

L'estetica del camuffamento animale Riflessioni sul mimetismo biologico

Valeria Maggiore

Il posto migliore per nascondere qualsiasi cosa è in piena vista.
Edgar Allan Poe, *La lettera rubata*

1. Le logiche del mimetismo nel mondo animale

«Vi sono somiglianze irrilevanti fra le forme viventi e prive di vita e ve ne sono altre alle quali noi attribuiamo una funzione», scrive lo zoologo svizzero Adolf Portmann nell'introduzione al breve saggio *Tarnung im Tierreich*, dedicato al fenomeno del mimetismo (Portmann [1956b]: 1). Il profilo di una montagna, specifica il biologo, può richiamare quello di un volto umano, ma tale somiglianza è generalmente ascritta al caso e priva di significato. Se, invece, osserviamo un *Bacillus rossius*, piccolo insetto il cui corpo ricorda un ramo secco, comprendiamo immediatamente che tale similitudine non è accidentale, ma che si tratta di un «*escamotage* mimetico», di un *elegante artificio* della natura.

Topos letterario nel genere della favola, l'alterazione dei connotati qualitativi conduce spesso il protagonista del racconto alla derisione o a una fine tragica, a testimonianza del valore negativo di qualsiasi inganno, anche di quello visivo (cfr. La Fontaine [1868]: 216-217). In natura, invece, il travestimento ingannevole rappresenta spesso un vantaggio biologico, un'astuzia della vita che può qualificarsi come *tattica di difesa* o, di contro, come *strategia di agguato* (*offensive mimicry*; Caillois [1984]: 18) e che acquista senso solo nell'ambito di un «sistema complesso di strategie di presentazione (del me, del prossimo) e di rappresentazione (del sé, degli altri) che operano secondo *forze* in gioco» (Fabbri [2010]: 8. Cfr. anche Portmann [1956b]: 1), sulla base di una logica che ci propo-

niamo d'indagare in un dialogo costante fra le riflessioni di Portmann e il dibattito contemporaneo.

Lo zoologo svizzero fu, infatti, uno dei pochi a interrogarsi sui fenomeni di mimetizzazione animale con il proposito di spiegarne non soltanto i meccanismi processuali, ma anche le implicazioni estetiche, adottando quella che il pensatore francese Roger Caillois (1960: 3 ss.) ha definito una logica *diagonale* (cfr. Legissa [1998]: IX), una prospettiva teorica in grado di spaziare fra domini concettuali spesso concepiti come distanti e inconciliabili. Affascinato dalla bellezza della vita animale, dalla perfezione dei dettagli ivi riscontrabili e dalla varietà delle sue molteplici manifestazioni formali, Portmann indagò l'*aspetto estetico* della forma animale, mostrandosi poco interessato a chiarire temi e problemi oggi al centro dell'estetica naturale, come ad esempio comprendere in che termini è possibile parlare di "arte animale" e di un approccio estetico alla diversità naturale (cfr. Desideri [2007], [2011], [2013a]) o se sia possibile rintracciare i principi della creatività umana in attitudini già presenti nei nostri predecessori animali (cfr. Bartalesi [2009] e [2012]; Desideri [2013a]: 60). Prendendo le distanze da tali temi, Portmann si propose, invece, di inaugurare una nuova *semiotica naturale* o *zoosemiotica* (cfr. Fabbri [2010]: 8 e Kleisner [2008]), adottando un approccio fondato sulla visione che, congiuntamente alla pubblicazione dell'opera *Aspect of form* dell'intellettuale scozzese Lancelot Law Whyte (1968), favorì il recupero della morfologia goethiana nel dibattito biologico (cfr. Gans [1989]; Grene [1974]; Müller, Newman [2003]; Pigliucci [2001]; Pigliucci, Müller [2010]; Riedl [1975] e [1983]; Webster, Goodwin [1988]) ed estetico (cfr. Pinotti, Tedesco [2013]; Tedesco [2010]) contemporaneo.

Ricordiamo, infatti, che già il grande poeta tedesco aveva definito la morfologia «una scienza eidetica relativa alla *regione ontologica* della *natura organica*» (Ferrario [2009]: 153) e aveva sottolineato la necessità di affrontare il problema delle somiglianze estetiche fra le forme viventi rivalutando il ruolo dell'*Anschauung*. Ricollegandosi al suo illustre predecessore e riconoscendo l'importanza di una considerazione *qualitativa* dei fenomeni naturali, Portmann si fece portavoce della medesima esigenza e considerò l'osservazione delle forme una *propedeutica* all'analisi biologica in generale e allo studio dei fenomeni mimetici in particolare. «Salta agli occhi», egli scrive, «che il camuffamento, nella sfera della vita, sia da indagare secondo immagini [*nach Bildern*]» (Portmann [1956b]: 2), sebbene la dissimulazione animale si attui anche in altre aree della vita sensoriale: il mantenere un rigoroso silenzio rappresenta, ad esempio, una protezione efficace contro i predatori e anche l'emanazione di segnali odorosi può fungere da arma di distrazione o di disorientamento. Ciò nonostante, sottolinea Caillois, «l'occhio è il veico-

lo di fascinazione nell'intero mondo animale» (Caillois [1984]: 19) e perciò, continua Portmann, «parliamo di mimetizzazione sempre solo in riferimento al senso ottico [*im optische Sinne*] poiché, in fin dei conti, è il riconoscimento della configurazione visuale [*die Anerkennung des Visuellen*] l'area sensibile di particolare importanza in questo campo. Con tale designazione unilaterale confermiamo che l'apparire di piante e animali sotto molti aspetti acquista forma per mezzo dell'occhio che vede [*auf sehenden Augen*]» (Portmann [1956b]: 2, 6).

