl.

le guarda anche quella, anche il quadro del toro è compreso nel *ci* della mucca di Tansey. Alcune specie – certamente più di altre – possono amare i colori di un quadro. Immaginiamo delle farfalle che si trovassero dinanzi a un quadro di Mark Rothko... Altre specie potrebbero preferire un’installazione sonora, magari Brian Eno o Takis. Anche nella nostra specie esistono almeno tante percezioni dell’opera d’arte quante sono le persone che le guardano. E se è vero che c’è una sola storia dell’arte in senso accademico, ed è il ruolo dello storico quello di ricostruirla, è altrettanto vero che ci sono infinite storie che scorrono davanti agli occhi degli spettatori. Umani o non umani.

La vera domanda allora non è se sia possibile un’estetica animale, ma perché questa è impossibile. Perché se l’estetica è quella che normalmente si intende in letteratura, data l’impossibilità di addomesticare il loro sguardo, allora tutto cade.

Riprendiamo allora un’affermazione fatta in precedenza: “la possibilità dello stupore è intrinseca al modo di vita animale e meno a quello umano”. Forse non meno intrinseco, lo stupore è limitato ad alcune epifanie dell’umano che trasgrediscono la norma. Lo stupore del neonato, appena venuto al mondo e poi lo stupore dell’adulto quando viene colto di sorpresa, *super-prehensus*, rapito da qualcosa o qualcuno che arriva dall’alto, soprannaturale. Lo stupore delle persone con disabilità cognitiva e lo stupore di chi non ha nulla e riceve qualcosa. Lo stupore dell’animale.

Lo “stupore” della vescica in gergo, che rimane bloccata, stupefatta durante il parto. E forse il cuore quando si ferma, rimane stupito. L’animale è tanto più vicino a noi – e così la sua estetica – quanto più noi siamo nudi, siamo nuda vita, zoé per dirla con Agamben.

Lo snodo della riflessione può essere rintracciato nel concetto di “agentività animale” (animal agency) come presentato da Jeff Sebo nel suo saggio *Agency and Moral Status*²¹, che può essere applicata ugualmente al nostro discorso sul guardare l’arte. Sebo distingue tra due tipi di agentività: quella che chiama *propositional* (proposizionale) e quella che chiama *perceptual* (percettiva). Mentre la prima di attua quando si agisce secondo un giudizio normativo “Dovrei mangiare un panino”, il secondo tipo di agentività è presente quando si agisce in base a un’esperienza percettiva normativa, ovvero quando si sperimenta un panino nel momento di mangiarlo, e si decide di mangiarlo sulla base di questa esperienza. Riprendendo uno studio di José Bermúdez del 2003²², Sebo argomenta come alcuni animali non-umani possano essere mossi dalla agentività percettiva e come molti animali umani siano mossi da entrambi i tipi di agentività, sia percettiva che proposizionale. Inoltre, condividendo la categoria della agentività percettiva, umani e non umani possono avere esperienze comuni e condivise.

.....
21 Jeff Sebo, “Agency and Moral Status”, in *Journal of Moral Philosophy*, v. 14, n. 1, 2017, pp. 1-22.

22 José Bermúdez, *Thinking Without Words*, Oxford University Press, Oxford, 2003.

Ecco come Sebo descrive questa possibilità:

I will make a distinction between propositional agency and perceptual agency, and I will argue that, whether or not only certain humans are capable of propositional agency (an issue that I will not take a stand on here), many species are capable of perceptual agency. I will then argue for a thesis that I call moral equivalence: Insofar as human and nonhuman animals act exclusively as perceptual agents, we have the same intrinsic moral status. The upshot will be that we should upgrade the moral status of nonhumans a bit as well as downgrade the moral status of humans a bit.²³

La agentività proposizionale, infatti, non è sufficiente a spiegare parecchi comportamenti creativi e volontari che si osservano negli animali umani e non umani, comportamenti che mettiamo in atto perché ci sembrano giusti o naturali e che implicano quindi un portato morale tutto da esplorare. I bambini nella fase prelinguistica oppure noi stessi quando schiviamo gli avversari durante una partita di calcio oppure quando danziamo, siamo guidati da un’agentività di tipo proposizionale. La agentività percettiva invece, ci guida (e *li* guida, gli animali) in molte situazioni in cui non ci occorre una particolare propositività, come spiegato ancora da Sebo: “when we have to decide how to make our

.....
23 Jeff Sebo, “Agency and Moral Status”, cit., p. 2.

way up a hill, how to make our way across a crowded room, how to make our way through a level of Tetris, and so on”.²⁴

Se ammettiamo dunque di ipotizzare che questo tipo di agentività ci accomuni con gli animali non-umani, potremmo ipotizzare che alcuni tipi di reazioni e di sentimenti legati a un’esperienza estetica ci avvicinino – più di quanto siamo disposti ad ammettere – a loro, ma anche a noi, a una parte di noi che pratica inconsapevolmente, o dovrebbe praticare in maniera programmatica, quell’estetica *attraverso* gli animali dalla quale siamo partiti.

.....
24 Ivi., p. 9