Notiamo che il termine utilizzato dallo studioso per indicare i fenomeni mimetici, presente già nel titolo dell'opera, è *Tarnung*, vocabolo che, ci mette in guardia Caillois, «nel senso ampio del termine, comprende una moltitudine di significati» (Caillois [1960]: 53) spesso “con-fusi”, quali il *travestimento*, il *nascondersi* nell'ambiente circostante e l'*intimidazione* (cfr. Caillois [1960]: 63-75, 77-88). Utilizzando il termine «mimetismo» in riferimento soprattutto al secondo dei tre significati evidenziati, in traduzione abbiamo scelto di utilizzare come termine “neutro” per indicare i fenomeni mimetici nella loro complessità un vocabolo dall'etimologia affascinante, in grado di restituire il senso che circola nei tre ambiti di discorso sopra elencati: *camuffamento*, termine connesso al vocabolo vallone seicentesco *cafouma* che indica l'atto di «soffiare una folata di fumo in faccia a qualcuno, per disorientarlo, per anebbiarlo» e approfittare della sua momentanea debolezza (cfr. Shell [2012]: 12 ss.; Fabbri [2010]: 9).

Intese come esempio di *maquillage* o come armi di difesa, le strutture di camuffamento adottate dal vivente nel tentativo di sfuggire al predatore o al fine di esercitare paura nella preda desiderata «ci svelano capacità truffaldine inaspettate» (Casarin, Fornari [2010]: 1; cfr. anche Fabbri [2010]: 9) e suscitano problemi teorici di non poca rilevanza, ascrivendo al vivente e alla sua naturalità un tratto di *artificialità*, intesa in senso *poietico* come arte di costruire architettonicamente la propria configurazione, ma anche in senso *poetico* come *capacità di creare artificio*, di illudere con un *prestigio magico*, tenendo in considerazione nella costruzione del proprio corpo “l'altro”, sia esso il nemico o il compagno di squadra nel gioco della vita (cfr. Caillois [1984]: 27; Prévost [2009]; Fabbri [2010]: 9.). «Agli organi della vista», scrive Portmann nel saggio *Erleuchtung und Erscheinung im Lebendigen*, «corrispondono gli organi dell'“esser visti”, i caratteri ottici o visuali della forma animale» (Portmann [1956a]: 60): il vivente plasma se stesso ma, allo stesso tempo, si *mostra all'altro* e si *camuffa per l'altro*.

Soffermandoci con occhio critico su tali fenomeni non è però possibile eludere alcuni interrogativi concernenti il significato di tali modificazioni e le dinamiche del “darsi a vedere”: in che senso l'essere vivente vuole *apparire*, anzi *apparire altro da sé*? I fenomeni

mimetici possono essere catalogati come processi di *falsificazione* della propria immagine? Se l'atto di "celare il proprio aspetto" è la peculiarità qualitativa di un essere vivente (come nel caso del *Bacillius rossius* o del più noto camaleonte) ha senso parlare di una *menzogna* giocata sul piano delle apparenze? Non è forse il mimetizzarsi l'apparire stesso di queste creature? Per tentare di rispondere a tali domande o, quantomeno, di tracciare le direttrici di una riflessione sul significato estetico delle logiche mimetiche riteniamo opportuno soffermarci sul concetto stesso di "apparire", tenendo a mente che «la forma, nel suo apparire e divenire, si pone [...] come mediatrice dei due momenti *essenza* e *manifestazione*, e nel complesso come *rivelatrice* del loro nesso» (Ferrario [2009]: 147-148).

2. *L'animale vuole "dare cenno di sé e mostrarsi": Adolf Portmann e la scienza del φανερός*

Il gesto teorico compiuto da Portmann si rivela polemico nei confronti della biologia del suo tempo, interessata a indagare i fenomeni vitali scendendo sempre più in profondità nell'analisi delle particelle elementari della materia e trascurando la dimensione macroscopica in quanto realtà di per se stessa problematica (cfr. Prévost [2009]). Nel saggio *Die Tiergestalt* egli dichiara, infatti, che «sin dai tempi più remoti, l'esperienza ha portato gli uomini a considerare gran parte di ciò che è visibile intorno a loro come una parvenza ingannevole che nasconde la vera natura delle cose» (Portmann [1960]: 11) e che le scienze naturali, grazie all'affermarsi della Sintesi Moderna – approccio teorico che, scrive il biologo italiano Telmo Pievani, «proponeva una nuova versione, più sofisticata scientificamente ma forse più rigida sul piano epistemologico, della teoria darwiniana, uniformando i quadri esplicativi di tutte le scienze del vivente» (Pievani [2005]: 13; cfr. anche Gould [2002]: 629 e Pigliucci, Müller [2010]: 7) e fondando l'adattamento darwiniano sulla genetica di Mendel –, hanno contribuito a consolidare l'opinione secondo la quale il nucleo "essenziale" del reale non può essere cercato "con gli occhi", poiché rimane sempre celato oltre il piano del visibile.

Nella sua ultima opera, *The life of the mind*, per l'esattezza nel primo capitolo dedicato al fenomeno dell'apparenza e influenzato proprio dalla lettura degli scritti dello zoologo svizzero, Hannah Arendt si propone di dare una "traduzione filosofica" delle considerazioni di Portmann sostenendo che la ricerca della verità in campo biologico debba poggiare, come suggeriva Goethe (1795: 115), «sulla convinzione che tutto ciò che è deve anche dare cenno di sé e mostrarsi. [...] L'inorganico, il vegetativo, l'animale e l'umano, tutto ciò si annuncia e appare per ciò che è ai nostri sensi esterni ed interni».

Il problema cui tale prospettiva va incontro è legato al fatto che *l'apparire* è ciò che è destinato a esser visto, udito, toccato, gustato e odorato, in altri termini ciò che è destinato a esser “sentito” percettivamente da qualcuno (Arendt [1978]: 9)¹. Di ciò che appare abbiamo, infatti, sensazione ed è proprio la stretta connessione fra apparenza e percezione sensibile ad aver indotto già i primi pensatori greci a considerare la dimensione del *δοκέει μοι* come lo spazio gnoseologico in cui la conoscenza si perde nella soggettività d'opinione, nell'individualità del sentire. Una dimensione, quest'ultima, caratterizzata dalla parvenza (*εἶδωλον*), contrapposta già nel poema *Sulla Natura* di Parmenide alla vera essenza del reale (*εἶδος*) e sulla quale non è in alcun modo possibile fondare una conoscenza autenticamente scientifica, basata cioè su esperienze certe e universali. Le “qualità percettive” che fino alle soglie del Seicento erano state considerate elemento peculiare della comprensione del mondo vivente, in seguito alla rivoluzione galileiana furono bandite dall'argomentazione scientifica e la conseguente «supremazia del fondo che non appare» (Arendt [1978]: 105), trasposta sul piano biologico, ebbe delle conseguenze di notevole importanza, determinando, come afferma Catherine Malabou (2015: 13-20), una dematerializzazione del principio formativo e, conseguentemente, il crescere di un sempre maggiore consenso nei confronti di quel metodo di ricerca che riconosce in ciò che è nascosto il «luogo in cui i grandi enigmi vanno cercati e risolti» (Portmann [1960]: 11).

Secondo i sostenitori di tale approccio, solo nella dimensione di ciò che si camuffa nella profondità del vivente è possibile riunire, «rendendoli *ontologicamente omogenei*, i livelli *fenomenologicamente eterogenei* e non commensurabili» (Ceruti [2014]: 91) delle forme. In tale contesto, il codice genetico, minimo comune denominatore della vita, è considerato la chiave per svelare il segreto dei viventi e l'organismo è interpretato solo come una trascurabile manifestazione di prioritari processi interni, come un semplice epifenomeno che può facilmente esser compreso proprio effettuando una buona traduzione in quello che i biologi contemporanei Müller e Newman hanno definito il «linguaggio cifrato» della vita (cfr. Müller, Newman [2003]: 3 e Newman [2011]).

Le conseguenze pratiche di una concezione metodica di tal tipo possono facilmente essere dedotte: lo studio della vita si traduce nell'analisi *quantitativa* della variabilità delle forme, ponendo in secondo piano il problema dell'aspetto *qualitativo* dell'essere vivente, centrale invece nella riflessione morfologica di Goethe e Portmann e riscoperto nel dibattito odierno (cfr. Pinotti, Tedesco [2013]). Solo una comprensione del corpo che

¹ Per una riflessione sul rapporto teorico fra Portmann e Arendt cfr. Amodio (2012).

non si basi su un'operazione di sottrazione del visibile, afferma quest'ultimo, può costituire il fondamento di una teoria organica innovativa (cfr. Portmann [1960]: 11-12). Occorre pertanto chiedersi se la "sfera dell'apparire", sia priva di scopo per l'interpretazione delle forme viventi e se un approccio che rifiuti *tout court* la sfera della "superficialità" possa rendere conto di tutti i fenomeni vitali.

Tali dubbi possono essere sciolti tenendo a mente che il vivente non è un mero ologramma, una proiezione tridimensionale del DNA: è un *organismo*, uno "spazio armonico" in cui tutto è connesso e che, come già Goethe aveva con preoccupazione rilevato, non può essere ridotto a numeri e misurazioni che «nella loro crudezza aboliscono la forma e bandiscono lo spirito della viva osservazione» (Goethe [1907]: 108), né tantomeno deve essere inteso come una sagoma di plastica trasparente che consente di scrutare l'interno del corpo senza il mostrarsi della propria exteriorità (cfr. Müller, Newman [2003]: 6). Come rileva Conte (2013: XI), la preoccupazione di Goethe era, invece, opposta e «riguardava semmai il possibile deprezzamento della dimensione sensibile, la svalutazione del fenomenico e di quella che Portmann definirà in seguito la sfera dell'"apparitivo"», il campo d'indagine del *φανερός* (cfr. Portmann [1958]: 160), la sfera della pelle, delle corazze, delle membrane e di ogni altra caratteristica estetica. In alcune suggestive righe della sua postfazione agli scritti goethiani di morfologia lo zoologo svizzero scrive, infatti, che

una rappresentazione teatrale offre due differenti punti di vista. Dietro il palcoscenico devo conoscere i processi e la tecnica degli strumenti su cui la rappresentazione si fonda [...]. Davanti al palcoscenico regnano invece altre regole: qui devo riconoscere i rapporti fra le persone, comprendere gesti e significati delle parole. [...] quello che vedo davanti al palcoscenico non è [...] *più vero* di quello che succede dietro; la verità di questo gioco vitale si manifesta però qui, per la prima volta, da un punto di vista differente. Entrambe le prospettive hanno il loro senso, e questo senso è per ciascuna di esse del tutto diverso (Portmann [1949]: 820-821).

Portmann si propone dunque di accordare una *piena realtà* alle forme animali in quanto fenomeni sensibili, vedendo in esse e nella loro semantica non una traduzione di categorie estetiche umane, ma una realtà che ci affascina per la sua *espressività priva di scopo*. Occorre precisare che «senza scopo» non deve essere qui considerato un sinonimo di «senza senso». Molti aspetti della forma animale, come i disegni sulle ali delle farfalle o i colori sgargianti di pappagalli e fenicotteri, «sembrano non possedere alcuna utilità immediata per la sopravvivenza e non essere funzionalmente necessari, ma ciò non significa che siano insensati o non svolgano alcun ruolo» (Conte [2013]: XVIII) nell'esistenza dell'organismo (cfr. Portmann [1958]: 155). Se per Caillois (1960: 24) tale *gratuità esteti-*

ca è una *forma di lusso* originario, un'*araldica naturale* in cui l'attenzione per il dettaglio pittorico va ben oltre le necessità della conservazione dell'individuo – i disegni delle farfalle, ad esempio, sono molto più elaborati di ciò che sarebbe loro necessario per mimetizzarsi tra le foglie –, secondo Portmann (1956a: 68-69) essa ha una funzione. Si può parlare di lusso naturale solo «se si parte dalla nuda autoconservazione presa come norma» (Portmann [1956a]: 69), mentre non vi è alcuna superfluità se si concepisce il camuffamento come espressione di una funzione primaria del vivente che non coincide con la conservazione: la *presentazione di sé* [*Selbstdarstellung*], di cui la conservazione stessa diviene strumento. Disegni, colori, piume e livree sono quindi *organi dell'apparire* (Prévost [2009]) e il camuffamento si rivela lo strumento che consente al vivente di *apparire sotto altre prospettive*, di dare un'immagine di sé diversa, perfino di divenire *trasparente*, di essere visibile attraverso l'altro da sé.

3. Il camuffarsi come arte di scomparire: Abbott Thayer e l'invisibilità naturale

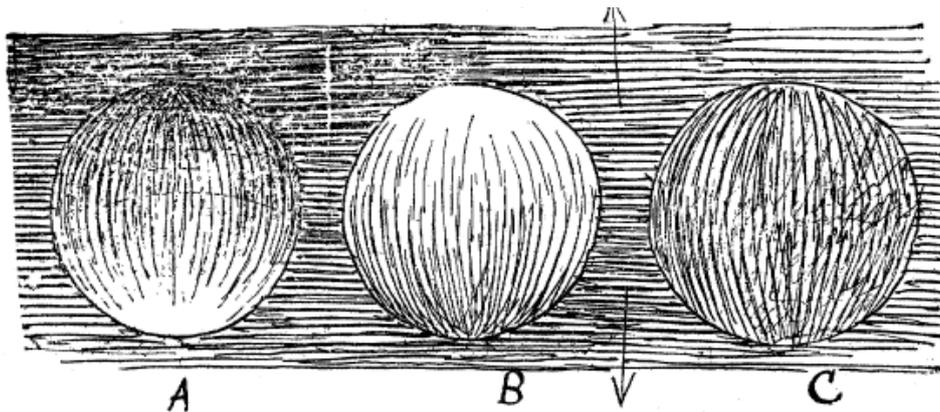
Il legame fra il concetto di camuffamento e quello di «trasparenza» del vivente è stato messo in luce in maniera esemplare dal pittore impressionista americano Abbott H. Thayer. Il 4 novembre 1896 quest'ultimo intervenne all'annuale riunione dell'Associazione degli Ornitologi Americani tenutasi all'Università di Harvard, pronunciando la conferenza *The Law which underlies protective coloration* (Thayer [1896a]; cfr. anche Thayer [1896b] e [1918]) allo scopo di dimostrare la sua teoria dell'*omocromia* animale (cfr. Shell [2012]: 23 ss.).

Presentando la sua scoperta come il frutto di un ragionamento maturato in ambito artistico, egli intendeva altresì dimostrare la correttezza del motto goethiano «l'arte è conoscenza e produce conoscenza» (Zecchi [1992]: 97) e testimoniare che la Natura opera secondo le leggi della pittura. Alcuni animali indossano, infatti, una *maschera naturale*, nascondendo la propria presenza con due meccanismi, il *disegno dirompente* e l'*ombra invertita reiterante*. Il primo di essi, rappresentato nel dipinto *Copperhead Snake on dead*



leaves, è caratterizzato dalla presenza di motivi ornamentali che infrangono i confini della silhouette animale e, concordemente alla legge gestaltica della buona continuità, rendono quest'ultimo difficilmente visibile.

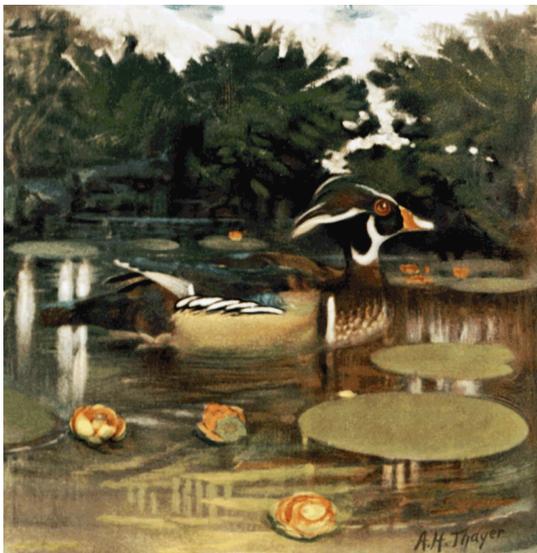
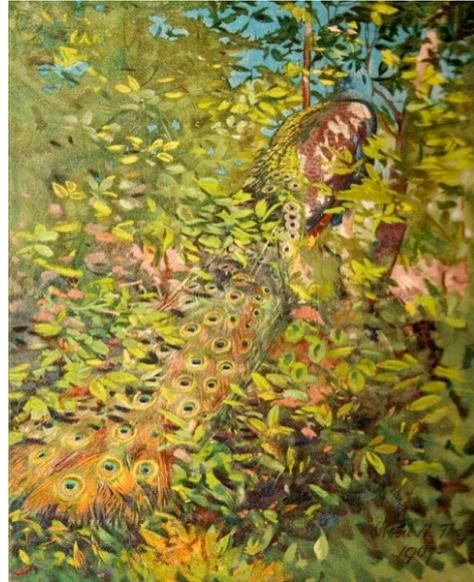
Il secondo meccanismo ci apre, invece, a una *semiotica della dimensione cromatica* (cfr. Fabbri [2010]: 10) e indica la tendenza ad assumere una pigmentazione più scura nelle aree corporee maggiormente esposte alla luce solare così da creare l'illusione di un appiattimento monocromatico.



Le teorie di Thayer attirarono ben presto l'attenzione di personalità politiche del calibro di Winston Churchill e Theodor Roosevelt, interessati alle loro applicazioni militari (cfr. Rothenberg [2012]), ma ebbero ripercussioni anche in ambito accademico, contribuendo a sovvertire il modo *metaforico* in cui il mimetismo era stato tradizionalmente inteso nella riflessione biologica post-darwiniana.

Nella concezione classica, il camuffamento si qualificava, infatti, come una «teoria mimetica» nel senso artistico del termine e verteva sul concetto di *somiglianza organica*, sull'analogia formale fra due esseri viventi allo scopo di assumere fattezze sgradite ai predatori e di dissimulare la propria essenza inviando segnali pseudo-semantici. Così inteso, il fenomeno mimetico è perciò associato a una «performance teatrale» e richiede una tripartizione di ruoli: esso esige la presenza di un *modello* che presenti caratteristiche percettivamente perspicue; di un *mimo*, cioè di un organismo in grado di «plagiare» le peculiarità qualitative del primo; e di uno *spettatore*, colui per il quale è messo in gioco l'inganno (Caillois [1960]: 96). I fenomeni mimetici analizzati dall'entomologo inglese Henry Walter Bates e dallo zoologo svizzero Fritz Müller, scrive il pittore statunitense, fanno in modo che un animale appaia come qualcos'altro, che sia un animale «sofistico» (Fabbri [2010]: 14), «mentre questa legge recentemente scoperta lo fa cessare del tutto

di apparire, di esistere» (Thayer [1896a]: 125)², focalizzando l'attenzione sul *dissolvimento* del vivente nel fondale scenico (la *Gestaltauflösung* di cui parla Portmann [1956b]: 7). «Mentre il travestimento implica da parte del mimo una certa attività, la mimetizzazione suppone invece immobilità e inerzia» (Caillois [1960]: 59) e, essendo incentrato sulla relazione gestaltica fra figura e sfondo (Portmann [1956b]: 7-8), si traduce in una *tattica dell'invisibilità* che provoca nell'osservatore la sensazione di trovarsi di fronte a uno spazio non occupato da nessuna forma animale. È questa la sensazione che si prova contemplando il quadro *Peacock in the Woods* (1907): a uno sguardo fugace il dipinto sembra riprodurre uno scorcio silvestre e solo guardandolo con più attenzione ci si rende conto che tra le foglie è nascosto un pavone, la cui sontuosa coda non ha qui lo scopo di mettere in atto rituali di corteggiamento ma, con i suoi ocelli, aiuta l'animale nella lotta per l'anonimato (cfr. Rothenberg [2012]: 132 ss.). La stessa sensazione si ha contemplando il dipinto *Male Wood Duck in a Forest Pool* (1909) in cui il piumaggio del volatile si armonizza



za con i riflessi degli alberi sull'acqua, consentendo all'animale di «perdere la sua individualità, cioè cancellare la sua sagoma, i suoi contorni e assimilarli ad uno sfondo di colori uniformi o al contrario variopinti» (Caillois [1960]: 77). Entrambe le illustrazioni sono quindi testimonianza del modo in cui la Natura realizza un'evanescenza visuale, un'illusione ottica in cui il visibile si fa invisibile e l'apparire non vuole più apparire.

Com'è però possibile parlare di *Selbstdarstellung* in riferimento ad animali che

² Per un'analisi più dettagliata del concetto di mimetismo in Bates e Müller e del rapporto di questo ultimi con Darwin cfr. Giorello (2010).

non vogliono presentarsi o il cui grado di distinzione formale e cromatico dallo sfondo naturale è quasi nullo? Il fatto che un animale – la cui primaria funzione vitale è secondo Portmann l'apparire – metta in atto dei comportamenti per *non esser visto*, ha del paradossale?

4. *Camuffarsi o apparire? Fenomeni ottici di espressione della forma*

L'occultare [*Vergeben*] è *contrario* a ciò che «dà all'occhio» [*Auffallen*], a ciò che è «apparisciente», «fatto per apparire». Contrario, ma non *contraddittorio*. Come sottolinea Aristotele, «contrari» si dicono quei termini che costituiscono la massima differenza all'interno di un genere comune, come ad esempio il bianco e nero all'interno della scala dei grigi; sono quindi manifestazioni opposte in un campo esperienziale comune (Aristotele, Δ 9/10, 1019a 25 ss.: 219). Questo «fondo che unisce» può essere da noi individuato, seguendo l'approccio di Portmann, nella *comunicabilità del visibile* (cfr. Casarin, Fornari [2010]: 1 e Trabalon [2009]). Seguendo con lo sguardo una farfalla ci accorgiamo che

essa generalmente si distende quando il suo corpo è illuminato simmetricamente dal sole e ci offre i suoi bellissimi modelli di colore – non vi è alcuna traccia di occultamento in questo comportamento. Ma un attimo dopo la stessa farfalla vola su un muro, su un ceppo o su un cumulo di foglie ammassate e, questa volta, ripiega le ali sulla schiena lungo una stretta lama verticale – e in un sol colpo scompare alla vista il suo apparire così vistoso (Portmann [1956b]: 3-4).

L'apparire e l'occultarsi di un essere vivente sono entrambe strategie visive e comunicative che si mostrano come due facce della stessa medaglia, due estremi di una comune matrice di visibilità della forma che si esprime di volta in volta in forme di comunicazione *sincera* (di rappresentazione della propria individualità) o *menzognera* (di distorsione della propria individualità e, a volte, della propria stessa animalità) e che aspirano entrambe a garantire la sopravvivenza dell'individuo (cfr. Trabalon [2009]: 145; Fabbri [2009]: 8 ss). Forme e colori dei viventi sono, infatti, gli elementi costitutivi di un sistema semantico che vanta due possibilità di manifestazione congiunte e contrarie volte entrambe a "proteggere" l'animale: se la colorazione protettiva si qualifica immediatamente con un fenomeno criptico e *pseudo-semantico* che disorienta il predatore, per converso anche l'eccessivo "apparire", lo stagiarsi dell'animale su uno sfondo grazie alla presenza di colori accesi o disegni elaborati può rivelarsi un'arma di difesa in virtù del suo carattere *aposemantico*, segnalando nell'animale la presenza di componenti chimiche mortali ed evitando così inutili attacchi da parte del predatore.

«È qui che va cercata la soluzione del problema», scrive Caillois (1960: 111): «Non ci si traveste unicamente per nascondersi, ci si traveste altrettanto per farsi vedere, per apparire sotto un rivestimento d'impronta spettacolare e avvincente, sconcertante o ingannevole». Se i colori sgargianti dei fenicotteri dipinti da Thayer nel quadro *Roseate Spoonbills, and the skies they picture* giocano un ruolo fondamentale non solo nell'ambito della scelta del partner, ma anche per la mimetizzazione dell'individuo, allora la distinzione fra camuffare e apparire cede il passo a una considerazione di tali manifestazioni morfologiche come «risultato della forma e del comportamento di tutto l'essere», come avvenimenti [*Geschehnisse*] percettivi diretti a un osservatore esterno, «non solo come caratteristiche statiche di un organismo» (Portmann [1956b]: 6).

Le apparenze devono quindi essere concepite come condizioni necessarie dei processi vitali perché, come rilevano Elio Franzini e Maddalena Mazzocut-Mis (2010: 196), «la forma modella e scolpisce il senso delle cose, assicurandone l'identità. Essa è quel *quid* senza il quale la cosa sarebbe diversa [...] è la manifestazione dell'ontologico, è il modo, l'aspetto con cui esso si manifesta



all'osservatore», disvelandosi o nascondendosi. Forse, ipotizza Hannah Arendt, abbiamo sempre sbagliato prospettiva, forse sono i processi vitali a essere al servizio dell'apparire e non viceversa: forse la prospettiva corretta è proprio quella della morfologia di Portmann, che attua un rovesciamento prospettico e indaga «visivamente» il manifestarsi del vivente (cfr. Portmann [1958]: 146), proponendo un'«apologia del superficiale» (Amodio [2012]: 101).

Bibliografia

- Amodio, P., 2012: *Di profondità filosofiche e superficialità viventi tra Hannah Arendt e Adolf Portmann*, in P. Amodio, C. Fuschetto, F. Gambardella, *Underscores. Darwin_Nietzsche_von Uexküll_Heidegger_Portmann_Arendt*, Giannini, Napoli.
- Arendt, H., 1978: *La vita della mente*, trad. it. e cura di G. Zanetti, Il Mulino, Bologna, 2009.

- Aristotele: *Metafisica*, trad. it. e cura di G. Reale, Bompiani, Milano, 2000.
- Bartalesi, L., 2009: *La nascita dell'animale estetico*, in L. Russo (a cura di), *Premio Nuova Estetica della Società Italiana d'Estetica*, "Aesthetica Preprint: Supplementa", 23, pp. 41-64.
- Bartalesi, L., 2012: *Estetica evoluzionista: Darwin e l'origine del senso estetico*, Carocci, Roma.
- Caillois, R., 1960: *L'occhio di Medusa. L'uomo, l'animale, la maschera*, trad. it. e cura di G. Laghissa, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1998.
- Caillois, R., 1984: *Mimicry and Legendary Psychasthenia*, trad. ing. di J. Shepley, "October", 31, pp. 16-32.
- Casarin, C., Fornari, D. (a cura di), 2010: *Estetiche del camouflage*, et al., Milano.
- Ceruti, M., 2014: *La riscoperta della physis*, in Id., *La fine dell'onniscienza*, Studium, Roma, pp. 89-116.
- Conte, P., 2013: *Fanerologia*, in Portmann (1960), pp. XI-XXXIII.
- Desideri, F., 2007: *Il nodo percettivo e la metafunzionalità dell'estetico* in F. Desideri, G. Matteucci (a cura di), *Estetiche della percezione*, Firenze University Press, Firenze, pp. 13-24.
- Desideri, 2011: *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Desideri, 2013a: *Hotspot. Estetica e biodiversità*, in Idem, *La misura del sentire*, Mimesis, Milano, pp. 143-164.
- Desideri, 2013b: *On the epigenesis of the aesthetic mind. The sense of beauty from survival to supervenience*, "Rivista di Estetica", 54, 3, pp. 63-82.
- Fabbri, P., 2010: *Strategie del camouflage*, in Casarin, Fornari (2010), pp. 8-20.
- Ferrario, E., 2009: *L'essere nell'apparire. Postfazione agli scritti goethiani di morfologia*, in J.W. Goethe, *Gli scritti scientifici. Morfologia III: Per una scienza del vivente*, Il Capitello del Sole, Bologna, pp. 143-175.
- Franzini E., Mazzocut-Mis M., 2010: *Estetica*, Pearson Italia, Milano-Torino.
- Flak, V., 2003: *Adolf Portmann: il significato delle forme animali*, "Itinera. Rivista di filosofia e di teoria delle arti e della letteratura", consultabile *on-line* sul sito: www.filosofia.unimi.it/itinera/mat/saggi/flakv_portmann.pdf
- Gans, C., 1989: *Morphology, today and tomorrow*, in H. Splecht, H. Hilgers (a cura di), *Trends in Vertebrate Morphology, 1986*, Gustav Fischer, Stuttgart, pp. 631-637.
- Giorello, G., 2010: *Darwinismo e mimetismo*, in Casarin, Fornari (2010), pp. 21-28.
- Goethe, J.W., 1907: *Massime e riflessioni*, trad. it. e cura di S. Giametta, Rizzoli, Milano, 2013.

- Gould, S.J., 2002: *La struttura della teoria dell'evoluzione*, trad. it. e cura di T. Pievani, Codice, Torino, 2003.
- Grene, M., 1974: *The Understanding of Nature. Essays in the Philosophy of Biology*, Reidel, Dordrecht-Boston.
- Kleisner, K., 2008: *The Semantic Morphology of Adolf Portmann: A Starting Point for the Biosemiotics of Organic Form?*, "Biosemiotics", 1, pp. 207-219.
- La Fontaine, J. de, 1898: *Le geai paré des plumes du paon*, in *Fables de La Fontaine avec les dessins d'August Doré*, Hachette, Paris.
- Laghissa, G., 1998: *Le scienze diagonali di Roger Caillois* in Caillois (1960), pp. IX-XXI.
- Malabou, C., 2015: *After the flesh*, in T. Sparrow, *Plastic Bodies: Rebuilding Sensation After Phenomenology*, Open Humanities Press, London, pp. 13-20.
- Müller G.B., Newman S.A., 2003: *Organization of organismal form: the forgotten cause in evolutionary theory*, in Idem (a cura di), *Origination of organismal form. Beyond the Gene in Developmental and Evolutionary Biology*, MIT Press, Cambridge (Mass.)-London, pp. 3-10.
- Newman, S.A., 2011: *The evolution of evolutionary mechanism: a new perspective*, in G. Auletta, M. Leclerc, R.A. Martinez (a cura di), *Biological Evolution: Facts and Theories. A critical Appraisal 150 Years after "The Origin of Species"*, Gregorian & Biblical Press, Roma, pp. 169-191.
- Pievani, T., 2005: *Introduzione alla filosofia della biologia*, Laterza, Roma-Bari.
- Pigliucci, M., 2001: *Phenotypic Plasticity. Beyond Nature and Nurture*, The John Hopkins University Press, Baltimore-London.
- Pigliucci, M., Müller, G.B., 2010: *Elements of an Extended Evolutionary Synthesis*, in Idem (a cura di), *Evolution. The extended synthesis*, MIT Press, Cambridge (Mass.)-London.
- Pinotti A., Tedesco S., 2013: *Estetica e scienze della vita. Morfologia, biologia teoretica, evo-devo*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Portmann, A., 1949: *Nachwort*, in J.W. Goethe, *Gesamtausgabe der Werke und Schriften*, vol. XIX: *Schriften zur Morphologie II*, Cotta, Stuttgart, pp. 820-821.
- Portmann, A., 1956a: *Illuminazione e apparizione dei viventi*, trad. it. di B. Porena, in Portmann (1965), pp. 45-73.
- Portmann, A., 1956b: *Tarnung im Tierreich*, Springer, Berlin-Göttingen-Heidelberg.
- Portmann, A., 1958: *L'autopresentazione come motivo della configurazione formale del vivente*, trad. it. di P. Conte, in Pinotti, Tedesco (2013), pp. 139-172.
- Portmann, 1960: *La forma degli animali. Studi sul significato dell'apparenza fenomenica degli animali*, trad. it. e cura di P. Conte, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2013.

- Portmann, A., 1965: *Le forme viventi. Nuove prospettive della biologia*, trad. it. di B. Porena, Adelphi, Milano.
- Prévost, B., 2009: *L'élégance animale. Esthétique et zoologie selon Adolf Portmann*, "Images Re-vues", 6, <https://imagesrevues.revues.org/379>.
- Riedl, R., 1975: *Order in Living Organisms. A System Analysis of Evolution*, trad. ing. di R.P.S. Jefferies, John Wiley & Sons, Chichester-New York-Brisbane-Toronto, 1978.
- Riedl, R., 1983: *The Role of Morphology in the Theory of Evolution*, in M. Grene (a cura di), *Dimensions of Darwinism: Themes and Counterthemes in Twentieth Century Evolutionary Theory*, Cambridge University Press, New York, pp. 205-238.
- Rothenberg, D., 2012: *Survival of the beautiful. Art, science and Evolution*, Bloomsbury, London-New York-New Delhi-Sidney.
- Shell, H.R., 2012: *Ni vu Ni Connu. Le camouflage au regard de l'objectif*, trad. fr. di J.-F. Caro, Zones Sensibles, Paris, 2014.
- Tedesco, S., 2010: *Morfologia estetica. Alcune relazioni fra estetica e scienza naturale*, "Aesthetica Preprint", 90.
- Thayer, A.H., 1896a: *The Law which underlies Protective Coloration*, "The Auk", 13, 2, pp. 124-129.
- Thayer, A.H., 1896b: *Further remarks on the Law which underlies Protective Coloration*, "The Auk", 13, 2, pp. 318-320.
- Thayer, A.H., 1918: *Camouflage*, "The Scientific Monthly", 7, 6, pp. 481-494.
- Thayer, A.H., 1909: *Concealing-coloration in the animal kingdom*, The McMillan Co., New York.
- Trabalon, M., 2002: *L'utilisation du mimétisme dans le cadre de la communication animale*, "Revue d'esthétique", 41, 2, pp. 143-149.
- Webster G.C., Goodwin B.C., 1988: *Il problema della forma in biologia*, Armando, Roma.
- Whyte, L.L., 1968: *Aspetti della forma nella natura e nell'arte*, trad. it. di G. Marchianò, Dedalo Libri, Bari, 1977.
- Zecchi, S., 1992: *Introduzione a J.W. Goethe, Scritti sull'arte e la letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino.