

**Università di Pisa**



**Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere**  
Laurea magistrale in Filosofia e forme del sapere

**Tesi di laurea**

**Arte e scienza in Charles Robert Darwin**  
Una nuova teoria estetica?

Candidato:

Armando Bartiromo

Relatore:

Prof.ssa Manuela Paschi

**Anno Accademico 2014/2015**

## INDICE GENERALE

<b>Introduzione. Una storia “comtiana”?</b> .....	<b>p. IV</b>
<b>1. L’arte precede la scienza: il viaggio di un naturalista intorno al mondo</b> .....	<b>2</b>
1.1 Arte e realtà nel <i>Voyage of the «Beagle»</i> .....	9
1.1.1 Darwin e Milton: l’arte parla attraverso la natura .....	20
1.1.2 Darwin e Wordsworth: <i>un linguaggio arcano insegna dubbi terribili</i> .....	30
1.1.3 Coloni e selvaggi: il principio del piacere tra continuità e distinzione .....	47
1.2 Arte e scienza nel <i>Voyage of the «Beagle»</i> .....	64
1.2.1 Darwin e Humboldt: <i>la rara unione di poesia e scienza</i> .....	69
1.2.2 <i>Conclusion: il buon gusto è la stessa cosa del buon senso</i> .....	89
<b>2. Riflessioni estetiche nelle <i>Metaphysical Enquiries: wit e sense of beauty</i></b> .....	<b>101</b>
2.1 Invenzione e gusto: <i>castles in the air</i> e <i>wit</i> .....	111
2.2 Darwin e Hume: <i>gli abiti precedono la struttura</i> .....	126
2.2.1 Darwin e Burke: <i>che cos’è l’emozione?</i> .....	154
2.2.1.1 Estetica e morale: tra Hume e Burke .....	167
2.2.2 Darwin e Reynolds: <i>la bellezza è un sentimento istintivo</i> .....	173
<b>3. La scienza “abbraccia” l’arte: dall’<i>Origin of Species</i> alla <i>Sexual Selection</i></b> .....	<b>182</b>
3.1 Darwin e la teologia naturale: «it is a happy world after all» .....	194
3.1.1 Lo stile dell’ <i>Origin</i> : il bello e il sublime nell’«entangled bank» .....	212
3.1.2 A che cosa serve la bellezza: sopravvivenza o riproduzione? .....	233
3.2 Una nuova teoria estetica? La femmina è la <i>teterrima belli causa</i> .....	240

3.2.1 Capriccio e moda: la selezione sessuale applicata all'uomo .....	252
3.2.2 Wallace versus Darwin: fisiologia o scelta estetica?.....	262
3.3 <i>Una strana e deplorable perdita</i> in una vita votata alla scienza.....	270
<b>Riflessioni conclusive</b> .....	<b>276</b>
<b>Riferimenti bibliografici</b> .....	<b>279</b>

## Introduzione. Una storia “comtiana”?

La biografia intellettuale di Darwin è passibile di un’interessante, per quanto euristica, schematizzazione, all’interno di cui teoria e vita vengono mirabilmente a congiungersi attraverso la produzione scritta, sia essoterica che esoterica: si tratta della tripartizione offerta dalla *legge dei tre stadi* comtiana, che il naturalista inglese nelle pagine del suo *Notebook M* mostra di accogliere con entusiasmo: “*M. Le Comte’s idea of theological state of science, grand idea: as before having analogy to guide one to conclusion that any one fact was connected with law*”<sup>i</sup>. È proprio in relazione ad affermazioni come queste che G. Arturo Ferrari vede emergere nelle note metafisiche darwiniane la sagoma di un ideale epistemologico “positivo”, avente come scopo la conquista di leggi immutabili<sup>ii</sup>.

La tripartizione di cui sopra sarà ripresa dalla nostra ricerca, la quale sarà suddivisa in tre capitoli, rispondenti a tre tappe teoretico-esistenziali: 1) estetico (-scientifica); 2) metafisica; 3) legalistica. Ognuno di questi momenti trova compimento in quattro opere, tre pubbliche, ed una riservata, che sono rispettivamente il “letterario” *Journal of Researches* (1), le private *Metaphysical Enquiries* (2), e le due grandi opere scientifiche, ovvero *l’Origin of Species* e *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* (3).

Attraverso i tre momenti svilupperemo gradualmente le due parti del titolo della nostra tesi: da un lato faremo emergere il rapporto tra l’arte e la scienza, laddove “arte” va intesa darwin-whewellianamente come fase dello “spirito”, ma anche, *stricto sensu*, come artificio umano, manifesto in particolar modo nella fase del viaggio sul *Beagle*; dall’altro, in seguito alla transitoria fase metafisica, mostreremo come il processo di scientificizzazione divenne sempre

---

i Charles Darwin, *Notebooks 1836-1844*, Cambridge University Press, edited by H. Barrett, Peter J. Gautrey, Sandra Herbert, David Kohn and Sydney Smith, 2008, p. 566.

ii Cfr. *Introduzione del curatore* in Charles Darwin, *L’espressione delle emozioni nell’uomo e negli animali. Taccuini M e N. Profilo di un bambino*, Torino, Paolo Boringhieri, 1982. Vedi anche Lorenzo M. Calabi, *I quaderni metafisici di Darwin. Teologia, “metafisica”, causa finale*, Pisa, Edizioni ETS, 2001.

più comprensivo, operativo e totalizzante, talché l'estetico *tout court* e la sua estrinsecazione nell'artificio umano, furono considerati esplicabili nella loro origine attraverso i meccanismi del paradigma evolutivo-selettivo (naturale/sessuale). È in ordine a questo livello della maturità scientifica che passeremo al vaglio quella che a tutti gli effetti può essere considerata una teoria estetica biologizzata ed animalizzata.

Possiamo immaginare un lungo e graduale, lyelliano percorso all'interno di cui l'estetico viene declinato in guisa viepiù differente e intricata (*entangled*), e tale da essere in maniera progressiva, simultaneamente a un robusto disconoscimento, occultato fino al suo definitivo e amaro deperimento. Il dato che balza subito agli occhi è l'evoluzione del ruolo che il polo estetico-emozionale assume in relazione a un sempre più preponderante interesse scientifico, così come traspare dalle pagine della autobiografia darwiniana: “*Se mi volgo indietro, posso vedere come il mio amore per la scienza abbia preso il sopravvento su qualsiasi altro interesse*”<sup>iii</sup>.

Quella che David Kohn definisce essere la *costruzione estetica della teoria di Darwin*<sup>iv</sup>, volendo in tal modo segnalare, a dispetto di certa auto-narrazione prodotta dal naturalista stesso, le origini emozionali del ragionamento causale (deduttivo o induttivo che fosse), è parafrasata chiaramente da un'interpolazione darwiniana presente nel *Notebook M*, in cui il naturalista, riprendendo liberamente - secondo una de-contestualizzazione semantica che Antonello La Vergata dichiara essere una costante<sup>v</sup> - un'affermazione dello scienziato<sup>vi</sup> inglese William Whewell, annota: “*art precedes science – art is experience & observation*”<sup>vii</sup>.

---

iii Charles Darwin, *Autobiografia*, Torino, Einaudi, 2006, p. 60. Il corsivo è nostro.

iv Cfr. David Kohn, *The aesthetic construction of Darwin's theory*, in Alfred I. Tauber, *The elusive synthesis: aesthetics and science*, Kluwer, Dordrecht, 1996.

v Antonello La Vergata, *La teoria di Darwin e la biologia dell'Ottocento* (pp. 289-312) in Antonio Santucci (a cura di), *Scienza e filosofia nella cultura positivista*, Milano, Feltrinelli, 1982.

vi La parola “scientist” in contrapposizione a quella di “artist” fu coniata proprio da lui.

vii Idem, *Notebooks 1836-1844*, cit., p. 567. Il corsivo è nostro.

L'art della nota, traslata all'interno del percorso esistenziale di Darwin, deve essere intesa in un triplice senso: 1) gnoseologico; 2) euristico; 3) stadiale. Ciò vuol dire che essa rappresenta tre fattori: 1) emozionale ed estetico – detto in altri termini: la reazione sentimentale (piacere o terrore) di fronte alla bellezza (*beauty*) o alla sublimità (*delight*) della natura tropicale e subequatoriale; 2) metodologico: costituisce il *conveyor of emotion*<sup>viii</sup> attraverso cui intuire a tutta prima l'apparentemente insondabile mistero di spazio complesso (ecologia) e tempo profondo (geologia) dei paesaggi naturali; 3) pre-scientifico e misticheggiante: arte e scienza arrivano a coincidere in un modo che, sebbene prodigioso, è ancora del tutto veritativamente insoddisfacente, esprimendo, wordsworthianamente, quelli che B. S. Shelley definì essere *dubbi terribili*. L'uomo, a questo livello della narrazione, è considerato essere da Darwin “qualcosa di più che non il mero respiro del suo corpo”<sup>ix</sup>.

Durante il quinquennale viaggio sul *Beagle* intorno al mondo (1831-1836), Darwin, ancora giovanissimo, esperì proprio la fase iniziale di un processo che lo avrebbe condotto, in una guisa che non sarebbe stata lineare, bensì manifestamente “corallina”<sup>x</sup>, per usare un'icastica immagine evocata dallo stesso naturalista, e prediletta da molto neo-evoluzionismo, all'attingimento, tanto faticoso quanto de-familiarizzante, delle leggi naturali.

Darwin, sulla scorta sentimentale della lettura dei sette volumi del *Personal Narrative* dello scienziato tedesco, Alexander von Humboldt, s'imbatté in quello che lui, nel diario personale (*Beagle Diary*), definì essere un “caos of delight”<sup>xi</sup>. In questo guazzabuglio di emozioni le sue

---

viii Cfr. Idem, *The aesthetic construction of Darwin's theory*, cit.

ix Charles Darwin, *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, ed. eBook, Newton Compton, 2010, p. 757. Il corsivo è nostro.

x Nel *Notebook B* Darwin una volta appuntò: “The tree of life should perhaps be called the coral of life, base of branches dead; so that passages cannot be seen”; in Idem, *Notebooks 1836-1844*, cit., p. 177.

xi Charles Darwin, *Beagle Diary*, Cambridge, Cambridge University Press, Keynes, R. D. ed. 2001, cit., p. 42, in <http://darwin-online.org.uk/content/frameset?itemID=F1925&viewtype=text&pageseq=1>. Il corsivo è nostro.

fonti estetiche, il *Paradise Lost* del beniamino dei romantici<sup>xii</sup>, John Milton, su tutti, costituirono un importante distillatore emotivo, attraverso cui smorzare l'irruenza passionale dell'esperienza sublime teologico-naturale prodotta dai meravigliosi e tramortenti paesaggi brasiliani (Rio de Janeiro) e patagonici (Terra del Fuoco). È attraverso l'"arte" umana che Darwin cercò, tramite un meccanismo d'identificazione, di comprendere il linguaggio, per dirla con Humboldt, del "tempio" della Natura, che, al contrario, mostrava superare in "grandeur" qualsiasi artificio umano.

Fu proprio in quest'asimmetria in termini di potenza e bellezza che Darwin iniziò a ritenere sempre più inadeguata la sua fonte scientifica preferita, il suo *secondo sole*: Humboldt. La sua "rara unione di poesia e scienza", per quanto estremamente affascinante, dichiarò smacco al cospetto della grandezza della natura: "[Humboldt] with his dark blue skies & the rare union of poetry with science which he so strongly displays when writing of tropical scenery, with all this falls far short of the truth"<sup>xiii</sup>.

La natura surclassa anche le bellissime descrizioni del grande esploratore tedesco! La verità è qualcosa di grandioso, ancora del tutto incomprensibile: l'"origin of things"<sup>xiv</sup>, che Humboldt e John Herschel dichiaravano inesplicabile scientificamente ("mystery of mysteries"<sup>xv</sup>), è, a questo punto della ricerca scientifica, ancora tutta da scoprire.

Questa prima fase trova compimento in quello che Darwin chiamò il suo "first literary child"<sup>xvi</sup>, noto come *The Voyage of the Beagle* (1845). La messa in opera dell'esperienza estetica del viaggio, costellata da disamine scientifiche (ancora troppo arbitrariamente

---

xii Idem, *The aesthetic construction of Darwin's theory*, cit., p. 22.

xiii Idem, *Beagle Diary*, cit., p. 42. Il corsivo è nostro.

xiv Cfr. Adam R. Shapiro, *Darwin's foil: The evolving uses of William Paley's Natural Theology 1802–2005*, in *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences*, University of London, Elsevier Ltd, 2013 ([www.elsevier.com/locate/shpsc](http://www.elsevier.com/locate/shpsc)), p. 2.

xv Cfr. David Amigoni, *Colonies, Cults and Evolution*, New York, ed. eBook, Cambridge University Press, 2007, p. 84.

xvi Charles Darwin, *The Autobiography of Charles Darwin 1809-1882*, London, ed. by N. Barlow, 1958, p. 116. Il corsivo è nostro.

generalizzanti; questa fu l'opinione di molta critica)<sup>xvii</sup>, risponde paradossalmente ai primi segnali del superamento di quello che possiamo ritenere un vero e proprio stadio "humboldtiano", d'accordo con l'interessante lettura di Nigel Leask<sup>xviii</sup>.

Darwin, dopo una prima esaltata idealizzazione, prende gradualmente le distanze dell'estetismo del geografo tedesco, dalla sua "fisica" olistica, che comunque tanta importanza<sup>xix</sup>, ancorché all'interno di un processo di robusta ri-semantizzazione, rivestirà per il naturalista inglese, scegliendo le strade maestre della tradizione empiristica britannica e dell'uniformitarismo geologico di stampo lyelliano – fonte, quest'ultima, che assunse un ruolo decisivo già durante il viaggio attraverso i due volumi dei *Principles of Geology*.

Le battute finali dell'esplorazione in Sudamerica, retoricamente coincidenti con la *Conclusion* del *Voyage*, andranno a costituire l'ultimo paragrafo del nostro primo capitolo: "L'arte precede la scienza: il viaggio di un naturalista intorno al mondo". Mostriamo come il ritorno in patria da parte di Darwin coincida, d'accordo con l'intuizione di David Amigoni<sup>xx</sup>, con una compressione operante su due livelli: teorico e biografico.

Dal punto di vista teorico il ritorno a casa comporta la riduzione della ricerca ad un piano necessariamente locale, collimante con la de-idealizzazione delle delizie esperite nei paesaggi tropicali. Inoltre, Darwin, per sua stessa ammissione, inizia ad assumere un atteggiamento metodologico empiristico – benché noi sappiamo che il suo induttivismo fosse tanto forte quanto l'impostazione ipotetico-deduttiva (Ghiselin<sup>xxi</sup>, Pievani<sup>xxii</sup>). È in relazione a ciò che noi

---

xvii Cfr. Nigel Leask, *Darwin's 'Second Sun': Alexander von Humboldt and The Genesis of The Voyage of The Beagle*, in *Literature, Science and Psychoanalysis, 1830-1970: Essays in Honour of Dame Gillian Beer*, (Third edition), New York, Oxford University Press, 2003.

xviii Cfr. *Ivi*

xix Claudio Greppi, *Viaggi incrociati: da Humboldt a Darwin*, in *Il significato del viaggio. Modelli e paradigmi dall'antichità al mondo contemporaneo*, a cura di Patrizia Castelli e Salvatore Geruzzi, Pisa, Fabrizio Serra editore, 2014.

xx Cfr. Idem, *Colonies, Cults and Evolution*, cit.

xxi Cfr. Michael T. Ghiselin, *Il trionfo del metodo darwiniano*, Bologna, il Mulino, 1981.

sentiamo di prendere le parti di Michael Ruse, rispetto a Robert J. Richards, ripetendo con lui che quella darwiniana sarà “*a British theory by a British scientist*”<sup>xxiii</sup>, al di là, e nonostante qualsiasi influenza del romanticismo (tedesco). Dal punto di vista biografico, la vita di Darwin, una volta tornato dal viaggio, si svolge fundamentalmente in due luoghi: Londra, anche se per pochi anni, e la campagna londinese (Kent), dove morirà (1882).

Faremo emergere una traccia interessante presente nelle battute finali del *Journal*, laddove Darwin, ponendo sullo stesso piano buon gusto e buon senso, attraverso il collante del metodo empirico, mostra di essere il degno erede della tradizione estetica britannica (Hume su tutti), erigendo le basi per una originale riconsiderazione di concetti estetici collaudati da più di un secolo: *wit, sense of beauty, taste, caprice, fashion, ecc., ecc.*

Londra (1836-1842): Darwin è da poco tornato dal viaggio e inizia a meditare sull’immenso materiale raccolto. Chiede l’aiuto di esperti per catalogare e interpretare reperti geologici e anatomici, ma intanto inizia a stilare i cosiddetti *Notebooks*. Saranno quest’ultimi ad essere presi in considerazione nel nostro secondo capitolo (“Riflessioni estetiche nelle *Metaphysical Enquiries: wit e sense of beauty*”), laddove mostreremo in che senso la questione estetica, assieme alla conseguente declinazione del rapporto tra estetica e scienza, sia rimodulata, e in modo differente, sebbene in linea di continuità, rispetto al *Journal*.

Il nostro obiettivo sarà mostrare fundamentalmente due aspetti rispondenti a due piani, l’uno soggettivo e l’altro oggettivo: 1) il ruolo dell’immaginazione (*wit*), dei “*castles in the air*”, nella costruzione della teoria scientifica; 2) la crucialità della risoluzione del nodo gordiano estetico: “*what is beauty?*”. In merito al primo punto sarà fondamentale delineare il nesso che lega Darwin con la teoria della mente umana; in ordine al secondo, invece, attraverso l’apporto di Hume, Burke e Reynolds, evidenzieremo il ruolo delle emozioni (tra cui il senso

---

xxii Cfr. Telmo Pievani, *Anatomia di una rivoluzione. La logica della scoperta scientifica di Darwin*, Milano, Mimesis, 2013.

xxiii Cfr. Robert J. Richards, *Darwin on Mind, Morals, and Emotion*, in *The Cambridge Companion to Darwin*, eds. J. Hodge and G. Radick, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

del bello) nella teoria che man mano sta prendendo forma – quantunque Darwin sia ancora del tutto condizionato dal funzionalismo lamarckiano.

Eccoci giunti alla fase finale (1859-1872), quella in cui, per dirla con Lyotard, la *Natura è sacrificata sull'altare della legge*<sup>xxiv</sup>, la quale andrà a confluire nel nostro terzo e ultimo capitolo: “La scienza ‘abbraccia’ l’arte: dall’*Origin of Species* alla *Sexual Selection*”. Laddove, l’“embrace” del titolo, utilizzato dallo stesso Darwin nell’intestazione di un paragrafo della sesta edizione (1872) dell’*Origin* (“Unity of Type and of the Conditions of Existence *embraced* by the theory of Natural Selection”)<sup>xxv</sup>, sarà da noi ritenuto, sulla scorta della buona intuizione di S. G. Bertani<sup>xxvi</sup>, evidenziare il carattere comprensivo, totalizzante delle leggi scientifiche.

È in questa terza fase che Darwin, ormai ritiratosi con la famiglia nella proprietà di campagna (*Down House*), giunge alla formulazione compiuta delle due teorie selettive: naturale e sessuale. Mostriamo come Darwin provi a sciogliere il nodo estetico nelle due opere principali: *Origin e Descent*.

Nella prima (soprattutto nella versione della sesta edizione, 1872) la soluzione prospettata è utilitaristica. Questo sul piano teorico. Mentre in ordine al piano stilistico occorrerà mettere in evidenza il ruolo retorico (e non solo) dell’immaginazione e delle metafore – le quali, lo anticipiamo subito, costituiscono le tracce sia di una riconciliazione, per dirla con Kohn, in cui la sublimità e la bellezza dei paesaggi tropicali e subequatoriali trovano la risoluzione scientifica nel paradigma evuzionistico che, soprattutto, delle radici veraci dell’ontogenesi della teoria scientifica.

---

xxiv Citazione in Benjamin Sylvester Bradley, *Darwin's Sublime: The Contest Between Reason and Imagination in "On the Origin of Species"*, in *Journal of the History of Biology*, Vol. 44, No. 2, Australia, Springer, 2009, p. 218.

xxv Il corsivo è nostro.

xxvi Cfr. Stefano G. Bertani, *Il letterato Darwin. La scrittura dell'evoluzione*, Roma, Editori Riuniti, 2015.

Nella seconda, invece, verrà fuori l'impianto di una nuova teoria estetico-sessuale, incentrata su quattro concetti estetici fondamentali (*sense of beauty, taste, caprice, e fashion*), coagulati dal medesimo meccanismo evolutivo escogitato da Darwin in relazione alla lotta per l'esistenza e alla selezione naturale. Meccanismo che consta di tre fattori costanti: varietà, eredità e selezione.

La teoria "estetica" di Darwin sarà da noi analizzata scrupolosamente anche sulla base delle obiezioni di A. R. Wallace, il naturalista co-scopritore della teoria della selezione sessuale, in modo da porre in rilievo le due problematicità fondamentali della selezione estetico-sessuale: 1) perché le femmine dei più svariati gruppi animali hanno generalmente una colorazione decisamente meno vistosa dei maschi, e di conseguenza sono meno belle di quest'ultimi?; 2) Perché le femmine scelgono come scelgono? Donde nasce la convenienza della loro scelta?

L'ultimo paragrafo della tesi evidenzierà come il compimento della terza fase sia suggellato da una paradossale, sebbene spiacevole, degenerazione, ancora una volta confermando il forte nesso tra biografia e teoria, che caratterizzò tutta l'esistenza di Darwin. È qui che, in un certo senso, il confronto di Darwin con se stesso farà venir fuori il "negativo" del "positivo", mostrando i pericoli di una razionalizzazione ossessiva della realtà coincidente con l'atrofizzazione delle radici immaginative del pensiero scientifico.

Darwin, difatti, racconta nell'autobiografia di esser diventato *una macchina che estrae leggi generali*<sup>xxvii</sup>: il che suona quasi come un paradosso dal momento che sappiamo quanto il momento creativo fosse stato importante per la teoria scientifica. Eppure mostreremo come, in realtà, l'eccesso, esasperato anche dalla raggiunta vecchiezza, sia il sintomo del ribadimento della decisività delle emozioni al fine del raggiungimento, oltreché delle leggi, della felicità e della rettitudine.

Prima di iniziare la nostra trattazione occorrono delle puntualizzazioni, miranti a dissolvere preliminarmente qualsiasi fraintendimento. Lo schema "comtiano" della tesi è una forzatura

---

xxvii Idem, *Autobiografia*, cit., p. 121.

prolifica, una *finzione euristica*<sup>xxviii</sup>, per dirla con Paul Ricœur, nella misura in cui ci permette di sondare, come attraverso una mappa, le viscere di un percorso, nei fatti, molto più intricato, problematico e pieno d'interruzioni.

Darwin non credette mai in un progresso assoluto e – proprio come il Comte da lui lodato – non diede troppo a lungo credito all'idea di una necessità interna alla natura tendente al miglioramento (teleologia). Egli fu chiaro su quest'aspetto: “il *progresso non è una regola invariabile*”<sup>xxix</sup>.

Lo stesso ragionamento va prodotto in riferimento alla sua fiducia nel “positivismo” scientifico. Sulla scorta di quanto notato da Giulio Barsanti<sup>xxx</sup>, in Darwin, sotto un certo aspetto, reputiamo esser palese la presenza di una fede nel progresso della scienza e del pensiero. Tant'è che il metodo empirico, in quanto *tabula rasa* che libera lo scienziato da ogni pregiudizio, è abbracciato a livello ideologico. Nondimeno, a conti fatti, sono proprio gli errori di percorso, le contingenze e persino le pre-convinzioni – lo scetticismo non viene esaltato da Darwin<sup>xxxi</sup> - a rivelarsi decisivi. Peraltro, aspetti indubbiamente riconosciuti in *Descent*, quando il naturalista afferma che in ogni caso è meglio una teoria erronea che una falsa convinzione o superstizione cristallizzata nell'humus culturale.

Darwin, a differenza di Comte, non considerò il progresso “continuo” della storia (naturale) una legge (psicologica) fissa, per una ragione che è stata perfettamente notata da John B. Bury: mentre il filosofo francese evitò di affrontare il “problema fondamentale”<sup>xxxii</sup> della contingenza, il naturalista inglese considerò quest'ultima parte integrante della dinamica

---

xxviii Gillian Beer, *Darwin's Plots. Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*, (Third edition), New York, Cambridge University Press, 2009, p. 256.

xxix Charles Darwin, *L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*, Roma, Newton Compton editori, 2004.

xxx Cfr. Giulio Barsanti, *Una lunga pazienza cieca*, Torino, Einaudi, 2005.

xxxi Il vecchio Darwin riconoscerà proprio di esser diventato, mostrandola come una sorta di degenerazione, troppo scettico e razionalista. “Nella seconda metà della mia vita il fatto più notevole è rappresentato dallo sviluppo di un atteggiamento scettico e razionalista”; in Idem, *Autobiografia*, cit., p. 77.

xxxii John B. Bury, *Storia dell'idea di progresso*, Milano, Feltrinelli Editore, 1964.

selettiva (sia naturale che sessuale) stessa. Inoltre, mentre Comte fece a meno della connotazione eudemonistica nella delineazione del cammino progressivo dell'umanità, Darwin valutò il piacere (epicuramente identificato con la felicità) come la spinta propulsiva all'origine di ogni miglioramento psicologico o anatomico.

È forse questo uno dei motivi per cui il suo rapporto con Comte fu molto ambiguo<sup>xxxiii</sup>: da un lato questi fu esaltato nei taccuini filosofici, e dall'altro, in alcune lettere deprecato, allorché Darwin prese le parti di Thomas H. Huxley critico del dogmatismo positivistico<sup>xxxiv</sup>.

Ecco, questa doppia tendenza, che dà ovviamente adito ad incoerenze e complicazioni non certamente dissolvibili con uno schema progressivo, è la medesima riscontrabile nella produzione darwiniana, sia a livello teorico che biografico: Darwin riconobbe in privato l'importanza dell'estro creativo ("castles in the air"), eppure indirizzò spasmodicamente la sua ricerca alla razionalizzazione legalistica della Natura ("*I mean by nature, only the aggregate action and product of many natural laws, and by laws the sequence of events as ascertained by us*"<sup>xxxv</sup>), fu un entusiasta ammiratore di Humboldt e dall'altro sospinse gradualmente la sua vita verso una razionalizzazione macchinale della realtà naturale; riconobbe la crucialità del "caos delle delizie" (tramortimento romantico) che affollarono la mente durante il viaggio sul *Beagle*, eppure finì per far prevalere i "più tranquilli piaceri" (conquistabili col metodo scientifico), a tal punto che la tranquillità divenne torpore.

Fu fino agli ultimi giorni della sua vita orgoglioso di aver dedicato un'intera vita alla scienza, ciò nonostante si rammaricò di aver sacrificato il giovanile e raffinato senso estetico sull'altare della macchinazione scientifica.

---

xxxiii Cfr. Giorgio Lanaro, *Il Positivismo tra scienza e religione. Studi sulla fortuna di Comte in Gran Bretagna*, Milano, Franco Angeli, 1990.

xxxiv Cfr. *Ivi*

xxxv Charles Darwin, *The Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, 6<sup>th</sup> ed., London, John Murray, 1872, p. 63.

«(...) **What is beauty?** — it is an ideal standard, by which real objects are judged; & **how obtained.**— implanted in our bosoms.— **how comes it there?**».

Charles Robert Darwin

«(...) Le piume ornamentali e i canti squillanti sono ugualmente ben adatti ad un corteggiamento come ad una propaganda di guerra».

Ronald Aylmer Fisher

## 1. *L'arte precede la scienza: il viaggio di un naturalista intorno al mondo.*

*“Il viaggio sul Beagle è stato di gran lunga l'avvenimento più importante della mia vita e quello che ha determinato tutta la mia carriera”<sup>1</sup>.*

Il vecchio Charles Robert Darwin, svariati anni dopo la quinquennale, emotivamente intensa, esplorazione intorno al mondo (1831-1836), ritorna, con tale enfasi, negli appunti autobiografici stilati negli anni '70 dell'Ottocento, sull'evento straordinario che aveva forgiato la sua esistenza di uomo e di scienziato.

Era la sera del 29 agosto 1831 quando Charles, appena ritornato da una delle sue abituali escursioni geologiche nel Galles del Nord, si apprestava a leggere la lettera che gli avrebbe letteralmente plasmato, all'insegna dell'avventura, gaiamente e terribilmente foriera di futuro successo e gloria, la vita. Il mittente di quella lettera era il suo professore di botanica a Cambridge, John Stevens Henslow<sup>2</sup>.

Henslow, il quale aveva preso a ben volere il giovane prodigio, presentava a Charles la possibilità di dividere la cabina di bordo di un brigantino, il *Beagle*, con un tale Fitz-Roy, un viceammiraglio disposto ad accogliere un giovane naturalista nella spedizione, ancora incerta nella durata, che avrebbe avuto come meta principale le coste del Sud America. Naturalmente, Charles abbracciava con gioia l'idea meravigliosa del viaggio, ma, al di là dei suoi personali desideri, doveva fare i conti con le titubanze del padre medico, Robert Waring. Questi, però, dopo l'intercessione di Josiah Wedgwood, zio di Charles, avrebbe cambiato idea, elargendo il tanto agognato benessere.

Nel capitolo dell'*Autobiografia* dedicato proprio al viaggio sul *Beagle*, Charles riporta un dilettevole e paradossale aneddoto in cui si prende, per così dire, gioco del suo destino, quel

---

1 Charles Darwin, *Autobiografia*, Torino, Einaudi, 2006, p. 58. Il corsivo è nostro.

2 Henslow è il professore di botanica che Darwin conobbe non appena, dietro volontà del padre, si trasferì a Cambridge per frequentare il *Christ's College* dove avrebbe acquisito le credenziali che lo avrebbero avviato alla carriera ecclesiastica. Questo avveniva nel 1828.

destino di scienziato che avrebbe potuto essere incredibilmente ostacolato dalle credenze pseudo-scientifiche di Fitz-Roy, secondo le cui convinzioni fisiognomiche lavateriane<sup>3</sup>, Charles era dotato di un naso che rivelava, senza dubbio, debolezza di carattere.

Ora, il maturo Charles, con divertito compiacimento, non può fare a meno di notare che tali pregiudizi siano stati orgogliosamente smentiti dal modo in cui i fatti si sono realmente svolti. L'esperienza stessa della vita ha ridicolizzato le false credenze. Non solo, l'attività geologica sul campo ha svolto un ruolo fondamentale nella costruzione del beneducato uomo di scienza; invero, come scrive Charles stesso: "Ho sempre avuto coscienza che a questo viaggio io debbo il primo vero allenamento della mia intelligenza e la mia prima istruzione"<sup>4</sup>.

L'avventura sul *Beagle*, nell'auto-narrazione darwiniana, è stata dunque una sorta di inaspettata palestra in cui Charles ha potuto raffinare le sue già ben sviluppate, ancorché acerbe, doti di osservatore e ragionatore. Va da sé che il vecchio Charles rimugini sul passato alla luce di ciò che è diventato, ossia il padre della scandalosa teoria della selezione naturale e della lotta per l'esistenza, scenario quest'ultimo di creazione e distruzione in cui solo i più forti, cioè i meglio adattati, persistono e si sviluppano.

In un passo del meraviglioso resoconto del lustro avventuroso, animato, per dirla con Gillian Beer, da "every kind of contradiction"<sup>5</sup>, ovvero nel *Journal of Researches*<sup>6</sup>, sia nell'edizione del 1839 che in quella del 1845, pertanto più di vent'anni prima del bilancio

---

3 "La fisiognomica è quella disciplina che individua le caratteristiche morali delle persone dai loro tratti somatici, concentrandosi sul nesso tra interno ed esterno. Il suo intento è di riportare l'ignoto nell'ambito del noto, l'invisibile nel visibile partendo dalla convinzione che il carattere-anima si possa cogliere dall'aspetto esteriore"; in Federica Cislighi, *Goethe e Darwin. La filosofia delle forme viventi*, Milano, Mimesis, 2008, p. 19. Lavater era un pastore zurighese promulgatore di questa pseudo-scienza, che nel periodo 1775-8 pubblicò in quattro volumi i *Frammenti di fisiognomica per promuovere la conoscenza e l'amore dell'uomo*.

4 Idem, *Autobiografia*, cit., p. 58.

5 Gillian Beer, *Darwin and Romanticism*, in *Wordsworth Circle*; Winter 2010, Vol. 4, p. 3.

6 Il titolo completo del resoconto uscito in due edizioni differenti è *Journal of Researches into the Geology and Natural History of the Various Countries Visited by H. M. S. Beagle, under the Command of Captain FitzRoy, R. N. from 1832 to 1836*.

esistenziale autobiografico qui citato, Charles aveva vergato la seguente nota affermazione: “*The mind is a chaos of delight, out of which a world of future & more quiet pleasure will arise*”<sup>7</sup>. Vale a dire, la caotica esperienza emotiva da cui uno scienziato sensibile che ricercasse, proprio nel mentre in cui lo facesse, sarebbe investito, e all’interno di cui la mente sarebbe assalita da ogni tipo di stravaganza, bella o sublime che fosse, conduce, per contrasto, il nostro giovane Charles, indubbiamente deliziato dalle meraviglie naturali, a prospettare per sé, criticamente, quindi con la consapevolezza di chi per un attimo ha preso distacco dal mondo in cui è immerso, futuri momenti di vita tranquilla e meditativa.

Ecco, il vecchio Charles è proprio quello del “piacere tranquillo”, talmente tranquillo questo da essersi tramutato in torpore. Il paradosso è che la calma meditativa ha assopito il piacere stesso, ed assieme al piacere la felicità, facendo sì che, essendosi troppo adagiato nell’elaborazione di leggi e teorie, il vecchio scienziato paghi lo scotto della “*strana e deplorabile perdita di un raffinato senso estetico*”<sup>8</sup>. Privazione questa, la quale, accompagnata da una conscia constatazione di amarezza, non può che far rivivere nella memoria del nostro naturalista il guazzabuglio sublime di un tempo.

Questo è un punto cruciale da cui inesorabilmente inizia a dipanarsi il percorso della nostra argomentazione: lo scienziato arrivato, popolarissimo, appagato, rivive con la mente, e soltanto con essa, la bellezza e “lo splendore della vegetazione tropicale”<sup>9</sup>, ovverossia l’esperienza estetica vissuta nelle foreste brasiliane e nelle catene montuose del Cile, così come, anche se meno intensamente, la mortifera e sublime sterilità della Patagonia e della Terra del Fuoco. Da un lato, abbiamo la “vegetazione tropicale”, in cui predomina il

---

7 Charles Darwin, *Beagle Diary*, Cambridge, Cambridge University Press, ed. R.W. Keynes, 1988, p. 42, in <http://darwin-online.org.uk/content/frameset?itemID=F1925&viewtype=text&pageseq=1>. Il corsivo è nostro.

8 Idem, *Autobiografia*, cit., p. 121. Il corsivo è nostro.

9 Idem, *Autobiografia*, cit., p. 61.

lussureggiante rigoglio della flora, dall'altro, le “montagne ricoperte di foreste”<sup>10</sup> della Patagonia e della Terra del Fuoco, in cui predomina il tremendo “senso del sublime”<sup>11</sup>. Da un lato la vita, e il senso del bello, dall'altro la morte e il senso del sublime. Il canuto Charles ci offre mirabilmente lo schema a partire da cui modulare il lungo intricato materico sentiero, non privo di interruzioni, ripensamenti, fallimenti, da cui aveva preso il via la gloriosa graduale conquista teorica della scienza. Ma, si badi bene, all'origine, c'è l'“arte”, la percezione estetica e fenomenica della realtà naturale, perché, per dirla con una delle tante interpolazioni semantiche di Charles stesso, “*art precedes science –art is experience and observation*”<sup>12</sup>.

Abbiamo l'inestimabile fortuna di poter vedere due Darwin a confronto, uno scontro dialettico da cui possiamo trarre un bilancio sintetico che forse ci offrirà una nuova prospettiva: il vecchio smaliziato scienziato, la mente di cui “sembra diventata una specie di macchina per estrarre delle leggi generali”<sup>13</sup>, fa da contraltare al giovane dall'ossequioso sovrabbondante entusiasmo, che come un giovane Burke adotta “un modo di procedere cauto, oserei dire timoroso”<sup>14</sup>. Il binomio vita-morte dell'esperienza estetica sudamericana fa il paio con quello giovane-vecchio Darwin così come con quello arte-scienza.

L'ultimo Darwin, prossimo alla morte, intorpidito nei sensi dall'ossessività del ragionamento induttivo, legge tutta la sua vita in funzione della scoperta scientifica, per cui anche il viaggio sul *Beagle* diventa una pura ispirazione di ricerca animata dal desiderio di trovare cose nuove, un primo passo nel lungo viaggio intellettuale che sarebbe approdato prima nella scoperta della selezione naturale, poi nella selezione sessuale.

---

10 *Ibidem*.

11 *Ibidem*.

12 Charles Darwin's *Notebooks 1836-1844*, Cambridge, Cambridge University Press, edited by H. Barrett, Peter J. Gautrey, Sandra Herbert, David Kohn and Sydney Smith, 2008, p. 567. Il corsivo è nostro. Si tratta di un'affermazione che Darwin mutua dalla *History of the Inductive Sciences* di William Whewell.

13 Idem, *Autobiografia*, cit., p. 121.

14 Edmund Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, Palermo, Aesthetica edizioni Palermo, 1987, p. 45.

Noi procederemo in questo modo: a partire dall'auto-descrizione di Darwin, analizzeremo il *Journal of Researches* del 1845, principalmente l'edizione progettata per la serie "Colonial and Home" della casa editrice Murray, con uno sguardo non soltanto al diario di bordo, al *Beagle Diary* dunque, ma anche ai *Notebooks*<sup>15</sup> degli anni '30 scritti dopo il ritorno dal viaggio. Lo scopo sarà quello di evidenziare sia la decisività, durante gli anni del viaggio, della percezione estetico-emozionale che la crucialità di letture estetiche in funzione del resoconto intellettuale del viaggio stesso, tramite la suddivisione in due capitoli, i quali saranno intenti ad esaminare due rapporti fondamentali, attorno a cui, a nostro avviso, ruota l'attività scientifico-letteraria<sup>16</sup> del giovane Charles: vale a dire quello tra arte e realtà, sia naturale che umana, e quello tra arte e scienza. Questi due grandi contenitori relazionali, se così possiamo dire, mostreranno altrettanti link con alcuni punti di riferimento fondamentali nella darwiniana fase di intellettualizzazione dell'esperienza pratica del viaggio, fase in cui Darwin, una volta tornato dal viaggio, inizia a ripensarsi intellettualmente tramite il ricordo fresco e vivido.

Possiamo schematizzare il tutto nel modo seguente: 1) il rapporto tra arte e realtà mostrerà l'importanza, finanche euristica, di quelli che per noi sono i due grandi riferimenti estetici *tout court* del giovane Charles, cioè John Milton e William Wordsworth. Il primo è la voce letteraria del Darwin esploratore, il secondo incarna la cornice letteraria del Darwin che medita sul viaggio. Entrambi sono ri-evocatori essenziali di vitalità e desolazione.

---

15 L'edizione inglese di maggiore riferimento sarà Idem, *Notebooks, 1836–1844*, cit. Noi ci avvarremo anche del supporto dell'edizione italiana Charles Darwin, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali. Taccuini M e N. Profilo di un bambino*, Torino, Paolo Boringhieri, 1982.

16 Si ricordi che Darwin nel paragrafo "Le mie pubblicazioni" scrive: "Il successo riportato dal *mio primo parto letterario* [*my first literary child*"] solletica ancora la mia vanità, più di qualsiasi altro mio libro"; in Idem, *Autobiografia*, cit., p. 98. Il corsivo è nostro. Darwin stesso, dunque, sembra considerare il suo grande resoconto del viaggio sul *Beagle* un lavoro letterario, il primo in ordine cronologico, prima che squisitamente scientifico.

2) Il rapporto tra arte e scienza mostrerà una transizione in movimento, di conseguenza, da un lato rinverremo la pervasiva presenza di un'estetica scientifica di stampo romantico, in cui Alexander von Humboldt, come traspare da una lettera indirizzata a Henslow<sup>17</sup>, recita il ruolo di guida imprescindibile, dall'altro faremo emergere la pervasività, nell'approccio metodologico darwiniano, del sempre più imperante gradualismo lyelliano<sup>18</sup>.

Quest'ultimo, a nostro avviso, assieme a quella che noi riteniamo essere una presenza occulta, più o meno conscia, ovverossia David Hume, avvierebbe Darwin nella direzione di un superamento scientifico dell'"arte". Dove "arte" va intesa quantomeno in un duplice senso: sia, esteticamente, come, per dirla con David Kohn, una "*matter of emotion*"<sup>19</sup>, sia, comtianamente<sup>20</sup>, come step fondamentale di un triplice processo (tanto imperfetto quanto relativo) progressivo nella storia del pensiero scientifico.

---

17 Humboldt viene definito come un "another sun illumines I behold", nella lettera indirizzata a Henslow il 28 febbraio 1832; cfr. Benjamin Silvester Bradley, *Darwin's Sublime: The Contest Between Reason and Imagination in "On the Origin of Species"*, in *Journal of the History of Biology*, Vol. 44, No. 2, Australia, Springer, 2009, p. 216.

18 Darwin portò con sé sul *Beagle* il primo volume dei *Principles of Geology* di Lyell. Scrive Darwin: "Avevo portato con me il primo volume dei *Principi di Geologia* [Principles of Geology] di Lyell, che studiai con cura e che mi fu utilissimo per molte ragioni"; in Idem, *Autobiografia*, cit., p. 58. Successivamente, quando si trovava nell'attuale Argentina, Darwin ricevette per posta anche il secondo volume; cfr. Adrian Desmond e James Moore, *Vita di Charles Darwin*, Torino, Universale Bollati Boringhieri, 2009.

19 David Kohn, *The aesthetic construction of Darwin's theory*, in Alfred I. Tauber, *The elusive synthesis:: aesthetics and science*, Kluwer, Dordrecht, 1996, p. 40.

20 Darwin nei *Notebooks M e N* esprime più volte apprezzamenti - condividendola appieno- nei confronti della tripartizione comtiana delle 3 fasi della conoscenza, come in questo passaggio cruciale: "(...) come in primo luogo provocato dal volere degli dei (o di Dio), in secondo luogo che questi sono sostituiti da astrazioni metafisiche (...) (Molto vero; indubbiamente il selvaggio attribuisce i lampi e i tuoni all'ira di Dio. *Più poesia in quello stato mentale ...* ). E infine la riconduzione dei fatti a leggi ..."; in Idem, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali. Taccuini M e N. Profilo di un bambino*, cit., p. 24. Il corsivo è nostro. Oppure: "L'idea di Comte dello stadio teologico della scienza. Idea grandiosa. Non c'è ancora l'analogia a guidarci alla conclusione che ogni fatto dipende da una legge..."; in *Ivi*, p. 60.

Siffatto processo è costituito da una fase ammantata da un'evidente atmosfera estetico-teologica<sup>21</sup>, ovvero quella del viaggio sul *Beagle*, una metafisica, ossia quella dei *Notebooks* “filosofici”, e infine quella propriamente scientifica caratterizzata dalla scoperta delle leggi, vale a dire quella dell'*Origin of Species* (1859) e di *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* (1871).

---

21 Si consideri che nel periodo in cui Darwin compone il *Journal of Researches* legge e commenta il saggio sul sublime (natural-teologico) di Dugald Stewart. Cfr. Idem, *Darwin and Romanticism*, in *Wordsworth Circle*; Winter 2010, Vol. 4.

## 1.1 Arte e realtà nel *Voyage of the «Beagle»*<sup>22</sup>.

“I due mesi che passai a Plymouth furono *i più tristi della mia vita* (...) Mi rattristava il pensiero di dover lasciare per tanto tempo la mia famiglia e i miei amici e perfino la stagione mi sembrava malinconica. Ero anche preoccupato per certe palpitazioni e dolori al cuore ...”<sup>23</sup>.

Plymouth era lo stretto in cui era ancorato il “vecchio e malandato brigantino”<sup>24</sup> *Beagle*, il quale aspettava tempi propizi per poter prendere il largo e lanciarsi nella nuova avventura. Da inizio novembre, data in cui era prevista la partenza, di rimando in rimando, a causa delle persistenti sfavorevoli condizioni atmosferiche, l’ancora fu levata, finalmente, soltanto quasi due mesi dopo, ovvero il 27 dicembre 1831.

Il vecchio Charles connota i mesi dell’attesa come i più amari che lui abbia mai vissuto, cosa che può sorprendere dato l’entusiasmo con cui racconta di aver accolto la buona novella annunciata dalla lettera ricevuta appena quattro mesi prima. In realtà, a ben guardare, la cosa non deve destar meraviglia, perché la contraddittoria convivenza di reazioni emotive differenti rappresenterà una costante dell’esperienza del viaggio verso il Nuovo Mondo.

Sciolte le vele, tempo ventiquattro ore, e Charles iniziò subito a star male: un forte senso di nausea, cagionato dal quasi ironico mal di mare, rese i primi mesi terribili e instabili, sofferenti a tal punto che arrivò ad annotare nel diario personale l’amara consapevolezza che forse avrebbe fatto meglio a dare retta al padre. In verità, come ben sottolineato da Pino

---

22 Abbiamo preferito usare l’espressione originale usata da Darwin nella sua autobiografia, piuttosto che la traduzione italiana “viaggio sul Beagle” per rendere più evidente l’importanza dell’auto-narrazione darwiniana ai fini della nostra argomentazione. *Voyage of the «Beagle»* è il titolo di un paragrafo dell’*Autobiography*; cfr. Charles Darwin, *The Autobiography of Charles Darwin 1809-1882*, London, ed. by N. Barlow, 1958.

23 Idem, *Autobiografia*, cit., pp. 60-1.

24 Idem, *Vita di Charles Darwin*, cit., p. 120.

Cacucci, nella sua introduzione al *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, Charles “non fu sfiorato dalla tentazione di tornare anzitempo, nemmeno per un solo istante”<sup>25</sup>.

Immalinconito dal tormento fisico e inumidito dal sudore, tra noia e mestizia, Charles, immobilizzato sull’amaca piazzata nella cabina di poppa, riuscì a trovare conforto nel *Paradise Lost* di John Milton e nel *Personal Narrative* di Alexander von Humboldt<sup>26</sup>.

Questo è un punto decisivo. Charles è nel bel mezzo del viaggio che gli avrebbe cambiato la vita e s’immerge completamente nella poiesi letteraria miltoniana e nei resoconti descrittivi degli itinerari incredibili e meravigliosi attraversati dallo scienziato ed esploratore tedesco Humboldt. La realtà è un’epifania ancora lontana dall’esser vissuta. Per ora l’arte, e soltanto l’arte, è l’evocatrice di una maestosità che riposa nei recessi di un mondo reale, ma ancora misterioso, sconosciuto e preistorico. Siamo, quindi, all’interno della primissima fase che caratterizza il rapporto tra arte e realtà, quella in cui la seconda è soltanto richiamata dalla prima. A dire il vero, a questo punto del viaggio la realtà, se così possiamo dire, è incarnata (ironicamente) dallo spazio angusto ed odioso della cabina del lunatico Fitz-Roy<sup>27</sup>.

Sarebbero occorse poche settimane prima che Charles potesse finalmente conciliare le letture fatte col mondo così com’era. Il 16 gennaio 1832, il nostro giovane Charles, distante trecento miglia dalla costa africana, approdò a Porto Praia, Santiago, una delle isole principali dell’arcipelago di Capo Verde, potendo finalmente scendere sulla terraferma. Il paesaggio era quasi del tutto privo d’interesse, martoriato da una sterilità diffusa in cui a prevalere era il colore marrone. Eppure, incredibilmente, in una terra secca a causa delle scarsissime piogge, avvolta da un’aria brumosa, popolata soltanto da martin pescatori, Charles poté assistere a uno sprazzo glorioso della tanto desiderata grandiosità verdeggiante: in una escursione nelle

---

25 Charles Darwin, *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, “Introduzione”, ed. eBook, Newton Compton, 2010 p. 13.

26 Cfr. Idem, *Vita di Charles Darwin*, cit., p. 141.

27 “Il carattere di Fitz-Roy era pessimo, soggetto a crisi di passionalità e soprattutto a prolungati accessi di risentimento verso chi lo aveva offeso”. Così, Darwin, in *Autobiografia*, cit., p. 55.

viscere dell'isola poté scorgere “nella valle, un piccolo corso d'acqua [che] crea un lembo assai fresco di vegetazione lussureggiante”<sup>28</sup>.

La reazione emotiva di Charles dinanzi a questo spettacolo ci viene testimoniata da un passo del *Beagle Diary*, il quale ce lo mostra “come un cieco che riacquisti la vista di colpo: ‘sopraffatto’ [“overwhelmed”] e incapace di capire ciò che vedeva”<sup>29</sup>. È ancora orbo colui che estasiato dagli scenari grandiosi della letteratura si trovi per la prima volta faccia a faccia con la rigogliosa vegetazione tropicale. Si badi bene, è soltanto un miracolo di eccezionale prosperità in una distesa brulla quella che tramortisce, possiamo anticipare, wordsworthianamente, folgorandolo, un naturalista alle prime armi che fin a quel punto era stato costretto ad immaginare soltanto la realtà.

Chiaramente, siamo giunti al secondo grande momento del confronto tra i due poli che vogliamo spigolare, vale a dire quella in cui l'arte incontra la realtà, ma al cospetto della sublimità della seconda, la prima dichiara smacco.

Era troppo imponente lo scenario della forra prosperosa, che le parole non potevano rendere. Sotto un sole cocente, tra rocce vulcaniche nere arse dalla calura, con qua e là guizzi di coloratissimi uccelli e strisce bianche di fossili a spezzare la piatezza monocromatica, il nostro Charles, nella desolazione misterica del paesaggio, era felice, consapevole che mai più avrebbe dimenticato tanto splendore.

Abbiamo finora mostrato due momenti estremi di assoluta inconciliabilità di arte e realtà naturale, in cui o la prima è una sorta di edonistica aspettazione della seconda, la quale è fisicamente impossibile a contemplarsi per ragioni di contingenza, oppure l'auto-rivelazione grandiosa della seconda svela la propria incommensurabilità ridimensionando la prima – ovvero, più semplicemente, Charles, al momento dello sbarco, è sprovvisto di riferimenti

---

28 Idem, *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, cit., p. 39.

29 “It has been for me a glorious day, like giving to a blind man eyes. — he is *overwhelmed* with what he sees & cannot justly comprehend it. — Such are my feelings, & such may they remain”; in Idem, *Beagle Diary*, cit., p. 23. Il corsivo è nostro.

artistici ad hoc che possano fornire una chiara modulazione espressiva della novità paesaggistica di Santiago. Almeno questo è ciò che esperisce Charles prima dell'approdo in Brasile, in cui, come vedremo tra poco, qualcosa cambierà e i riferimenti artistici diverranno possibili.

Il 28 febbraio 1832, il *Beagle*, dopo aver da tempo oltrepassato l'equatore, giunse a Bahia, o San Salvador, la cui costa esordiva fin dal primo sguardo con l'incanto suggerito dall'abbondanza boscosa e dalla vegetazione adorna di un verde brillante. La città di Bahia, situata sul versante settentrionale della costa, si presentava come qualcosa di straordinario tanto che “would be difficult [to] imagine, before seeing the view, anything so magnificent. — It requires, however, the *reality of nature* to make it so”<sup>30</sup>.

Come possiamo notare, Charles, ancora una volta, resta sbigottito dinanzi alla maestosità della realtà naturale, ma questa volta con una differenza cruciale. È vero che difficilmente si potrebbe immaginare qualcosa di simile a ciò che si può osservare concretamente nello scenario vivo della costa tropicale, ma in quest'occasione l'arte può venirci in soccorso, come nel caso di alcune “Martins views”<sup>31</sup>, le quali fedelmente rendono il “feeling of distrust”<sup>32</sup> comunicato dall'esperienza reale – il riferimento è, probabilmente, a John Martin, il poeta e storico di paesaggi, influenzato dall'estetica del sublime<sup>33</sup>.

Quindi, se la realtà supera di gran lunga l'immaginazione, ponendo l'osservatore in uno stato estatico di contemplazione e di afasia, provocato dalla sublimità del paesaggio, l'arte può giocare il ruolo di sublimazione della sublimità, facendo emergere un primo livello di messa nel linguaggio – perciò di comprensione- dell'apparente inesplicabilità della natura, ovverossia, per dirla con Kohn, “*the rhetoric of the sublime turns to art for expression*”<sup>34</sup>.

---

30 *Ivi*, p. 41. Il corsivo è nostro.

31 *Ibidem*

32 *Ibidem*.

33 Cfr *Ibidem*.

34 *Idem*, *The aesthetic construction of Darwin's theory*, cit., p. 15.

È chiaro, siamo giunti al momento successivo del rapporto di cui sopra, in cui realtà e arte si abbracciano in un modo costruttivo: l'arte rappresenta il linguaggio simbolico della realtà. Almeno in questa prima fase esplorativa, all'interno di cui l'occhio del corpo rappresenta la lucerna della mente.

Ritorniamo al viaggio esplorativo per suggerire ulteriori conferme. Il panorama di Bahia, con “l'eleganza dei prati, la novità rappresentata dalle piante parassite, la bellezza dei fiori, il verde lucente del fogliame”<sup>35</sup>, sfociente, la notte, in un suggestivo scenario arabo con l'“advantage of reality” in cui predominava un ancestrale silenzio assoluto, di tanto in tanto interrotto dai rumori della natura, rievocanti “una grande cattedrale durante il canto della sera”<sup>36</sup>, nei confronti della cui grandiosità persino la scienza poetica di Humboldt<sup>37</sup> era impotente, fu lasciato il 18 marzo 1832.

Il prossimo obiettivo era: Rio de Janeiro. Il *Beagle* giunse nella goletta di Rio il 5 aprile dello stesso anno. Qui Charles fu posto al cospetto della stessa bellezza che aveva potuto osservare a Bahia e parzialmente a Santiago. In una delle escursioni nell'entroterra, si trovò a dover affrontare il fitto viluppo rigoglioso di una foresta tropicale, il quale impediva l'accesso. Nel taccuino personale, che Charles portava sempre con sé, appuntò: “(...) We entered a Forest, which in the grandeur of all its parts could not be exceeded. — As the gleams of sunshine penetrate the entangled mass, I was forcibly reminded of the two French

---

35 Idem, *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, cit. p. 52.

36 Idem, *Vita di Charles Darwin*, cit., p. 135.

37 Dell'importante influenza di Humboldt su Darwin si dirà approfonditamente nel paragrafo 1.2.1. dedicato al rapporto che lega arte e scienza nel giovane Darwin. Per ora ci limitiamo a riportare la seguente significativa citazione: “I believe from what I have seen Humboldts glorious descriptions are & will for ever be unparalleled: but even he with his dark blue skies & the rare union of poetry with science which he so strongly displays when writing on tropical scenery, with all this falls far short of the truth”; in Idem, *Beagle Diary*, cit., p. 42. Il corsivo è nostro.

*engravings after the drawings of Maurice Rugendas & Le Comte de Clarac. — (...) I was at an utter loss how sufficiently to admire this scene*<sup>38</sup>.

Alla luce dell'ultima preziosa citazione dal *Beagle Diary* occorre fare due osservazioni: 1) Charles è completamente smarrito nella realtà naturale, con conseguente rimpicciolimento<sup>39</sup> dell'io, secondo il tipico atteggiamento –wordsworthiano- di chi prova il senso del sublime; 2) Charles fa ricorso, tramite la memoria, a due dipinti ammirati in passato, dunque all'arte figurativa, per poter esprimere la sua carica emotiva.

Kohn, nel suo saggio *The aesthetic construction of Darwin's theory*, spiega molto bene l'utilità funzionale dell'appello darwiniano all'arte. Il richiamo va letto come un mezzo di facilitazione della descrizione dell'ambiente circostante<sup>40</sup>, laddove la parola umana viene esaurita dal maestoso sublime silenzio della natura. Ancora una volta, l'arte offre a Charles la cornice simbolica per comprendere cosa abbia di fronte agli occhi.

L'arte, insomma, incarna il primo momento del lungo processo di comprensione scientifica del fenomeno naturale. Quest'ultimo per l'appunto si rivela, dapprima, tramite la patina estetica – sublime o bella che sia. E in questa prima epifania l'arte è un punto di riferimento imprescindibile per la razionalizzazione e la conquista dell'oggetto.

I due dipinti a cui Darwin fa riferimento, come apprendiamo da Kohn, sono “*Foret vierge pres Manqueritipa by the German artist Joachim Mortiz Rugendas*” e “*Fortier engraving of Le Comte de Clarac's painting Interieur d'une forer vierge du Bresil*”<sup>41</sup>. Entrambi furono esposti in un salone di Parigi nel 1819, ed entrambi sono un esempio dello stile illustrativo romantico<sup>42</sup>.

---

38 *Ivi*, p. 53. Il corsivo è nostro.

39 Cfr. *Idem*, *Darwin and Romanticism*, cit.

40 Cfr. *Idem*, *The aesthetic construction of Darwin's theory*, cit., p. 15.

41 *Ivi*, p. 16.

42 Cfr. *Ibidem*.

Sempre grazie a Kohn sappiamo che Charles ribadì in due lettere, alla sorella Caroline e al suo grande mentore cantabrigiano Henslow, l'importanza dell'arte sia come tentativo di appropriazione estetico-emozionale della natura, sia come immagine verosimile della realtà - arte come mimesi.

In una lunga lettera scritta il 25 aprile 1832 e indirizzata alla sorella Caroline, Charles scrisse: "Forest, & flowers & birds, I saw in great perfection, & the pleasure of beholding them is infinite. - I advise you to get an French engraving, Le Foret du Bresil: *it is most true and clever*"<sup>43</sup>. "True" e "clever", veridicità e maestria, sono gli attributi che connotano le qualità di cui un dipinto deve essere provvisto per poter comunicare nel modo migliore non solo la realtà osservata, ma anche quella esperita interiormente. Non è un caso che più volte Charles, sia durante la stesura, vera e propria presa diretta, del diario personale che nel *Journal of Researches*, constati la propria impotenza a esprimere i sentimenti suscitati dalla "grandeur" degli scenari che di volta in volta si trova a poter gioiosamente contemplare<sup>44</sup>.

Nella lettera inviata ad Henslow il 18 maggio 1832, Charles scrisse: "A few days after arriving I started on an expedition of 150 miles to Rio Macao, which lasted 18 days. - Here I first saw a Tropical forest *in all its sublime grandeur*. - *Nothing, but the reality can given any idea, how wonderful, how magnificent the scene is (...)* Your engraving is exactly true, but *underrates, rather than exaggerates the luxuriance*"<sup>45</sup>. Dobbiamo evidenziare tre fattori decisivi: 1) la foresta tropicale è sublime nella sua grandiosità; 2) soltanto la realtà può dare

---

43 In [www.darwinproject.ac.uk/entry-166](http://www.darwinproject.ac.uk/entry-166). Il corsivo è nostro.

44 Ne abbiamo due lampanti esempi nei capitoli del *Journal* "Santiago. Isole di Capo Verde" e "Rio de Janeiro", ossia quando Charles è posto dinanzi ai paesaggi tropicali di Bahia e Rio: 1) "Bahia, o San Salvador, Brasile, 29 febbraio. La giornata è trascorsa in modo incantevole. Tuttavia il termine "incanto" non è abbastanza forte per esprimere i sentimenti di un naturalista che, per la prima volta, ha girovagato da solo in una foresta brasiliana". 2) "A questa altitudine il paesaggio possiede i colori più brillanti; e ogni forma, ogni ombra superano così nettamente in splendore quelle che un europeo abbia mai potuto contemplare nel suo paese *da rendergli impossibile esprimere i propri sentimenti*". In Idem, *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, cit., pp. 52 e 82. Il corsivo, in entrambe le citazioni, è nostro.

45 In [www.darwinproject.ac.uk/entry-171](http://www.darwinproject.ac.uk/entry-171). Il corsivo è nostro.

un'idea della magnificenza dello scenario tropicale; 3) l'incisione, vale a dire la raffigurazione artistica, posseduta da Henslow<sup>46</sup>, è un realistico tentativo di resa della natura tropicale, ma ciononostante sminuisce, ovvero non riesce a rendere del tutto, l'effettiva sontuosità della vegetazione.

Risulta perspicuamente da quanto precede che, da un lato, proprio come nella lettera inviata a Caroline, viene ribadito, implicitamente, il ruolo strumentale, oseremmo dire euristico, dell'arte come lingua scritta della realtà, ma dall'altro, ed ecco la novità, viene condotta all'attenzione dello scienziato Henslow l'incapacità dell'arte di inscrivere pienamente, sin nelle viscere, dunque, la sublimità della realtà naturale.

La "sublime grandeur" non è altro che una traccia wordsworthiana di un'ancora misterica, mistica profondità della superficie naturale lussureggiante, la cui esteticità può essere afferrata, in parte, dall'arte figurativa; l'esteticità del fenomeno non è, però, tutto il fenomeno.

In proposito, ci sembra nel giusto Lorenzo Bartalesi quando, in *Estetica evoluzionistica*, azzarda che "l'estetica darwiniana può essere considerata il rovesciamento della visione tradizionale della *natura come opera d'arte*"<sup>47</sup>. Ma, attenzione, estetica va intesa qui, ovvero nel giovane Charles, come approccio emozionale alla realtà naturale, non certo come pensiero estetico coerentizzato. A noi, per il momento, serve capire che già nella foresta brasiliana si presentavano a Charles le premesse della futura costruzione scientifica e, cosa più importante

---

46 David Kohn ci fa sapere che: "Henslow appears to have possessed either the Rugendas or the Clarac engraving, which Darwin obviously saw in Cambridge and yet appears to have on hand in Brazil to help capture the "reality" of the forests he is physically exploring"; in Idem, *The aesthetic construction of Darwin's theory*, cit., p. 18. Il corsivo è nostro.

47 Lorenzo Bartalesi, *Estetica evoluzionistica*, Roma, Carocci editore, 2012, p. 31. Il corsivo è nostro. La citazione è tratta dal paragrafo del primo capitolo in cui Bartalesi analizza il rapporto di Darwin con la *Naturalphilosophie* tedesca, Goethe ed Haeckel. Noi scandagheremo questa tematica, in parte, funzionalmente ai nostri obiettivi, nel paragrafo 1.2, che sarà dedicato al rapporto tra arte e scienza in Darwin.

per noi, della scientificizzazione dell'estetica, o dell'"arte" stessa, per usare la terminologia dei *Notebooks*<sup>48</sup>.

Va anche rilevato un altro importante, decisivo aspetto. Kohn, nel saggio succitato, non cade in errore, a nostro avviso, quando mostra come effettivamente ci sia un forte legame che unisce il giovane Charles alla visione romantica della natura humboldtiana, in cui la natura acquisisce un valore fortemente artistico, che, senza dubbio, rappresenta finanche la cornice scientifico-estetica del viaggio sul *Beagle*. Tanto che lo stesso Charles, come vedremo, definisce esplicitamente lo scienziato tedesco una guida fondamentale. È altrettanto vero che Henslow, il mentore a cui è stata inviata la significativa lettera di cui sopra, aveva donato a Charles, prima del viaggio, il *Personal Narrative* di Humboldt, e rappresentava per il giovane naturalista una sorta di linea di continuità formativa all'insegna del romanticismo tedesco e della storia naturale coniugante scienza e poesia, scienza ed immaginazione. Senza dimenticare che sempre Henslow era stato il tramite mediante cui Charles era venuto a conoscenza delle incisioni di Rugendas e La Clarac.

Tutto vero. Ma c'è una cruciale questione che Kohn considera soltanto in parte. Ossia il fondamentale legame, meramente estetico-emozionale s'intende, di Charles con Milton e Wordsworth<sup>49</sup>. Il romanticismo inglese, dunque, oltre a quello tedesco.

La nostra tesi è la seguente: se è vero, come abbiamo documentato, che i poli incarnati da arte e realtà si relazionino in un modo tale che o la realtà si mostra del tutto inafferrabile,

---

48 Vedi supra p. 5.

49 Kohn si concentra, e in maniera brillante, decisamente più su Milton, come grande fonte del sublime del giovane Darwin, che su Wordsworth. Quest'ultimo viene soltanto frettolosamente evocato mediante una citazione a pag. 14 del suo saggio *The aesthetic construction of Darwin's theory*. Noi, invece, riteniamo che Wordsworth sia la principale fonte estetica – si badi bene, estetica (quindi letteraria, poetica, ecc.) non estetologica (pertanto, di teoria o filosofia dell'arte) - a cui Darwin attinge nel momento in cui, appena tornato dal viaggio sul *Beagle*, medita sul viaggio stesso. Non solo, come vedremo, Wordsworth fornisce un importante trampolino di lancio a partire da cui Darwin può superare la fase propriamente estetica. Superamento reso possibile, tra le altre cose, anche dalla paradossale lettura di Wordsworth contro Wordsworth.

sublime, usurpatrice nei confronti di cui la umana risposta emotiva diventa incomunicabile e l'arte è impotente, oppure l'arte rappresenta l'espressione simbolico-funzionale della realtà; la nostra idea è che Milton rappresenti il grande riferimento simbolico, la cornice estetico-emotiva del quinquennale viaggio intorno al mondo, nel momento stesso in cui esso si compie, soprattutto negli scenari sterili, infernali e funerei della Patagonia, della Terra del Fuoco e delle Galapagos, mentre Wordsworth è il grande riferimento poetico del Charles che medita sul viaggio appena compiuto - quindi del *Journal of Researches*, non del *Beagle Diary*- e sulle situazioni sublimemente floride e vitali esperite in Brasile e in Cile soprattutto, in cui la realtà naturale era stata percepita come sovrabbondante, chiaroscurale<sup>50</sup>, terribilmente silente, lussureggiante, maestosa, meravigliosa, inesprimibile, opprimente (*over-whelming*).

Quando il vecchio Charles, negli appunti autobiografici, alla luce della giovanile lettura della *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* di Burke probabilmente, scrive di aver ben fossilizzato nella mente il ricordo della bellezza rigogliosa della vegetazione, più del senso del sublime vissuto nella Patagonia e nella Terra del Fuoco<sup>51</sup>, ci sta dicendo che dopo la fase transitoria e milton-wordsworthiana del sublime, dopo il “caos di delizie”, si è dedicato a più “tranquilli piaceri”, i quali lo hanno condotto ad una più tranquilla bellezza, ovverossia quella offerta dal maturo quadro evolucionistico.

Ci basti dire ora che, come analizzeremo nei sottoparagrafi 1.1.1 e 1.1.2: 1) Milton simboleggia lo sfondo estetico della desolazione desertica, misterico-mistica e demoniaca

---

50 L'immagine amata da Darwin è quella del raggio di luce che penetra nell'oscuro viluppo lussureggiante della vegetazione, come si può osservare in alcuni dipinti paesaggistici romantici (vale a dire, come quelli di Martin, Rugendas, La Clarac). Nel corso del viaggio sul *Beagle* la sorgente luminosa sarà sempre più identificata da Charles con la scienza geologica, ma, potremmo ben dire, anche con la scienza *tout court*. Nell'*Autobiografia*, cit., p. 58, a proposito della cruciale importanza della geologia durante l'esperienza del *Beagle*, Darwin scrive: “(...) L'osservazione diretta della geologia di tutti i luoghi che visitammo fu per me l'esperienza più importante, perché entrava in gioco il ragionamento. A prima vista, quando si osserva una zona nuova, il caos delle rocce sembra escludere ogni possibile interpretazione, ma (...) ragionando e cercando di prevedere (...) ben presto la situazioni si chiarisce ...”. Il corsivo è nostro.

51 Cfr. Idem, *Autobiografia*, cit.

della Patagonia e della Terra del Fuoco, ma anche delle intricate (*entangled*) vegetazioni brasiliane che nascondono una maestosa calma piatta al loro interno (*banks*); 2) Wordsworth costituisce per il nostro Charles alle prese con l'istanza di intellettualizzazione, una possibilità di identificazione e, paradossalmente, di superamento della fase propriamente materica, esperienziale, osservativa e sublime, in una parola, artistica, del viaggio.

Infine, va detto che la realtà esperita da Charles durante il viaggio non fu soltanto quella della natura ("reality of nature"), ma anche quella umana selvaggia. Nel sottoparagrafo 1.2.3, avvalendoci in particolar modo del lavoro di David Amigoni, *Colonies, Cults and Evolution*<sup>52</sup>, mostreremo proprio il modo in cui l'arte fu utilizzata da Charles come modulazione espressiva di questa realtà; quali fonti utilizzò, e a quale scopo.

---

52 Cfr. David Amigoni, *Colonies, Cults and Evolution*, New York, ed. eBook, Cambridge University Press, 2007.

### 1.1.1 Darwin e Milton: l'arte parla attraverso la natura<sup>53</sup>.

“In quel tempo<sup>54</sup> trassi molto diletto dalla poesia di Wordsworth (...) e posso vantarmi di aver letto due volte tutta l'*Escursione* (...). Prima il libro favorito era stato il *Paradiso perduto* (...) di Milton, e su quello cadeva sempre la mia scelta nelle escursioni che feci durante il viaggio sul *Beagle*, quando potevo portare con me soltanto un piccolo libro”<sup>55</sup>.

Urge fare due osservazioni, una di carattere cronologico, e l'altra di stampo argomentativo. Per quanto riguarda la prima, sottolineiamo subito che il vecchio Charles dell'autobiografia ci mette a disposizione la possibilità meditata di biforcare il nostro percorso attuale tramite la scansione di due sottoparagrafi strettamente connessi: ovverossia, il seguente che tratta della principale fonte estetica durante il viaggio del *Beagle*, vale a dire il *Paradise Lost* di Milton, e il successivo che conterà della seconda principale fonte estetica del giovane Charles, ovvero l'*Excursion* di Wordsworth, quando il nostro Charles è appena tornato dalla lunga esplorazione. La seconda, invece, ci conduce propriamente sulla prima diramazione, quella miltoniana, laddove il nostro sguardo è spinto a posarsi su quelli che, a nostro avviso, sono due termini-chiave dell'affermazione darwiniana: “favorito” (*my chief favourite*)<sup>56</sup> e “sempre” (*always*)<sup>57</sup>.

---

53 La congiunzione “e” qui, come in tutti i casi in cui si troverà a delineare un rapporto simile, nelle intestazioni di paragrafi o sottoparagrafi, va intesa come costituente una endiadi, ossia un concetto unico, la cui chiarificazione è parafasata, funzionalmente, nella frase che compare subito dopo i due punti. Vale a dire, nel qual caso, il rapporto tra Darwin (e) Milton è un *unicum* metaforizzato dalla “natura [che] parla attraverso l'arte”. Ovviamente, si tratta di un rapporto funzionale all'argomentazione, e non in *stricto sensu*, ovvero in senso assoluto. Il Milton preso in considerazione è pur sempre il Milton letto e assimilato dal giovane Darwin (quindi, in un certo senso, Darwin stesso).

54 Ossia il periodo che va dal 2 ottobre 1836 al 29 gennaio 1839.

55 Idem, *Autobiografia*, cit., p. 66.

56 Charles Darwin, *The Life and Letters of Charles Darwin*, vol. I, ed. by Francis Darwin, London, John Murray, 1887, p. 69. Anche in [www.darwinonline.org.uk/converted/published/1887](http://www.darwinonline.org.uk/converted/published/1887).

57 *Ibidem*.

Il *Paradise Lost* di Milton, dunque, non soltanto è la lettura preferita dal Charles esploratore, ma è anche la guida estetico-emozionale che, sempre, lo accompagna nelle sue esplorazioni. L'opera letteraria succitata va immaginata come una sorta di *sine qua non* la realtà non può rivelarsi pienamente agli occhi di Charles, perché priva del traduttore e distillatore emozionale. Kohn, in riferimento a quest'ultimo aspetto, usa la felice espressione di "conveyor of emotion"<sup>58</sup>, cioè, letteralmente, "ciò che canalizza l'emozione".

A questo punto la domanda principale è: dove e in che modo il giovane Charles si appropria sentimentalmente della suggestione mitico-letteraria di Milton? Kohn, in maniera particolare, e Gillian Beer<sup>59</sup> ci danno la possibilità di ricostruire i passi che marciano questo lungo percorso estetico, emotivo, e in un certo senso mitico. Dobbiamo partire ancora una volta dal Brasile, superare l'immenso blocco pianeggiante della Patagonia, dal Rio della Plata sino allo sterile Rio Santa Cruz, per approdare ai meandri infernali dell'estremo sud della Terra del Fuoco e del Capo Horn. Eviteremo le grandi alture, sia quelle brasiliane che quelle cilene, in cui Charles, estasiato dall'immensità, è sopraffatto dalle emozioni e non trova le parole, perché saranno le protagoniste del prossimo paragrafo. Tra poco, invece, andranno di scena le sublimi, intricate (*entangled*) e fitte (*thick*) vegetazioni assieme alle belle, calme e piacevoli rive nascoste (*banks*).

La perspicace intuizione di Kohn è che le immagini dettate dai termini come *entangled* e *bank* siano mutate da parte di Charles proprio dal *Paradise Lost* di Milton: essi sono "linked and that linkage comes from Darwin's reading aboard the *Beagle* of John Milton's *Paradise Lost*"<sup>60</sup>. Non solo, secondo Kohn, il giovane Charles, nel mentre che esplora, cercando di penetrarvi, gli intricati grovigli di cespugli e arbusti, si percepisce emotivamente, quanto consapevolmente non ci è dato sapere, come una sorta di novello Satana miltoniano<sup>61</sup> che

---

58 Idem, *The aesthetic construction of Darwin's theory*, cit. p. 38.

59 I papers sono rispettivamente *Op cit.* e Idem, *Darwin and Romanticism*, cit.

60 *Ivi* p. 20.

61 "(...) That emotion was the thrill of action tinged by gloom. In a word, it was *Satanic*"; in *Ivi*, p. 26. Il

cerca di accedere negli occulti e misteriosi recessi della natura (il giardino dell'Eden nello scenario miltoniano).

Partiamo dal Brasile. Come abbiamo già evidenziato sopra, quando Charles, nel febbraio-luglio 1832, prima a Bahia, nel garbuglio di piaceri, poi a Rio de Janeiro, in un bagno di grazia, novità, bellezza e chiarore, si trovò dinanzi ad ammassi boscosi lussureggianti, le sue parole vennero a mancare. Le sue emozioni furono indescrivibili. Eppure con sé portava sempre il *Paradise Lost* di Milton. Ciononostante non rinveniamo riferimenti diretti al frasario miltoniano, nessuna traccia diretta di *entangled* e *bank* che connotassero l'entroterra della costa brasiliana; al massimo un "could not be exceeded" (*Beagle Diary* 53). La foresta brasiliana pullulava di vita e meraviglia e splendore. Il viluppo sublime delle foreste custodiva momenti di assoluto silenzio e tranquillità, come testimoniato dalla seguente annotazione: "Whilst seated on the trunk of a decaying tree amidst such scenes, one feels an inexpressible delight. - The rippling of some little brook, the tap of a woodpecker, or scream of some more distant bird, by the distinctness with which it is heard, brings *the conviction how still the rest of nature is*"<sup>62</sup>. Più che il wordsworthiano tramortimento sublime provato di fronte all'inaccessibilità di alcune foreste, come quella esperita nell'entroterra di Rio, qui assistiamo alla descrizione di un piacere tranquillo, la stessa distensione che Kohn, con acribia filologica, rinviene in almeno sei usi di *bank*<sup>63</sup> da parte di Milton<sup>64</sup>.

---

corsivo è nostro. L'immagine del diavolo ritornerà anche in stretto riferimento alla teoria dell'evoluzione, quando, in una nota lettera del 13 luglio 1856, Charles scriverà al botanico Joseph Dalton Hooker: "Che gran libro potrebbe scrivere un cappellano del diavolo sulle opere maldestre, gli sprechi, la grossolana bassezza e l'orrenda crudeltà della natura!"; in Charles Darwin, *Lettere sulla religione*, Torino, Einaudi, 2013, p. 30.

62 Il corsivo è nostro. Trad. "Mentre si è seduti sul tronco di un albero in decomposizione immersi in tali scene, si sente un'inesprimibile delizia. – L'increspatura di qualche piccolo ruscello, il ticchettio leggero di un picchio, o il grido di qualche uccello in lontananza, conformemente alla chiarezza con cui è udito, porta la convinzione di quanto calmo sia il resto della natura"; in Idem, *Beagle Diary*, cit., p. 53.

63 I sei usi miltoniani di *bank*, nel *Paradise Lost*, avrebbero rappresentato, secondo Kohn, una fondamentale ispirazione per il senso del bello darwiniano, quello maturo dell'*Origin* in particolar modo,

Scrive Kohn: “The word ‘*bank*’ is associated with the most delightful landscapes of Eden - with private locales at the center of the garden”<sup>65</sup>. La maestosità della “grandeur” verdeggiante rappresenta nella narrazione miltoniana l’ostacolo a luoghi più belli e sereni; in un modo simile, nel racconto darwiniano dello scenario brasiliano, la bellezza si annida negli angoli oscuri. Gillian Beer fa una constatazione affine quando afferma: “Perhaps also plenitude he [cioè, Darwin] from time encountered on his land voyages may have allowed him a glimpse of Milton’s peaceable kingdom”<sup>66</sup>.

Seguiamo ora il nostro naturalista nel suo cammino verso la Patagonia. Il 5 luglio 1832, in pieno inverno tropicale, il *Beagle*, in procinto di lasciare la florida costa brasiliana, dispiegò le vele e virò verso sud, quel sud che rappresentava per Charles e l’equipaggio del brigantino l’emblema di più selvagge e “barbare regioni”. Charles, come ci raccontano A. Desmond e J. Moore, iniziò di nuovo a stare male per i tormentosi conati di vomito. L’unica consolazione veniva, come sempre, dalla lettura del *Paradise Lost* di Milton, “di cui aveva sempre con sé una edizione tascabile, e che lo ispirava con le sue visioni di un mondo preistorico devastato da lotte titaniche”<sup>67</sup>. Nel mentre che l’oceano atlantico meridionale si appropinquava, nel punto in cui il fiume Rio de la Plata divideva Montevideo da Buenos Aires, arte e natura<sup>68</sup>, mito e realtà, andavano sempre più confondendosi nell’unica incredibile maestosità di scenari assolutamente nuovi e interessanti per Charles. Difatti, non appena il *Beagle* giunse all’estuario del Plata la natura rivelò bellezze sconosciute: una notte, il cielo bigio, subodorante tempesta, lanciò segnali di luce, e, a causa dell’intermittente lampeggiare, il mare risultò talmente luminoso da rendere visibili le scie dei pinguini che nuotavano sotto la

---

laddove l’intrico sublime e la bella riva appaiano costituire un *unicum* stagliato nel quadro competitivo evolucionistico. Cfr. Idem, *The aesthetic construction of Darwin’s theory*, cit., pp. 27-30.

64 Cfr. *Ivi*

65 *Ivi*, p. 27.

66 Idem, *Darwin and Romanticism*; cit., p. 7.

67 Idem, *Vita di Charles Darwin*, cit., p. 141.

68 Cfr. *Ibidem*.

superficie scintillante. Il brigantino, per tutto quel tempo in cui fu esposto in mare aperto, come se fosse stato cosparso di fosforo, bruciò di chiarore, illuminato com'era dai fuochi di Sant'Elmo<sup>69</sup>.

Questo spettacolo, così ben dipinto da Charles nel *Journal*, viene significativamente qualificato da A. Desmond e J. Moore come diabolico. Chiaramente, l'intento dei due è mostrare come Charles, finanche nel resoconto descrittivo, avesse ancora in mente l'immaginario miltoniano. Il lungo viaggio verso il sud del sud incarnato dalla Terra del Fuoco, è da Charles sognato quasi come una sublime, terribile ed eccitante catabasi.

Il 26 luglio del '32, il *Beagle* ancorò nel tratto finale del Plata, a Montevideo. Il Plata, per ragioni storiche, in quel periodo veniva a costituire una sorta di confine tra due fuochi (Buenos Aires e Montevideo) non naturali, ma sociali e politici, dal momento che erano in atto delle vere e proprie rivoluzioni. Il paesaggio apparve a Charles monotono e poco interessante, con barlumi di vita vegetale e animale. Il 19 agosto dello stesso anno fu sulle coste della Patagonia. Qui, secondo un climax decrescente di vita, quasi a presagire l'ostilità naturale e mostruosa che avrebbe trovato all'estremo sud del continente, Charles s'imbatté da principio in strani ritrovamenti di microrganismi acquatici "con artigli uncinati sulla bocca a ferro di cavallo"<sup>70</sup>. La Patagonia settentrionale, nella zona che andava dal fiume Rio Negro a Bahia Blanca era a tratti "estremamente squallida"<sup>71</sup>. Bahia Blanca, chiamata dagli indigeni "terra del diavolo", dacché era calata in una brulla landa deserta, a Charles che la vide per la prima volta il 7 settembre 1832, apparve come segno di una "*natura che avesse negato quasi ogni creatura vivente*"<sup>72</sup>. La zona sottostante Bahia non se la passava molto meglio. La pianura solcata dal Rio Negro e dal Rio Colorado era "ovunque coperta di uno spesso strato di

---

69 Cfr. Idem, *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, cit., pp. 91-2.

70 Idem, *Vita di Charles Darwin*, cit, p. 144.

71 Idem, *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, cit., p. 95.

72 *Ivi*, p. 127. Il corsivo è nostro.

ghiaia”<sup>73</sup>. L’acqua era scarsa e salmastra. La vegetazione pressoché inesistente. Quasi dappertutto dominava un “*silenzio di morte*”<sup>74</sup>.

È indubbiamente molto suggestiva la descrizione che Charles fa del grandioso lembo di terra che si estende da Bahia Blanca al Rio Negro. Laddove in Brasile le coste e l’entroterra spiravano fulgida e chiaroscurale vita, qui, invece, sembra prevalere l’assenza della stessa.

Viepiù, dal 22 settembre all’8 ottobre del 1832, Charles fece una serie d’incredibili ritrovamenti. Si trattava di fossili di grandi mammiferi estinti. Appariva assurdo, ma “l’area delle pampas (...) [sembrava] un *vasto sepolcreto* di (...) giganteschi quadrupedi estinti”<sup>75</sup>. E soltanto poco tempo dopo quelle scoperte terribili e affascinanti Charles, ritornato a bordo del *Beagle*, il quale aveva virato di nuovo a nord verso Montevideo, poté unire le impressioni di morte patagonici con quelle di vita comunicate dai mari fosforescenti abbracciantisi col Plata, che, questa volta, gli “ricordarono (...) ‘le regioni del Caos e dell’Anarchia’ descritte nel *Paradiso perduto*”<sup>76</sup>.

Di lì a poco il capitano Fitz-Roy<sup>77</sup> avrebbe preparato la lunga spedizione per Tierra del Fuego, dove avrebbe potuto finalmente vedere i frutti del suo esperimento civilizzatore; infatti a bordo c’erano tre fuegini che il capitano, durante il viaggio precedente, aveva portato con sé in Inghilterra, affinché potessero imparare le buone maniere londinesi<sup>78</sup>.

---

73 *Ivi*, p. 95.

74 *Ivi*, p. 100. Il corsivo è nostro.

75 *Ivi*, p. 259. Il corsivo è nostro.

76 *Idem*, *Vita di Charles Darwin*, cit., p. 146.

77 Fitz-Roy, come Charles, aveva ben presente l’immaginario infernale miltoniano, tant’è che nel suo giornale di bordo, non appena approdato alle Isole Galapagos, scrisse: “Siamo approdati sui neri, funerei cumuli di lava che formano un lido adatto all’inferno di Milton”; in *Ivi*, p. 193.

78 “Uno dei principali propositi del capitano Fitz-Roy nell’intraprendere il nostro attuale viaggio era quello di riportare questi indigeni nel loro paese natio. E prima ancora che l’Ammiragliato avesse deciso di allestire questa spedizione, il capitano Fitz-Roy aveva generosamente noleggiato una nave, per riportarli egli stesso indietro”; in *Idem*, *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, cit., p. 331.

Il 17 dicembre 1832, il *Beagle* gettò, per la prima volta, l'ancora nella baia del Buon Successo. Un gruppo di selvaggi fuegini accovacciati su di un dirupo boscoso (*entangled forest*) sovrastante il mare, accolse l'equipaggio emettendo suoni incomprensibili. Il porto accoglieva un'estensione d'acqua custodita in parte da bassi monti ricoperti da fittissime fosche foreste. Bastò un solo sguardo a Charles per capire che quello scenario “differiva notevolmente da ogni altra cosa”<sup>79</sup> che avesse visto fino ad allora: si trattava di un territorio montuoso in parte sommerso dall'acqua. Tale unicità, così come l'intrico del luogo, si rispecchiava anche negli indigeni locali, i quali apparivano a Charles come “demoni” buffi con una strana e incredibile capacità mimetica. Il giorno successivo Charles decise di entrare nella foresta dell'entroterra. Nel taccuino personale annotò in maniera dettagliata questa eccitante esperienza estetica ed emotiva: la foresta era quasi inaccessibile e ricoperta d'acqua; le colline erano completamente rivestite di fitta boscaglia e gli alberi, sia i morti che i vivi, erano talmente intrecciati tra di loro da rendere quasi impossibile il transito. Ma il corso di un torrente, in alcuni punti sgombro di vegetazione, rese possibile la penetrazione, fin al punto in cui Charles incontrò un profondo e oscuro burrone<sup>80</sup>. Charles appuntò: “The gloomy depth of the ravine well accorded with the universal signs of violence. - in every direction were irregular masses of rock & upturn trees , others decayed & others ready to fall . - ... *the number of decaying & fallen trees reminded me of the Topical forest. - But in this still solitude, death instead of life is the predominant spirit*”<sup>81</sup>.

---

79 *Ivi*, p. 238.

80 “The almost impenetrable wood reaches down to high water mark. - ... I determined to attempt to penetrate some way into the country. - ... all the hills are so *thickly* clothed with wood as to be quite impassable. - . . . The trees are so close together & send off their branches so low down, that I found extreme difficulty in pushing my way even for gun-shot distance. – I followed therefore the course of a mountain torrent; at first from the cascades & dead trees, I hardly managed to crawl along; but shortly the open course became wider, the floods keeping clear the borders. - For an hour I continued to follow the stream, & was well repaid by the grandeur of the scene”; cit. in *Idem, The aesthetic construction of Darwin's theory*, cit., p. 20. Il corsivo è nostro.

81 *Ibidem*. Il corsivo è nostro.

In base all'ultima citazione, possiamo ben vedere che Charles costruisce un ponte sia estetico che emozionale con il senso del sublime esperito nelle foreste brasiliane, ma con una differenza cruciale: se in Brasile predominava lo spirito della vita, nella Terra del Fuoco predomina lo spirito della morte. Non solo. Charles al cospetto dell'intricata vegetazione prova lo stesso senso d'impotenza che si produceva nella foresta brasiliana; infatti: "In the deep ravines the death-like scene of desolation exceeds all description". Il senso di frustrazione, a dire il vero, è anche più forte nelle foreste di faggi della Terra del Fuoco; questi faggi (*Fagus betuloides*) sono di un colore "verde scuro con una sfumatura di giallo"<sup>82</sup>, il quale s'intona con l'aspetto "cupo e monotono del paesaggio"<sup>83</sup>, privato finanche del rallegramento sparso dai raggi del sole.

Come si può osservare, Charles ha perso, rispetto all'esperienza brasiliana, il sostegno delle opere di de Clarac e Rugendas, nei cui dipinti c'era almeno un guizzo di luce a smorzare la cupezza dei sublimi paesaggi descritti. In un certo senso, forse, nelle tenebrose viscere dello scenario fuegino, Charles può appellarsi soltanto al tanto amato *Paradise Lost* di Milton. Anzi, per meglio dire, a una perdita risponde un guadagno. Se lo scenario miltoniano era stato soltanto vagamente evocato dall'entroterra lussureggiante brasiliano, nella foresta fuegina, invece, il mito diventa quasi una prefigurazione della realtà. Arte e natura 'sembrano' andare di pari passo. L'arte si compie nell'inesplicabilità della natura.

Non bisogna dimenticare, però, che Charles si trova di fronte ad una magnificenza che – attualmente- eccede ogni descrizione; se l'arte dunque rappresenta il quadro semantico che convoglia il sormontare di emozioni intensissime, lo fa nel modo in cui è essa a parlare attraverso la natura e non viceversa. Perché la natura non è un'opera d'arte. La sopravanza.

---

82 Idem, *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, cit., p. 244.

83 *Ibidem*.

Quando Kohn, nel succitato saggio, si chiede il modo in cui Charles assimili Milton, con prontezza risponde: *il linguaggio (language)*<sup>84</sup> – vale a dire, Charles usa il linguaggio miltoniano per cercare di apprendere la realtà. E ce ne offre anche le prove.

“In *Paradise Lost*, Milton uses the figure of tangledness [aggrovigliamento] in a quite consistent manner and in a manner that is consistent with Darwin's usage in the *Beagle Diary*”<sup>85</sup>. I punti in cui Milton usa l'immagine dell'aggrovigliamento, reso con i termini *tangled* e *tangling*, sono individuati da Kohn, e corrispondono alla descrizione che il poeta inglese fa delle “outermost of the four concentric ‘enclosure[s] green’ that like a ‘rural mound’ surround and form the landscape setting of the Garden of Eden”<sup>86</sup>. Una regione selvaggia scoscesa, una foresta d'alberi oscura, un “wall of Paradise” ricoperto di vegetazione, e una serie circolare di abbondanti alberi da frutto, rappresentano le barriere naturali che nell'universo miltoniano custodiscono il Giardino in cui vivono Adamo ed Eva<sup>87</sup>.

Ma, a detta di Kohn, è nella miltoniana descrizione della recinzione più esterna che risulta palese l'influenza del poeta inglese su Charles: quando Milton dipinge “the undergrowth/ Of shrubs and tangling bushes”<sup>88</sup>, che ostacola, a tutta prima, il tentativo di Satana di penetrare nell'alcova di Adamo ed Eva. Kohn osserva: “*The ‘tangling bushes’ guarding Eden offer Satan very much the same sort of impediment that the steep and entangled Beech forest posed to Darwin*”<sup>89</sup>.

Eccoci giunti al secondo grande aspetto dell'assimilazione di Milton da parte di Charles: l'identificazione con l'epica della scoperta, anche se nella fattispecie sacrilega opera del male: Satana una volta penetrato nella “soft downy Bank damaskt with flowe'rs”<sup>90</sup> in cui si

---

84 Idem, *The aesthetic construction of Darwin's theory*, cit., p. 22.

85 *Ibidem*.

86 *Ivi*, pp. 22-3.

87 Cfr. *Ivi*, p. 23.

88 *Ibidem*.

89 *Ivi*, p. 24. Il corsivo è nostro.

90 *Ivi*, p. 28.

crogiolano Adamo ed Eva, condurrà entrambi al peccato. Si badi bene, però, che, ancora una volta, l'immedesimazione mimetica non è totale, a causa di un surplus emozionale ancora del tutto inesplicabile- a conferma, nuovamente, del rapporto non pienamente biunivoco tra arte e realtà naturale nel giovane Charles<sup>91</sup>.

Quando Kohn scrive, addirittura, che Charles “*suprasses the heroic Satan*”<sup>92</sup>, dal momento che Satana in un primo momento non riesce ad accedere nell'Eden a causa dell'intricatissima recinzione di arbusti e piante, mentre Charles, immerso nella foresta fuegina, scorgendo, con formidabile capacità osservativa da scienziato provetto, un tratto del ruscello sgombro e passibile di attraversamento, procede oltre, e quando la Beer, rivolgendosi al giovane Charles, afferma: “(...) His five year journey allowed him to parallel *the sheer scal of Milton's epic*”<sup>93</sup>, entrambi ci dicono, a nostro avviso, che l'arte, viatico e conforto, è la grande ispirazione di Charles; ma la realtà, sovente, la sorpassa e la supera, proprio come Charles (realtà) sorpassa e supera Satana (arte).

---

91 Vedi supra p. 26-7.

92 Idem, *The aesthetic construction of Darwin's theory*, cit., p. 24.

93 Idem, *Darwin and Romanticism*, cit., p. 7. Il corsivo è nostro.

### 1.1.2 Darwin e Wordsworth: *un linguaggio arcano parla dubbi terribili*<sup>94</sup>.

Partiamo dallo stesso interrogativo da cui si dipana la brillante trattazione kohniana<sup>95</sup>, nel saggio suddetto, che fa capo alla relazione estetica ed affettiva che lega il giovane Charles a Milton, e chiediamoci: in che modo Charles assimila Wordsworth?

Il percorso che dobbiamo seguire adesso è caratterizzato dal primo fatto incontrovertibile che il nostro Charles inizia a leggere (o, forse, rileggere)<sup>96</sup> Wordsworth, in modo spasmodico, subito dopo il ritorno dal viaggio sul *Beagle* (ottobre 1836). Una prima chiara attestazione di questa lettura ci è offerta dal *Notebook M*, risalente al luglio del 1838, laddove Charles cita espressamente l'idea wordsworthiana, presente nella taciuta *Prefazione alle Lyrical Ballads*<sup>97</sup>, secondo cui le scienze possono essere sufficientemente abituali da divenire poetiche; annota Charles: "V. Wordsworth about sciences being sufficiently habitual to become poetical"<sup>98</sup>. In altri taccuini darwiniani, rigorosamente privati, invece, che Gillian Beer chiama "Reading Notebooks"<sup>99</sup>, i quali erano una sorta di liste dove venivano appuntate tutte le letture fatte da Charles, con ai margini di ogni titolo annotato piccoli commenti scribacchiati frettolosamente, risulta che Wordsworth fosse "a persistent presence in his reading in the early 1840s and within a year he had read all six volumes"<sup>100</sup>, vale a dire tutta la raccolta poetica, fin ad allora

---

94 "None can reply – all seems eternal now./ The wilderness has mysterious tongue./ Which teaches awful doubt". (P. B. Shelley, *Lines on Mont Blanc*). Trad.: "Niuno risponder sa - tutto un deserto/ Ora ci appare, ed un linguaggio arcano/ parla dubbi terribili..."; in Idem, *Viaggi di un naturalista intorno al mondo*, cit., p. 276.

95 Cfr. Idem, *The aesthetic construction of Darwin's theory*, cit.

96 "The young Darwin read the Romantic poets, if not quite as his contemporaries, still as modern canon gathering through his childhood and youth"; in Idem, *Darwin and Romanticism*, p. 3.

97 Si tratta di una raccolta di poesie scritte da William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge, pubblicata in una prima edizione nel 1798.

98 Idem, *Notebooks 1836-1844*, cit., p. 529.

99 Idem. *Darwin and Romanticism*, cit., p. 3.

100 *Ivi* p. 7.

pubblicata, del poeta inglese. Infine, tramite l'*Autobiografia*, come già abbiamo potuto constatare, sappiamo che subito dopo il viaggio la lettura preferita di Charles, conseguita per ben due volte, fu il poema di Wordsworth, *The Excursion*<sup>101</sup>.

Ora, ritorniamo al quesito di cui sopra, tracciando un parallelo. Il vincolo estetico e speculativo che lega Charles con Wordsworth è per certi versi simile a quello che legava il primo con Milton, dacché è scandito da due fattori principali che rispondono a quelli dell'identificazione e del linguaggio. Lavoriamo più approfonditamente su questi due aspetti.

Durante il viaggio sul *Beagle*, più di una volta, il nostro Charles si è trovato nel bel mezzo di escursioni atte a raggiungere le sommità di distese montuose, come gli capitò nella Terra del Fuoco, e come quando, in Cile, scalò le Cordigliere, attingendo un'altezza tale da rendere faticoso il respiro.

Il 17 dicembre 1832, nel cuore del paesaggio infernale fuegino, Charles decise di avventurarsi: "Ero molto desideroso di salire sulla cima di questa montagna *per raccogliere piante alpine* (...) Una cresta riuniva questa collina con un'altra distante alcuni chilometri e più alta, tanto che si vedevano tracce di neve sulla cima. Visto che il giorno non era molto inoltrato, ho deciso di andare fin là, raccogliendo piante lungo il tragitto (...) Dalla cima si godeva un'ampia visuale di tutta la regione circostante; a nord si estendeva una vasta palude, ma a sud avevamo uno scenario di *selvaggia magnificenza*, che ben si adattava alla Terra del Fuoco. C'era *un forte e misterioso senso di grandiosità in quei monti ...*"<sup>102</sup>.

Come si può ben osservare, l'escursione, che in un primo momento si esplica nell'ordinaria e tranquilla raccolta di fiori e piante, termina con la constatazione della grandiosità dello scenario offerto dal paesaggio, laddove non si può che provare un forte senso del mistero. Certo, qui la scenografia è degna dell'immaginario miltoniano, come ben sottolineato da alcuni termini come "fitta" (*thick*) e "tenebrosa" (*dusky*), da noi volutamente non riportati, che richiamano le

---

101 Poema in nove libri, pubblicato nel 1814.

102 Idem, *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, cit., p. 337. Il corsivo è nostro.

masse intricate delle foreste con la loro cupezza sublime, angoli infernali dove non c'è nemmeno un raggio di luce ad allietare l'angoscia cimiteriale. Ma, al di là<sup>103</sup> di Milton e del suo *Paradise Lost*, sulla sommità imbiancata di un monte fuegino, donde è possibile contemplare la distante e abissale grandiosità primigenia fuegina, avvertiamo le tracce di un'esperienza non miltoniana, bensì wordsworthiana. Per capire cosa intendiamo, dobbiamo superare il Capo Horn dell'estremo sud del continente americano e gettarci sulla sponda opposta, vale a dire nel paesaggio montuoso cileno.

Nel marzo del 1835, Charles si pose di nuovo l'obiettivo di scalare le montagne, per fini geologici, e questa volta si trattava della "tediosa" cresta del Peuquenes. Riportiamo in inglese le impressioni darwiniane: "When near the summit, the wind, as generally happens, was impetuous and extremely cold. On each side of the ridge, *we had to pass over broad bands of perpetual snow, which were now soon to be covered by a fresh layer.* When we reached the crest and looked backwards, a glorious view was presented. The atmosphere resplendently clear; the sky an intense blue; the profound valleys; the wild broken forms (...) all these together produced *a scene no one could have imagined* (...) I felt glad that I was alone: it was like *watching* a thunderstorm, or *hearing* in full orchestra a chorus of the Messiah"<sup>104</sup>.

Come notato da Gillian Beer, qui abbiamo un chiaro esempio della sensibilità emotiva di Charles nei confronti della sublimità di un paesaggio<sup>105</sup>. Charles ascolta e osserva: ode le grida selvagge dei mulattieri e osserva come questi appaiano piccolissimi, dal momento che non c'è altro termine di paragone che le nude, immense e monotone montagne stesse. Non c'è

---

103 È davvero interessante notare che Charles, qualche verso susseguente quelli riportati sopra, scrive: "Nello Stretto di Magellano, guardando verso sud a Port Famine, lontani passi di montagna sembrano, con il loro aspetto tenebroso, condurre *oltre i confini del mondo*"; in *Ibidem*. Il corsivo è nostro. Questi confini potrebbero essere letti anche come quelli di un'esperienza estetica ed emotiva che si fa sentore di conquiste speculative ancora oscure. Intanto, il tramortimento fagocita ogni possibile altra risposta emotiva.

104 Charles Darwin, *Journal of Researches into the Geology and Natural History of the Various Countries Visited by H. M. S. Beagle*, Cambridge University press, 2009, p. 394. Il corsivo è nostro.

105 Cfr. Idem, *Darwin and Romanticism*, cit.

foschia, quindi tutto appare chiaro, intenso e profondo: atmosfera, cielo e valli. Quando Charles, dopo un'estenuante fatica, giunge sulla sommità, il vento si fa, come generalmente accade, freddissimo e impetuoso. La monotonia del paesaggio è comunicata dall'immagine della neve che si accumula gradualmente, senza posa alcuna. Ma, all'improvviso, l'uniformità viene spezzata dalla gloriosa vista che si presenta a Charles. A questo punto "*speech passes into silence*"<sup>106</sup> e Charles non può appellarsi ad altro che a similitudini: la magnificenza visiva dello scenario richiama la terribilità di un temporale, mentre le urla di animali (i condor) e mulattieri l'orchestra e coro del Messia<sup>107</sup>. Ovviamente, nulla di ciò che Charles osserva ora avrebbe mai potuto essere immaginato, prima che fosse stato contemplato nella realtà, e proprio come di fronte alle lussureggianti foreste brasiliane e fiegine, cerca viatico nei riferimenti artistici: questa volta nessun dipinto può soccorrere e convogliare il senso di infinitezza, bensì soltanto la musica sacra. L'arte è ancora una volta il distillatore e traduttore emotivo di Charles.

C'è un'espressione chiave che ancora non abbiamo pronunciato con chiarezza e distinzione argomentativa, si tratta del senso del sublime. Cos'è quello che prova Charles di fronte alla grandiosità delle Cordigliere se non il romantico senso del sublime? Come scrive G. Beer il sublime provato nel qual caso da Charles è "*natural, un-peopled, with a hint of sacred*"<sup>108</sup>. Perché G. Beer lo definisce "natural"? Prima di procedere avanti nel nostro ragionamento, occorre fare una brevemente intensa, eppur necessaria, digressione sulla storia concettuale del sublime in Inghilterra.

Come riporta Benjamin Silvester Bradley, la storia del concetto del sublime nella critica letteraria della Gran Bretagna è scansionabile in tre fasi: quella retorica, quella naturale e quella soggettiva. Nel diciassettesimo secolo il grande riferimento per il sublime era il trattato greco *Sul Sublime*, risalente al I sec. d. C., di Longino. L'interesse di questi, però, era

---

106 Idem, *The aesthetic construction of Darwin's theory*, cit., p. 15.

107 Cfr. Idem, *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, cit. p. 501.

108 Idem, *Darwin and Romanticism*, cit., p. 4.

principalmente rivolto ai principi retorici di costruzione di un testo sublime da cui “i più grandi poeti e scrittori hanno derivato la loro eminenza e guadagnato l’immortalità della fama”<sup>109</sup>. Longino comparava gli effetti del sublime poetico con quello della natura, ma era principalmente il primo che gli interessava. Successivamente, le cose iniziarono a cambiare quando, nel diciottesimo secolo, il riferimento al sublime divenne esclusivamente rinvenibile negli effetti della natura; scrive B. S. Bradley: “This is where what moves the viewer to awe, fear or terror is not a text but Nature itself”<sup>110</sup>. Questo sublime era naturale e oggettivo. La terza e ultima fase fu caratterizzata dalla rivoluzione romantica del diciannovesimo secolo, quella che Thomas Weiskel definisce per l’appunto del “*Romantic sublime*”<sup>111</sup>, “a paradoxical affirmation of the boundlessness of the human spirit based on a recognition of human limitations”<sup>112</sup>. Questo sublime era interiore e soggettivo, laddove la grandiosità del paesaggio era proiezione di quella interna propriamente umana. Ovviamente, in Gran Bretagna, uno dei massimi esponenti di questo sublime che Weiskel ha definito “egotistical”<sup>113</sup>, dacché esalta colui che percepisce la magnificenza del sublime al fine di rivelare il suo genio, era Wordsworth.

Torniamo a noi. E cerchiamo di capire in che senso quel sublime provato da Charles in Cile sia naturale. B. S. Bradley è chiaramente d’accordo con G. Beer quando sentenzia che “the young Darwin was adept at finding sublimity directly in Nature”<sup>114</sup>. Ma sia l’uno che l’altra sanno bene che la naturalità del sublime va intesa come fase di un processo di ricognizione più ampio e, soprattutto, wordsworthiano. Vale a dire, è vero che il giovane Charles dinanzi alla magnificenza della natura non trova le parole e, come nota Kohn, naufraga nella gioiosa

---

109 Idem, *Darwin's Sublime: The Contest Between Reason and Imagination in "On the Origin of Species"*, cit., p. 210. La traduzione è nostra.

110 *Ibidem*.

111 *Ivi* p. 212.

112 *Ibidem*.

113 *Ibidem*.

114 *Ivi*, p. 210.

afasia, ma è altrettanto vero che l'iniziale mutismo è soltanto il passo obbligato della scoperta, che ovviamente avverrà negli anni successivi al viaggio, ma che durante il viaggio, prepara tacitamente il proprio terreno. Il giovane Charles, sulla sommità della montagna fuegina succitata, provava un silente senso del mistero e su quella cilena, dove era alle prese con lo studio della conformazione geologica delle Cordigliere, percepiva lo stesso usurpatore senso di grandezza.

Dove possiamo trovare un equivalente di queste esperienze di sublime sopraffazione (*overwhelmed*) emotiva cagionata da inimmaginabili, perché mai visti o uditi, scenari naturali? La risposta è evidentemente prevedibile: in Wordsworth, e più esattamente nel suo *Prelude*. Sia Bartalesi, nella sua *Estetica evolucionistica*, che Bradley tramite la lettura di Weiskel, nel suo saggio *Darwin's sublime*, hanno notato molto bene questa similitudine.

Cerchiamo di delinearne i tratti particolari. Weiskel analizza, tripartendola, la produzione del sublime soggettivo romantico di stampo wordsworthiano, prendendo in esame la fatica di Wordsworth, narrata nel *Prelude*, nel mentre che tenta di scalare le Alpi al Simplon Pass. Il poeta si trova con un amico, quando smarrisce la strada e si trova gettato inaspettatamente sull'orlo del Gondo Gorge. Wordsworth si trova, proprio come Charles nel caso precedente, a una "immeasurable height"<sup>115</sup> e dinanzi a lui c'è uno spettacolo mozzafiato caratterizzato da "black drizzling craigs"<sup>116</sup>, "the giddy prospect of the raving stream"<sup>117</sup>, ovvero sia un vero e proprio darwiniano *caos di delizie*. La reazione emotiva di Wordsworth, al cospetto di tanta magnificenza, è tale che nessuna descrizione è possibile nel momento stesso in cui assiste allo scenario, ragion per cui è come "usurped" da tutto il guazzabuglio di meraviglie. Come leggiamo nel saggio di Bradley, Weiskel, a partire da questa paradigmatica esperienza wordsworthiana, ricostruisce le tre fasi del sublime romantico, che, a suo avviso, ripetiamo, va definito "egotistico", evidenziando proprio l'egoicità di tale processo, tutta diretta ad

---

115 *Ivi*, p 212.

116 *Ibidem*.

117 *Ibidem*.

accrescere spiritualmente il percettore, nel mentre in cui inizia a meditare: “la lotta di Wordsworth per comprendere ed esprimere le sue esperienze lo conduce a una *nuova fede nella sua propria illimitatezza*”<sup>118</sup>.

Le tre fasi individuate da Weiskel e rimodulate da Bradley sono le seguenti: 1) la fase della “*habitual perception*”<sup>119</sup>, ovvero il momento della “prima contemplazione della stupefacente armonia e pace del panorama”<sup>120</sup>, in cui l’intelletto (*intellect*) e il cuore (*heart*) vanno di pari passo – ma stando al nostro schema, potremmo anche dire realtà naturale e arte, nel senso dell’espressione delle emozioni; 2) la fase del “*knock-out*”<sup>121</sup>, in cui il poeta è tramortito (*overwhelmed*) dalla vastità e sontuosità sublimemente terribile della massa naturale circostante. Il cuore sopravanza l’intelletto vacillante, le parole vengono a mancare, e la realtà diviene usurpatrice – come abbiamo visto, in questi casi, durante il viaggio sul Beagle, Charles si appellava al ricordo di dipinti, musica o fenomeni naturali; 3) la fase della “*retrospection and meditation*”<sup>122</sup>, della ricognizione in tranquillità, o per dirla col giovane Charles, del piacere più calmo, in cui il poeta guarisce e, tramite l’uso dell’intelletto, si riappropria dell’esperienza sublime ed accede ad un nuovo ordine di significato soprasensibile – questa corrisponde al momento in cui Charles torna dal viaggio e lo ripensa intellettualmente.

Torniamo al nostro Charles. Sia in Brasile, che nella Terra del Fuoco e in Cile, il giovane Charles vive le prime due fasi della produzione del sublime wordsworthiana. Consideriamo ad esempio il caso cileno riportato sopra, Charles prima di raggiungere la vetta, deve fare i conti con la fatica tediosa della salita e con la sopravvenuta difficoltà di respiro cagionata dalla bassa pressione e dell’aria rarefatta. Una volta giunto sulla cima, Charles, proprio come il

---

118 *Ibidem*. Traduzione e corsivo sono nostri.

119 *Ibidem*.

120 Idem, *Estetica evoluzionistica*, cit., p. 25.

121 Idem, *Darwin's Sublime: The Contest Between Reason and Imagination in "On the Origin of Species"*, cit., p. 212.

122 *Ibidem*.

poeta inglese, viene sopraffatto dalla grandiosità dello scenario, e nel sorpreso prova un senso di piacere terribile e doloroso (*delight*), che E. Burke<sup>123</sup>, nella sua *Enquiry* del 1757, ha insegnato essere quello del sublime. Se Wordsworth “was lost; / halted without an effort to break through”<sup>124</sup>, Charles “felt glad that *I was alone*”<sup>125</sup>; si tratta, in entrambi i casi, di un’esperienza solitaria perché spirituale e profondamente soggettiva: infatti, quell’ “alone” a cui si fa riferimento è chiaramente contraddetto dal fatto che Charles, di fatto, non era solo, ma in compagnia (proprio come Wordsworth) di due guide indigene con i loro muli.

Sulla scorta di quanto detto risulterà chiaro che quel “natural” usato da Beer per connotare il sublime darwiniano va inteso, alla stregua di quello di Wordsworth, come soggettivo e personale, e come fase di un tripartito processo di produzione; insomma, come il sublime romantico per eccellenza<sup>126</sup>. Inoltre, le altre due qualificazioni individuate sempre dalla Beer, ossia “un-peopled” e “sacred” fanno il paio con l’esperienza solitaria e spirituale del sublime di cui parlavamo sopra. Per quanto concerne quest’ultimo aspetto c’è un’affermazione di Charles che ritroviamo nelle battute finali e ricapitolative del Journal, molto utile e significativa, dove in riferimento alle foreste vitali brasiliane e quello funeree fuggine afferma che “nessuno può restare impassibile in quelle solitudini, e non sentire che *nell’uomo vi è qualcosa di più che non il mero respiro del suo corpo*”<sup>127</sup>.

---

123 Darwin legge E. Burke negli anni in cui scrive i taccuini filosofici, presumibilmente tra il 1837 e il 1838, subito dopo il ritorno dal viaggio del *Beagle*.

124 “It appears to me, that we may often trace the source of this ‘inward glorying’ to the greatness of an object itself or to the ideas excited & associated with it. as the idea of Deity. with vastness of Eternity. Which superiority we transfer to ourselves in the same manner as we are acted on by sympathy”; in Idem, *Notebooks 1836-1844*, cit., p. 605. A detta della Beer, questa citazione è la chiara attestazione del sublime soggettivo e romantico darwiniano. Scrive la Beer: “He avoids this transfer of superiority even as his writing style is marked by Romantic subjectivity”; in Idem, *Darwin and Romanticism*, cit., p. 4.

125 Idem, *Journal of Researches into the Geology and Natural History of the Various Countries Visited by H. M. S. Beagle*, cit., p. 394. Il corsivo è nostro.

126 Idem, *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, cit., p. 257.

127 Ogni brandello di sacralità sarà sempre più inumato nell’*Origin*, fino ad attingere l’apogeo nell’*Autobiografia*, cit., p. 73, dove Charles afferma: “Ricordo bene la mia convinzione, che nell’uomo ci

Il parallelo finora tracciato tra il *Prelude* e il *Voyage of the Beagle* ha mirato a mostrare le radici di una possibile profonda identificazione del Charles che ripensa il se stesso operante sul campo durante le esplorazioni e il Wordsworth che attraversa le Alpi. Ma c'è una precisazione da fare. Il *Prelude* fu dato alle stampe soltanto nel 1850, e Charles non poteva averlo letto nel periodo tra il 1837 e il 1842, ossia negli anni in cui medita e scrive la prima edizione del *Journal*. La cosa ci sembra ancora più sorprendente e ancora maggiormente illustrativa del fatto che Charles leggesse così ossessivamente Wordsworth negli anni che seguono il viaggio del *Beagle*. Si tratta di un'intima radice comune che Charles, lettore di Wordsworth, non poteva non notare attraverso le altre opere – soprattutto l'*Excursion*.

Gillian Beer ci aiuta a capire l'importanza che l'*Excursion*, ma anche la *Prefazione* alle *Lyrical Ballads*, potessero avere per il giovane Charles e l'identificazione che potesse risultarne. Ci sono due importanti tracce della lettura di Wordsworth nel *Notebook M*, il quale, non bisogna dimenticarlo, veniva stilato nel luglio 1838, appena due anni dopo il ritorno dal famoso viaggio. La prima riporta: “V. Wordsworth about sciences being sufficiently habitual to become poetical”. Qui il riferimento è appunto alla *Prefazione* di cui sopra, in cui Wordsworth oppone alla figura solitaria dello scienziato quella comunitaria del poeta. La speranza di Wordsworth è che la scienza possa essere a tal punto assorbita dalla comunità da divenire poetica. Ovviamente la preoccupazione di Charles non è quella di poeticizzare, per dir così, la scienza, ma proprio la cosa opposta, ossia superare scientificamente l'arte, nel senso in cui Charles stesso ce ne parla, ossia come comitiana fase pre-scientifica; e anche come base primaria della scienza stessa, dacché l'arte è accumulazione di osservazione ed esperienza<sup>128</sup>.

---

fosse qualcosa oltre la semplice vitalità corporea. Ma per me oggi non v'è più spettacolo, per quanto grandioso, che possa suscitare convinzione e sentimenti simili”.

128 Il riferimento è alla nota “art precedes science - art is experience and observation”, in Idem, *Notebooks 1836-1844*, cit., p. 567.

La seconda importante traccia è rinvenibile, grazie ad un'intuizione della Beer, nel punto del *Notebook M* in cui Charles parla dei “castelli in aria”<sup>129</sup>, intesi come vere e proprie concatenazioni di pensiero fantasiose e inventive, che costruiscono la necessaria tappa precedente qualsiasi scoperta teorico-scientifica - prima l'*inventio*, poi l'*inventum*. Secondo la Beer, nell'*Excursion* viene delineato un processo simile quando Wordsworth scrive: “(..) on their pictured lines/ Intensely brooded, even till they acquired/ The liveliness of dreams”. Si tratta, in entrambe le circostanze, di un faticoso processo di fissazione ossessiva nella mente delle fantasticherie, fino a renderle reali e vivide come i sogni, nel caso wordsworthiano, logicamente inoppugnabili, nel caso darwiniano.

Il processo identificativo descritto dalla Beer, sulla scorta delle meditazioni dei taccuini darwiniani, è molto più complesso di quello darwin-miltoniano che si produce durante il viaggio del *Beagle*, laddove il riferimento letterario costituiva, per il naturalista alle prime armi tramortito dalla grandiosità del paesaggio, un quadro semantico fondamentale, ma transitorio e contingente. Nel caso di Wordsworth, Charles non è nel bel mezzo del viaggio, ma sua una sedia a leggere in maniera compulsiva, con godimento e interesse. Egli medita, intrattenendo con Wordsworth una conversazione a un doppio livello, da un lato come lettore, dall'altro come scrittore, dove il primo è fagocitato e rimodulato dal secondo – certamente è così che si spiegano certi capovolgimenti delle concezioni wordsworthiane. Scrive la Beer: “Darwin’s reading is always a *process of conversation* (..) And beyond that, he engages in the active silent dialogue in which the reader slides into the place of the writer”<sup>130</sup>; si viene così a costituire una sorta di doppia coscienza in cui un “ideal argument held in one’s own mind”<sup>131</sup>.

A questo punto vien da chiedersi: in questo complesso processo d'identificazione e assimilazione quali aspetti della poetica wordsworthiana attirano maggiormente e particolarmente il nostro Charles? Lo attraggono, più di tutti, i seguenti fattori, e tutti

---

129 Ne parleremo in maniera più ampia nel primo paragrafo del secondo capitolo (2.1).

130 Idem, *Darwin and Romanticism*, cit., p. 8. Il corsivo è nostro.

131 Idem, *Notebooks 1866-1844*, cit., p. 593.

rintracciabili nell'*Excursion*: 1) lo stile; 2) l'andamento discorsivo delle meditazioni filosofiche; 3) la convinzione secondo cui l'ordinario vada inteso come l'incipiente stimolo naturale da cui diparte la speculazione; 4) la natura etica della poetica; 5) l'idea della scienza come guida<sup>132</sup>.

I primi due punti vanno letti assieme: “the frequent encounters, miscommunications and awkward dialogues in which Wordsworth is so skilled attracted Darwin in particular”<sup>133</sup>. L'*Excursion* è un poema basato proprio sul dialogo e l'incontro, in cui le speculazioni filosofiche e i dibattiti etici e metafisici sorgono da “*homely instances*”<sup>134</sup>; in proposito, Wordsworth verga i seguenti versi: “For the discerning intellect of Man,/ When wedded to this goodly universe/ In love and holy passion, shall find these/ *A simple produce of the common day*”.

Il discernimento dell'intelletto sorge per Wordsworth dal semplice prodotto della quotidianità. Come poteva tale convinzione non attirare un naturalista gradualista lyelliano<sup>135</sup> come il giovane Charles? Peraltro, quando questi, in Cile, tenta con fatica di scalare il Peuquenes, come mostravamo qualche pagina addietro, si trova proprio al cospetto della monotona abitudine e progressività del corso della natura, dipinta dall'immagine della neve che si accumula su altra neve; e, quando raggiunta la vetta del monte, si trova ad ammirare l'immensità travolgente dello scenario, cosa, se non l'incredibile risultato del “*produce of common day*”, contempla?

Veniamo al quarto punto, laddove abbiamo un chiaro esempio di assimilazione con distorsione, in cui il lettore Charles viene ridefinito dallo scrittore e pensatore: ovvero il piacere della lettura viene rimodulato dallo sforzo del ragionamento – idea presente nei

---

132 Cfr. Idem, *Darwin and Romanticism*, cit.

133 *Ivi*, p. 8.

134 *Ibidem*.

135 Ricordiamo che Charles mentre era nel continente sudamericano lesse entrambi i volumi dei *Principles of Geology* di C. Lyell.

taccuini cosiddetti “metafisici” del 1838. Nell’*Excursion*, ad un certo frangente, Wordsworth scrive dei versi dal peso etico cruciale: “Happy is he who lives to understand, / Not human nature only, but explores/ All natures, to the end the he may find/ The law that governs each (...) / The constitution, powers, and faculties (...) / - cannot step beyond,-/ And cannot all beneath; that assign/ To every class its station and its office,/ Through all the mighty commonwealth of things/ Up from the creeping plant to *sovereign Man*”; felice, insomma, è colui che nel comprendere la natura, comprende se stesso nella natura stessa, raggiungendo la consapevolezza della propria sovranità. La natura è una confederazione fortemente gerarchica di tutte le cose vitali di cui consta, compreso l’uomo: quest’ultimo, ovviamente, incarna il vertice della scala, in accordo con quell’egotismo a cui si faceva riferimento sopra. Charles, molto probabilmente, sarà stato affascinato e deliziato dal vitalismo che traspare dai versi wordsworthiani, ma pur sempre spinto dal suo interesse scientifico, il quale stava sempre più conducendolo verso una visione in cui l’uomo perdeva il primato gerarchico.

Infine, sempre in ordine al piacere della contemplazione e della scoperta delle leggi, nelle battute finali del quarto libro dell’*Excursion*, Wordsworth riporta le seguenti riflessioni: “Science then/ Shall be a precious visitant (...) / no more shall hang/ Chained to its object in brute slavery;/ But taught with patient interest to watch/ The processes of things, and serve the cause/ Of order and distinctness, not for this/ Shall it forget that its most noble use,/ (...) must be found/ In furnishing clear guidance, a support/ (...) to the mind’s excursive power”<sup>136</sup>. La scienza è il viatico per il potere “excursive” della mente. Questa è un’espressione-chiave che Charles avrà accolto con gioia, dal momento che, dopo l’accumulo esorbitante di informazioni, esperienze emotive, fossili animali e reperti geologici, aveva l’impellente necessità di sintetizzare il tutto.

Abbiamo mostrato i caratteri consapevoli e non dell’identificazione di Charles con la poetica wordsworthiana, ora dobbiamo rilevare, come in parte è già stato fatto, l’altro grande

---

136 *Ivi*, p. 9.

aspetto dell'assimilazione, ossia il linguaggio. Innanzitutto, consapevolmente o meno, Wordsworth è presente in tutte le espressioni in cui Charles riporta l'esorbitanza delle emozioni comunicate dal paesaggio e impossibili da descrivere; espressioni come "overwhelmed" (Valparaiso), "no one could have imagined" (Cile), "an utter loss" (Brasile) e "mysterious grandeur" (Terra del Fuoco). Ma di questo ne abbiamo già parlato nelle pagine precedenti in relazione al possibile parallelo tracciabile tra il *Prelude* e il *Journal*. Ora concentriamoci su quello che David Amigoni chiama lo stile "epitaphic"<sup>137</sup> del *Journal*.

Secondo l'intuizione di Amigoni: "Darwin consistently writes the landscapes of his Beagle narratives in the *epitaphic mode* (...) This mode draws on the Wordsworthian store represented by *The Excursion*, in particular the poem's preoccupation with 'a subterranean magazine of bones'"<sup>138</sup>. Il riferimento di Amigoni è al quinto libro dell'*Excursion* intitolato "The pastor", il quale apparve inizialmente come saggio a sé, col titolo "Essay Upon Epitaphs" nel 1810, nella rivista *The Friend*, curata da S. T. Coleridge. Tale saggio si presentava come uno dei tanti commenti al tema della simpatia e anche come una sorta di critica alla visione materialistica delle scienze della vita<sup>139</sup>. In un punto importante del libro il Pastore interpreta la pulsione umana a seppellire i morti come una traccia della "voice of Deity"<sup>140</sup> e della "immortality" presenti nell'uomo. I sepolcri e i monumenti ai morti sono concepiti come l'istituzionalizzazione della verità divina secondo cui "life is love and immortality/ The being one, and one the element"<sup>141</sup>. La scrittura epigrafica di Wordsworth, come notato da Amigoni, si concepisce essa stessa come cristallizzazione sacrale e poetica della Parola di Dio: l'immortalità dell'anima si rivela paradossalmente proprio nella tensione tutta umana a piangere e commemorare i morti. Quindi, la morte compianta diviene un grande

---

137 Cfr. Idem, *Colonies, Cults and Evolution*, cit.

138 *Ivi*, p. 93.

139 *Ivi*, p. 70.

140 *Ibidem*.

141 *Ivi*, p. 71.

inno alla vita imperitura. Scrive Amigoni: “So it is significant that Wordsworth constructs ‘the sympathizing reader’ as one who will identify with the authority of the Pastor’s injunction to peer beyond ‘the naked *Heart* alone of Man’, and ‘the vital seat / Of feeling’ – that is, mere sensationalist sympathizing and feeling – and towards a sympathy which identifies with the Deity and the ‘intimations of immortality’ that it bestows”<sup>142</sup>. Inoltre, la radice comune divina di tutti gli uomini, di qualsiasi tribù e cultura, riposa propria nel rituale funebre, e in tale traccia del disegno divino si delinea lo iato invalicabile che separa l’uomo dagli animali. Anche il più selvaggio dei selvaggi custodisce a sua insaputa un’orma della scintilla divina.

Ora, in che modo Charles si lega a tutto ciò? Si ricordi la connotazione darwiniana della vasta regione delle pampas, questa veniva definita come “*one wide sepulchre of these extinct gigantic quadrupedes*”<sup>143</sup>. Non solo. Il *linguaggio reverenziale della mortalità*, come lo chiama Amigoni, soffonde la descrizione darwiniana anche quando Charles cerca di capire l’arcano motivo per cui i guanachi, tanto sulle rive del Santa Cruz nella Patagonia meridionale, quanto a Santiago<sup>144</sup>, nell’isole di Capo Verde, a centinaia di miglia dalla costa africana, sembrano lasciarsi morire in luoghi predefiniti<sup>145</sup>, quasi come se fossero dotati del senso della mortalità e dell’adorazione, quella facoltà simpatetica, tra il razionale e il soprasensibile<sup>146</sup>, che Wordsworth, come abbiamo mostrato, negava del tutto agli animali.

---

142 *Ibidem*.

143 Idem, *Journal of Researches into the Geology and Natural History of the Various Countries Visited by H. M. S. Beagle*, cit., p. 155. Il corsivo è nostro.

144 “A Santiago, nelle isole di Capo Verde, mi ricordo di avere visto un punto appartato di un burrone che era coperto di ossa di capra: allora commentammo dicendo che era il *cimitero* di tutte le capre dell’isola”; in Idem, *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, cit., p. 275

145 *Ibidem*.

146 Cfr. Idem, *Colonies, Cults and Evolution*, cit., p. 72. Wordsworth considera l’innata propensione alla commemorazione della “simpatia” come la presenza nell’uomo di un alito divino. Scrive Amigoni: “Wordsworth (...) holds intimations of immortality to be the new, unbreachable barrier separating the human from the bestial, which he places beyond the humanly pre-eminent, yet socially orientated, edifice

La preoccupazione di Charles, ovviamente, è interamente geologica tant'è che precisa nel *Journal*: “Faccio menzione di questi fatti poco importanti perché in certi casi possono spiegare la presenza di un gran numero di ossa [*bones*] intatte in una caverna, o *sepolte* [*buried*] entro depositi alluvionali, e allo stesso modo per quale motivo certi animali siano più comunemente sepolti nei depositi sedimentari rispetto ad altri”<sup>147</sup>.

È indubbiamente significativo che Charles, pochi versi dopo aver esplicitato il caso del guanaco, racconti di una spedizione nelle sterili e spoglie pianure patagoniche dove la presenza dell'acqua dolce è quasi una rarità, e in cui dinanzi al quesito circa la formazione geologica di quest'area sepolcrale, nella seconda edizione del *Journal*, quella del 1845, citi il *Lines on Mont Blanc* di P. B. Shelley: “Niuno risponder sa - tutto un deserto/ Ora ci appare, ed un linguaggio arcano/ parla dubbi terribili ...”<sup>148</sup>. Predomina, dunque, il senso del mistero, quel profondo hersceliano “*mystery of mysteries*”<sup>149</sup>, ma anche wordsworthiano dell'

---

of reason. For Wordsworth holds here – as he does in his ‘Immortality Ode’ – that these intimations ‘or assurances’ of immortality are innate even in the unsocialised child”; in *Ibidem*.

147 Idem, *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, cit., p. 275-6.

148 *Ivi* p. 275. Il corsivo è nostro. I versi originali di P. B. Shelley, dopo “awful doubt”, contengono l'alternativa “or a faith so mild”, volutamente tagliata da Darwin per enfatizzare il senso del mistero. Cfr. Idem, *Colonies, Cults and Evolution*, cit., p. 95.

149 Sir. John Herschel è l'autore del *Discorso preliminare sullo Studio della Filosofia naturale* (1830). In una lettera priva inviata a Charles Lyell e Roderick Murchinson definì il grattacapo della questione riguardante la comparsa di nuove specie come il *mistero dei misteri*. Tale lettera fu pubblicata nel 1837 da Charles Babbage come appendice al suo *Ninth Bridgewater: A Fragment*. Charles lesse quella lettera. Cfr., Idem, *Colonies, Cults and Evolution*, cit., p. 84. Va aggiunto che Herschel costituì una presenza importante nella sviluppo della mente e del carattere di Charles. “Nell'ultimo anno di Cambridge lessi con attenzione e con profondo interesse i *Ricordi personali* [*Personal Narrative*] di Humboldt. Questo libro e la *Introduzione allo studio della filosofia naturale* [*Introduction to the Study of Natural Philosophy*] di Sir J. Herschel accesero in me il desiderio ardente di portare un contributo anche umile al nobile edificio delle scienze naturali”; in Idem, *Autobiografia*, cit., p. 49.

“invisible world”<sup>150</sup> del *Prelude*, ancora del tutto insoluto durante il viaggio del *Beagle*, e stimolatore di una soluzione scientifica attendibile, dopo gli anni dell’esplorazione.

Amigoni ci mostra come lo stesso linguaggio epigrafico usato per la sterile pianura patagonica, come per le pampas, miniera di resti fossili, sia usato anche in riferimento alle strutture coralline del Pacifico, direzione Tahiti, così come della Keeling Island, nell’Oceano Indiano, dove la morte rappresenta la radice misteriosa, sotterranea e quasi invisibile della vita, ossia dei giovani, molli e gelatinosi polipi. L’atollo viene considerato da Charles un “monumento” – e qui è chiara l’ispirazione wordsworthiana- “di un’isola ora perduta”, e in un certo senso morta, a causa dell’effetto della subsidenza. Il corallo stesso costituisce un’ibrida traccia di vita (polipi) e morte (la struttura), una sorta di sepolcro, il quale decanta la presenza di un mondo ora invisibile, vale a dire la terra sommersa dal mare.

Dopo aver mostrato come Charles nei confronti di Wordsworth si rapporti in maniera molto simile all’approccio usato nei confronti di Milton, ovvero attraverso l’intercessione dell’identificazione e dell’assimilazione del linguaggio poetico – per fini scientifici- possiamo provare ora ad offrire una ricapitolazione molto schematica e significativa.

Se il giovane Charles, nel mentre in cui esplorava le meraviglie del Nuovo Mondo, portava sempre con sé un’edizione tascabile del *Paradise Lost*, il quale rappresentava il fondamentale “conveyor of emotion”, che aveva permesso al naturalista di interpretare emotivamente il viaggio verso la Terra del Fuoco come una sorta di tremenda discesa negli Inferi; non appena tornato dal viaggio, invece, s’immerge nella lettura delle opere poetiche di Wordsworth per cercare di comprendere, svelando l’arcano di un linguaggio che esprime dubbi terribili,

---

150 “I was lost;/ Halted without an effort to break through;/ But to my conscious soul I now can say/ “I recognize thy glory”: in such strength/ Of usurpation, when the light of sense/ Goes out, but with a flash that has revealed/ *The invisible world...*”; in Idem, *Darwin's Sublime: The Contest Between Reason and Imagination in "On the Origin of Species"*, cit., pp. 212-3.

l'intensa esperienza estetico-emozionale della lunga spedizione, in cui la morte e la vita avevano costituito l'abito iconico degli scenari di volta in volta esplorati<sup>151</sup>.

Oltretutto, dacché si tratta, dopo gli anni del viaggio, di sviluppare un faticoso processo genealogico e gnoseologico, interamente rivolto alla graduale e lenta scoperta di una verità rivelantesi viepiù terribile, Charles, come per smorzare la gravità dello scandaglio speculativo, altresì nel caso della lettura di Wordsworth, proprio come nel caso della lettura del *Paradise Lost*, usa l'arte –anche - come conforto affettivo.

Cosa, se non un sollievo, per il provetto geologo alle prese con scoperte sensazionali ed epocali, le quali avrebbero rivoluzionato il mondo della scienza e della coscienza dell'uomo moderno, poteva rappresentare il seguente verso wordsworthiano: “Here are we, in a bright and breathing world./ *Our origin, what matters it*”?<sup>152</sup>.

---

151 Che Wordsworth costituisse per Charles una sorta di background semantico affidabile, per quanto concerne quello che Amigoni definisce lo stile “epitaphic” del *Journal*, è finanche mostrato da un saggio prettamente scientifico destinato alla *Geological Society of London*, in cui quello scrive: “ the author (...) supposed that the ancient rivers, like those of the present day carried down the carcasses of land animals, which thus became *entombed* in the accumulating sediment”. Cfr. Idem, *Colonies, Cults and Evolution*, cit., pp. 93-4. Il corsivo è nostro.

152 Aspetto notato brillantemente dalla Beer, in *Darwin and Romanticism*, cit., pp. 8-9. Il corsivo è nostro.

### 1.1.3. Coloni e selvaggi: il principio del piacere tra continuità e distinzione.

Abbiamo sinora palesato l'incontro epifanico ed epigrafico di Charles con la realtà naturale (*reality of nature*). Ma questa non fu tutta la realtà esplorata da Charles durante il viaggio sul *Beagle*. Occorre spendere alcune riflessioni circa la modulazione espressiva di un altro versante, a tutta prima inesplicabile, della natura, ossia quello umano selvaggio<sup>153</sup>, e il contesto letterario in cui esso consapevolmente si inseriva, mostrando inoltre i barlumi di una complessa e potenziale teoria del piacere, iniziata a delineare nella intricata landa fuegina.

Procediamo con ordine. Durante il viaggio sul *Beagle*, Charles s'imbatté nelle più svariate diversità culturali e antropologiche. D'altra parte, l'obiettivo principale di Fitz-Roy era quello di riportare nella loro terra di origine i tre fuegini semicivilizzati che aveva a bordo: York Minster, la piccola Fuegia Basket e Jemmy Button<sup>154</sup>. Questi, nella spedizione precedente effettuata dal *Beagle*, ovverossia quella del 1826, erano stati prelevati da Fitz-Roy e condotti a Londra, dimodoché potessero acquisire le buone maniere dell'uomo civilizzato. L'esperimento in parte era andato a buon fine, dacché i tre ex selvaggi avevano imparato la lingua inglese e acquisito le regole basilari del buon galateo: mangiare con le posate stando seduti ad un tavolo. L'altra parte della prova consisteva nel capire cosa sarebbe accaduto dopo che i tre avessero riabbracciato luoghi e compagni nativi.

Charles e Fitz-Roy ebbero il primo contatto con i selvaggi il 18 dicembre 1832, nella Terra del Fuoco. La reazione di Charles non fu quella di chi si aspettasse ciò a cui andava incontro, per quanto fosse a conoscenza dell'ineluttabilità dell'evento e per quanto fosse desideroso di assistervi. Anzi, Charles fu a dir poco inquietato. E, d'altronde, la prima apparizione dei

---

153 "L'incontro con un selvaggio nudo, nella sua terra natale, è un avvenimento che non si può dimenticare"; in Idem, *Autobiografia*, cit., p. 61.

154 Il capitano Fitz-Roy nella precedente spedizione coadiuvata dall'*Adventure* e dal *Beagle*, aveva preso in ostaggio alcuni fuegini dopo aver subito il furto di una barca. Di questi fuegini decise di portarne alcuni con sé, in Inghilterra, assieme ad un bambino acquistato al costo di un bottone di vetro, e per questo soprannominato Button.

fuegini non fu per niente confortante, visto che, rannicchiati su una vetta scoscesa della costa, non appena avvistarono l'equipaggio del *Beagle*, balzarono in piedi esibendo i loro vestiti laceri ed emettendo forti e indistinguibili grida.

L'aspetto più interessante dell'incontro con i selvaggi, naturalmente, è la descrizione che ce ne dà Charles. Proviamo a mostrarne le caratteristiche seguendo l'illustrazione darwiniana, evidenziando come i tratti somatici ed esornativi dei selvaggi appaiano a Charles del tutto misteriosi, quasi quanto l'intricata e lussureggiante vegetazione brasiliana.

I fuegini accolgono Charles iniziando a “gridare con veemenza”. Si mostrano quasi del tutto nudi, visto che coprono la loro pelle color rame sudicio soltanto con un mantello fatto di pelli di guanaco. Il primo selvaggio con cui Charles viene a contatto è il capo anziano, l'oratore, il quale presenta un nastro di piume bianche a coprire la “his black, coarse, and *entangled* hair”<sup>155</sup>. Inoltre, ha dipinte sul volto due strisce colorate parallele: l'una, rossa, va da un orecchio all'altro, e l'altra, bianca, si estende all'altezza delle palpebre. Gli altri uomini del gruppo hanno, invece, il volto decorato con righe di polvere nera come il carbone. Nel complesso, si può dire che “the party altogether closely *resembled* the devils which come on the stage in such plays as *Der Freischutz*”<sup>156</sup>.

Quest'ultima citazione è di fondamentale importanza per noi. Ancora una volta Charles si affida al ricordo dell'arte per dar voce all'irruenza indescrivibile dell'emotività prodotta dalla rivelazione di una realtà – questa volta umana- sconosciuta, sebbene adesso non ci troviamo dinanzi alla reminiscenza di un'incisione (Brasile) o di un coro musicale (Cile), bensì di una rappresentazione teatrale, più precisamente, quella del *Franco cacciatore*<sup>157</sup> musicata da Carl

---

155 Idem, *Journal of Researches into the Geology and Natural History of the Various Countries Visited by H. M. S. Beagle*, cit. p. 228.

156 *Ibidem*. Il corsivo è nostro.

157 Si tratta della prima importante opera del romanticismo tedesco, risalente al 1821, alla cui rappresentazione Charles assistette col fratello Erasmus negli anni in cui frequentava la facoltà di medicina di Edimburgo (1825-1827). Il *Franco cacciatore* è un'opera in tre atti basata sul libretto di Friedrich Kind e

Maria von Weber. Charles si riferisce alla sublime “wolf-glen scene”<sup>158</sup> di quella che è l’opera archetipica del romanticismo tedesco.

La penosa delizia<sup>159</sup> incarnata dalla realtà umana fuegina, la quale, come il paesaggio che la ospita, risulta essere, certamente, “lo spettacolo più curioso e interessante”<sup>160</sup> che Charles avesse mai visto, non può che produrre nel naturalista dubbi terribili. Tant’è che appunta nel suo taccuino personale la seguente subitanea riflessione: “I would not have believed how entire the difference between savage & civilized man is.— It is greater than between a wild & domesticated animal, in as much as in man there is greater power of improvement”<sup>161</sup>. Lo iato che la differenza di cultura scava tra l’uomo (inglese) civilizzato e l’uomo selvaggio fuegino è, dunque, tanto grande da far pensare che, innanzitutto, un grado più basso di umanità non possa esistere sulla faccia del globo; poi, che la plasticità delle diverse razze umane sia incredibilmente vasta: “What a scale of improvement is comprehended between the faculties of a Fuegian savage & a Sir Isaac Newton”<sup>162</sup>.

Quando i tre fuegini a bordo del *Beagle* furono fatti approdare nella loro terra originaria nel gennaio del 1833, essi poterono mettere in opera dinamiche ancora sconosciute a Fitz-Roy come a Charles: vale a dire, l’effetto della civilizzazione sulla verginità umana ai limiti della bestialità – “miserable creatures”<sup>163</sup> le definisce Charles. Passò un anno prima che si potessero constatare le conseguenze dell’esperimento. Il risultato non fu quello sperato. Jemmy Button, una della cavie, ritornò incredibilmente allo stato selvatico, non solo, si rifiutò finanche di

---

musicata da Carl Maria von Weber. Esordì a Berlino il 18 giugno 1821, poi fu a Londra, Parigi, Vienna e persino nel Sud America verso la metà del secolo.

158 Idem, *The aesthetic construction of Darwin’s theory*, cit. p. 20.

159 Cfr. *Ivi*

160 Idem, *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, cit. p. 328.

161 Idem, *Beagle Diary*, cit., p. 122, in

[darwin.online.org.uk/content/frameset?itemID=F1925&viewtype=text&pageseq=1](http://darwin.online.org.uk/content/frameset?itemID=F1925&viewtype=text&pageseq=1).

162 *Ivi*, p. 223 in *ibidem*.

163 Idem, *Journal of Researches into the Geology and Natural History of the Various Countries Visited By H. M. S. Beagle* cit., p. 235.

tornare a rimpadronirsi dei costumi londinesi. La scena sconvolse, ovviamente, Charles, ma produsse in lui molte riflessioni. La più importante di cui, si materializza nelle seguenti parole: “Nature, by making habit omnipotent, has fitted the Fuegian to the climate & productions of his country”<sup>164</sup>; ovvero, la Natura ha reso i fuegini completamente adatti alla terra in cui abitano. Tale adattamento, nei fatti, si esplica in abitudini animalesche, degne di veri e propri “spiriti inquieti”<sup>165</sup>, caratterizzate dall’assenza di proprietà privata – la causa maggiore dell’arretratezza morale e tecnologica- senso della famiglia, e linguaggio articolato, oltrechè dalla persistenza di raccapriccianti barbarismi come il cannibalismo – donne anziane che vengono fatte a pezzi nel focolare nei periodi di carestia- e di un modo di vestire ridotto ai minimi termini.

Oltre a ciò, i fuegini sono miseramente sprovvisti di tutto quanto “l’immaginazione possa rappresentare, che la *ragione* possa confrontare, che il *giudizio* possa decidere”<sup>166</sup>, ed è questa grave defezione ad aver fatto sì che i fuegini nel corso di duecentocinquanta anni non migliorassero il loro strumentario per la sopravvivenza, come la canoa, “la loro opera di maggiore ingegno”<sup>167</sup>. L’unico incredibile talento di cui sono dotati i fuegini è la loro capacità animale d’imitazione, dovuta, probabilmente, all’esercizio continuo dei sensi<sup>168</sup>, a dispetto della facoltà raziocinante.

---

164 Idem, *Beagle Diary*, cit. p. 224, in

<http://darwin-online.org.uk/content/frameset?itemID=F1925&viewtype=text&pageseq=1>.

165 Nel *Journal* Charles si chiede: “Come si può spiegare questa capacità? È forse una conseguenza di una maggior pratica nell’uso della percezione e di una maggiore acutezza dei sensi, comuni a tutti gli uomini allo stato selvaggio, paragonate a quelle degli uomini da lungo tempo civilizzati?”; in Idem; *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, cit., p. 330.

166 *Ivi*, p. 344. Il corsivo è nostro.

167 *Ibidem*.

168 Nel *Journal* Charles scrive: “È forse una conseguenza di una maggior pratica nell’uso della percezione e di una maggiore acutezza dei sensi, comuni a tutti gli uomini allo stato selvaggio, paragonate a quelle degli uomini da lungo tempo civilizzati?”; in *Ivi*, p. 330.

Nel corso del viaggio, Charles ebbe la possibilità di esplorare altre realtà umane, accertamento che produsse in lui viepiù una maggiore convinzione che gli uomini siano del tutto legati tra di loro secondo una scala che va dallo stato semi-animalesco a quello altamente civilizzato. I “giganti” della Patagonia, per esempio, i quali vivevano nella baia San Gregorio, nello Stretto di Magellano, che Charles poté conoscere nel gennaio del 1834, avevano facoltà intellettive già più sviluppate rispetto ai cugini, diciamo così, fuegini: quando furono invitati a bordo del *Beagle* adoperarono “coltello e forchetta, e per servirsi usavano il cucchiaio”<sup>169</sup>. Inoltre, essendo stati a contatto con commercianti europei, avevano imparato qualche parola d’inglese e di spagnolo. Charles riteneva che questi fossero degli “eccellenti naturalisti pratici”<sup>170</sup> con ciò dimostrando “quanto grande fosse la perfettibilità umana (...): ecco la prova che l’abisso fra una razza di bruti e una di raffinati inglesi poteva essere colmato”<sup>171</sup>.

L’incontro tra lo straniero e il selvaggio, come abbiamo potuto riscontrare, è un topos molto presente all’interno della narrazione darwiniana. Questo, indubbiamente, fece sì che la seconda edizione del *Journal*, quella del 1845, potesse a buon diritto rientrare e consacrare la nuova serie “Colonies and Home Library” della casa editrice di John Murray. Si trattava di un’iniziativa editoriale, la cui possibilità nasceva dal Copyright Act del 1842, col quale si cercò di contrastare in Inghilterra la pirateria dilagante sul genere letterario “colonial”<sup>172</sup>.

Come notato da Amigoni, tutto il *Journal* del 1845 si articola sulla polarità concettuale di “home” e “colonial”, essendo pieno di osservazioni e congetture su cultura e miglioramento<sup>173</sup>. Proprio quest’aspetto faceva del *Journal* una recluta perfetta per inaugurare la nuova collana editoriale. Per di più, Charles, soprattutto quando approdò in Nuova Zelanda e in Australia, “thoroughly approved of the energy and purposefulness that went into the

---

169 Idem, *Vita di Charles Darwin*, cit. p. 165.

170 *Ibidem*.

171 *Ivi*, p. 166. Il corsivo è nostro.

172 Cfr. Idem, *Colonies, Cults and Evolution*, cit.

173 *Ivi*

creation of settler ‘property’<sup>174</sup>; quest’ultima, infatti, costituiva una opposizione benefica al piatto e selvaggio egualitarismo, egualitarismo che aveva come effetto l’arretratezza e lo spreco<sup>175</sup>. Insomma, secondo il giovane Charles, senza gerarchia non può esserci miglioramento socio-culturale. E l’organizzazione delle case coloniali, soprattutto britanniche, potevano, a detta di Charles, incarnare un buon esempio di ottimizzazione del territorio.

Consideriamo la reazione emotiva di Charles, quando in un’escursione a Weimate, in Nuova Zelanda, poté assistere alla grande differenza che passava tra la capacità produttiva dei coloni missionari inglesi e quella degli indigeni, i quali non avevano saputo fare altro, nel corso di millenni, che cibarsi di erbaccia nutritiva, la felce, riproducendosi allo stato selvatico, e cagionare un graduale disboscamento per permettere l’incremento di quella. In proposito Charles, nel *Journal*, riporta le seguenti impressioni: “Finalmente siamo giunti a Waimate. Dopo avere camminato per tanti chilometri in mezzo ad un paese disabitato e improduttivo, l’improvvisa apparizione di un podere tenuto all’inglese, coi suoi campi ben coltivati, collocato là come dal tocco della bacchetta magica di un incantatore, è risultata estremamente piacevole”<sup>176</sup>. Il potere civilizzatore dell’Inghilterra viene lodato, con orgoglio, da Charles. D’altronde, sono stati i coloni missionari ad istruire gli indigeni a coltivare la terra con l’inseminazione di varietà inglesi, e ad allevare il bestiame, maiali e polli, instillando in una terra originariamente selvaggia “la speranza per il progresso futuro”<sup>177</sup>. La madrepatria inglese ha portato in regioni selvagge l’incanto della civilizzazione e del progresso, e tale incantamento è ancor più sorprendente se messo al confronto con l’arretratezza di casupole

---

174 *Ivi*, p. 87.

175 Ad esempio, una volta, Charles scrisse: “Quasi tutta la regione era coperta da un’erba bella ma ruvida, che giungeva al ventre dei cavalli; tuttavia vi erano molti chilometri quadrati senza un solo capo di bestiame. La provincia della Banda Oriental, se fosse ben provvista di bestiame, potrebbe sostenere un numero sterminato di animali; attualmente l’esportazione annuale del cuoio da Montevideo è di trecentomila pezzi; e il consumo interno, considerato anche lo spreco che se ne fa, è considerevole”; in *Idem, Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, cit., pp. 248-9.

176 *Ivi*, p. 645.

177 *Ivi*, p. 647.

rozze e sudice delle zone non ancora civilizzate. Ma, nuovamente, come nel caso dei fuegini, è l'onnipotenza dell'abitudine a ricordare a Charles che i meccanismi naturali non sono facilmente scalzabili dalla cultura, per quanto questa possa essere avanzata: infatti, le donne neozelandesi che lavorano nei poderi coloniali, usano ancora, dopo l'indottrinamento, la pratica del tatuaggio perché ritengono che senza di essa non possano apparir belle. Un esempio straordinario, dunque, di come l'idea di bellezza sia soggettiva, culturale e naturale insieme<sup>178</sup>.

L'esempio neozelandese ci conduce ad ammettere che è pienamente vero che Charles approvi del tutto la pratica della colonizzazione, ma è altrettanto vero, come scorto da Amigoni, che la sua onestà intellettuale lo conduca, in alcuni frangenti, altresì a condannare le storture della stessa. Un esempio lampante di questo, lo possiamo individuare in punto del *Journal* in cui Charles afferma: "Si dice che il comune ratto della Norvegia nel breve spazio di due anni abbia distrutto, in questa parte settentrionale dell'isola, le specie della Nuova Zelanda. In molti luoghi ho notato parecchie specie di piante le quali, come i topi, non ho potuto che riconoscere come mie compatriote (...) L'acetosa comune è pure molto diffusa, e resterà, temo, una prova della *scelleratezza* di un inglese che ha venduto i semi di quella pianta per semi di tabacco"<sup>179</sup>. La colonizzazione può avere, pertanto, effetti devastanti e distruttivi oltrechè creativi ed educativi, e ciò non è semplicemente dovuto alla superiorità di una cultura su di un'altra, ma alla "scelleratezza" e avidità di un commerciante inglese.

Da questo passo traspare, però, un altro aspetto fondamentale, il quale offre nutrimento alla questione della comparsa delle specie, ci riferiamo al parallelo tracciabile tra la civilizzazione (che può constare dell'esportazione di materiale umano, vegetale o animale) e la comparsa di nuove specie. Così come nuove specie vegetali o animali esportate dall'uomo in habitat

---

178 Vedremo nel secondo capitolo (2.) prima, e nel terzo capitolo (3.) poi, come Charles nel corso degli anni declini il problema secondo un filo conduttore coerente con l'osservazione e con l'esperienza di questi anni.

179 *Ivi*, pp. 649-50. Il corsivo è nostro.

differenti da quelli originari possono scalzare le specie indigene, perché, fortuitamente, meglio adattate al nuovo ambiente, un meccanismo simile potrebbe verificarsi naturalmente, senza l'apporto dell'uomo. L'uomo civilizzato stesso, nel mentre in cui esporta la propria superiorità intellettuale, in regioni selvagge, finisce, ineluttabilmente, per dissolvere le deboli forze autoctone, oppure per fagocitarle<sup>180</sup>. Alle luce di queste ultime precisazioni, il progetto editoriale di Murray significa per Charles qualcosa di più di una semplice iniziativa commerciale, dal momento che esso “contained speculative insights from colonisation in nature that would cast an unfamiliar light on the concept of cultivation itself”<sup>181</sup> - vale a dire un'originale rimodulazione del rapporto tra natura e cultura.

Il *post scriptum* di una lettera che Charles invia a John Murray il 27 agosto 1845, poco prima della pubblicazione della seconda edizione del *Journal*, ci offre due spunti che hanno, per noi, il sapore di due importanti conferme: “should you ever wish to publish old Books of Travel; I strongly recommend you to think of Hearne’s Travels (*strongly praised by Wordsworth*) they are to my mind admirable and little known”<sup>182</sup>. Le riprove da trarre sono: 1) Charles appare entusiasta di collocare il suo parto letterario nella serie “colonial”, tant'è che dispensa consigli su come rimpolparla; 2) Wordsworth appare essere l'autorità letteraria, e non solo, di Charles, di quegli anni. È il secondo punto, dacché sul primo è già stato scritto abbastanza, che ci interessa in maniera particolare, perché ci offre, in un certo senso, la possibilità di portare a compimento le argomentazioni districate nei due paragrafi precedenti.

---

180 In proposito Charles, riguardo alla graduale estinzione degli aborigeni australiani, riporta nel *Journal* la seguente importante osservazione: “Il numero degli indigeni va rapidamente diminuendo. In tutta la mia escursione, eccettuati alcuni bambini allevati dagli inglesi, ne ho visto solo un altro gruppo (...) *Le varietà umane sembrano operare le une sulle altre nel medesimo modo delle differenti specie di animali: i più forti distruggono sempre i più deboli*”; in *Ivi*, p. 660. Il corsivo è nostro. Gli europei esportano, tra le altre cose, malattie del tutto sconosciute alle popolazioni indigene, nei confronti di cui esse non hanno sviluppato anticorpi, e questo rappresenta una delle grandi fonti di epidemie e distruzione.

181 Idem, *Colonies, Cults and Evolution*, p. 89.

182 *Ivi*, pp. 89-90. Il corsivo è nostro.

Wordsworth è non solo, come abbiamo evidenziato sopra, l'interlocutore fondamentale di Charles in ordine al ripensamento in tranquillità dell'esperienza del viaggio, l'universo poetico con cui si identifica, nel modo dell'assimilazione creativa, e in cui trova, paradossalmente, conforto, ma è anche un'autorità – una sorta di *ipse dixit*- del cui giudizio ci si deve fidare.

Non si tratta, però, di una valutazione di critica letteraria. Wordsworth è la firma autorevole di un apprezzamento speso nei riguardi di un'opera etnografica, ovverossia il *Journey from Hudson's Bay to the Northern Ocean* di Jamel Hearn, pubblicato nel 1795. È interessante, dunque, notare come, in un certo qual modo, Charles s'identifichi ancora una volta col poeta inglese, quando dispensa lo stesso consiglio che dispenserebbe Wordsworth. E alla luce di questa identificazione diviene lui stesso – prima l'assimilazione e poi l'appropriazione- una sorta di autorità, rilevabile nell'affermazione: “they are *to my mind* admirable and little known”<sup>183</sup>. Riposa in quest'atteggiamento darwiniano la prova degli importanti rilevamenti di James Secord, secondo cui le letture dei “books were not for ostentatious display, but tools for use (...) Everything was aimed towards maximum efficiency in constructing and elaborating his theories”<sup>184</sup>, e di Amigoni, in base a cui “*Wordsworth was neither exclusively pleasure, nor exclusively work*: Darwin read attentively the apparatus that Wordsworth wrote in support of his poetical texts, in the way that he might have read notes and glosses by a naturalist or ethnographer”<sup>185</sup>, ragion per cui ci è lecito affermare che Wordsworth rappresenti, finanche, la personificazione dell'interesse darwiniano riguardo ai concetti succitati di patria e colonia.

L'osservazione di Amigoni, oltretutto, fa il paio con la nostra: il fatto che la lettura darwiniana di Wordsworth non sia stata esclusivamente “lavoro” o “piacere”, vuol dire due cose: ossia che il poeta inglese fu un paradossale e importante punto di riferimento per

---

183 Il corsivo è nostro.

184 *Ivi*, p. 90.

185 *Ibidem*.

scoprire verità terribili, e nello stesso tempo, un conforto per poter ammortizzare quegli stessi tremendi svelamenti.

Ora vediamo nello specifico a quale riferimento, precisamente, si richiama Charles, quando accenna all'elogio di Wordsworth nei confronti dell'opera di Hearn. Il poeta inglese evoca il *Journey*, esattamente, nell'introduzione al suo monologo drammatico "The Compliant of a Forsaken Indian Woman", pubblicato dapprima nelle *Lyrical Ballads*, successivamente nella raccolta dei *Poems Founded on the Affections*<sup>186</sup>. Wordsworth dapprima mette al corrente il lettore della terribile usanza di alcuni Indiani del Nord di abbandonare alla loro sorte i compagni – con maggiore frequenza, le più deboli donne- che, per qualche malanno fisico, non sono in grado di procedere nel cammino, ragion per cui vengono lasciati perire anche se provvisti di cibo, acqua, e mantello rivestito di pelle di cervo; poi aggiunge: "*See that very interesting work, Hearne's Journey from Hudson's Bay to the Northern Ocean. When the Northern Lights, as the same writer informs us, vary their position in the air, they make a rustling and a crackling noise. This circumstance is alluded to in the first stanza of the following poem*"<sup>187</sup>.

Se noi leggiamo il breve poema, troviamo descritta la vicenda di una donna indiana abbandonata al suo destino. Questa, immersa in un'atmosfera per l'appunto hearniana, caratterizzata dall'effetto visivo dell'Aurora boreale e, sonoro, del rumore crepitante, raggiunge una sorta di *trance* mentale in cui avverte emotivamente la possibilità di un'altra vita oltre quella terrena ("Before I see another day,/ Oh let my body die away!"<sup>188</sup>). Noi sappiamo che, sulla base di quello che dicevamo nel paragrafo precedente in merito all'*Essay Upon Epitaphs*, secondo Wordsworth c'è una scintilla divina in ogni singolo uomo, e, nella

---

186 Cfr. *Ibidem*.

187 Samuel Taylor Coleridge and William Wordsworth, *Lyrical Ballads*, Bristol, edited by Biggs and Cottle, for T. N. Longman, Paternoster-Row, London, 1798. Edizione elettronica curata da Richard Bear, University of Oregon, 1992, p. 108. Il corsivo è nostro.

188 *Ibidem*.

fattispecie, la donna indigena, esperisce, inconsapevolmente, proprio una traccia della rivelazione di Dio attraverso la percezione dell'immortalità dell'anima.

È tramite la mediazione del *Compliant*, dunque, che Charles giunge alla conoscenza del *Journey* di Hearn, opera che, come sottolineavamo sopra, raccomanda a Murray avvalendosi dell'autorità introiettata di Wordsworth. A questo punto sorge spontanea una domanda: anche i selvaggi narrati da Charles custodivano dentro di loro la scintilla della luce divina? La risposta che diamo è coerente con quanto detto più volte finora: Charles s'identifica, assimila e rimodula.

I selvaggi incontrati da Charles durante il viaggio non credono in Dio né in alcuna divinità antropomorfa. Non sembrano nemmeno mostrare chiaramente la consapevolezza di una vita ultraterrena, tramite cerimonie funerarie et similia. Amigoni documenta l'importante notizia che Charles, nella seconda edizione del *Journal*, inserì aneddoti cruenti sul cannibalismo dei fuegini della regione centrale della Terra del Fuoco, come il seguente: “Secondo le diverse, ma concordanti testimonianze del ragazzo al seguito di Mr. Low e di Jemmy Button, è certamente vero che quando in inverno sono costretti dalla fame uccidono e divorano le donne anziane (...) Questo ragazzo descriveva il modo in cui venivano uccise: venivano tenute sopra il fumo ed in tal modo soffocate, imitando per scherzo le loro grida ed elencando le parti del loro corpo che sono considerate migliori da mangiare”<sup>189</sup>. L'inserimento di scene così violente, da un lato, si può spiegare come il tentativo di compiacere il pubblico a cui l'opera era diretta, dall'altro, come una traccia che getta luce sull'idea, rigorosamente gradualista<sup>190</sup>, che Charles si stava formando circa la storia della religione o della religiosità stessa.

---

189 Idem, *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, cit., pp. 341-2.

190 Darwin legge Hume subito dopo il ritorno dal viaggio sul *Beagle*, e nella fattispecie proprio lo Hume che riflette sulla religione naturale. Nel *Notebook N* annota: “Hume has section (IX) on the Reason of animals1 Essays Vol 2.— «also on origin of religion or polytheism, at p. 424 Vol. II «Sect XV. *Dialogue on Natural Religion*.» 2 however, he seems to allow it is an instinct.» I suspect the endless round of doubts & scepticisms might be solved by considering the origin of reason, as gradually developed. see Hume on *Sceptical Philosophy*”; in Idem, *Notebooks 1836-1844*, cit., pp. 591-2. Il corsivo è nostro.

La direzione che stava prendendo non era certo quella wordsworthiana. Ma una ben più “materialistica”. E ciò ci viene preziosamente testimoniato da alcune annotazioni private vergate nel '38, prima nel *Notebook C*: “love of the deity effect of organization. *oh you Materialist!*”<sup>191</sup>; poi nel *Notebook M*: “savages (mem York Minster) consider the thunder & lightning the direct will of the God (...) «*it would be difficult to prove that*» *this innate idea of God in civilized nations has not been improved by culture*”<sup>192</sup>.

Nella prima citazione viene presa in considerazione una vera e propria fisiologia della passione religiosa. In base a questa, l’esperienza soprasensibile della donna indiana narrata poeticamente da Wordsworth potrebbe essere stata completamente reinterpretata da Charles come effetto dell’organizzazione fisiologica. E così facendo, smontando del tutto la gerarchia wordsworthiana dello spirituale che precede e si rivela nel materico. Piuttosto, è la dimensione spirituale che sembra esser figlia della struttura fisiologica ed emozionale.

Nella seconda citazione, invece, si palesano indubbie tracce humane<sup>193</sup> sull’origine della religione. Il ragionamento che sottende quella citazione è il seguente: se i selvaggi non hanno un’idea innata di Dio, ma piuttosto tendono a scorgere nella realtà un vago animismo, non ancora chiaramente personificato, è soltanto con il progresso morale della civiltà che prende vita il concetto del Dio unico. Tant’è che nel *Journal*, e il *Notebook M* sembra proprio richiamare chiaramente quest’esperienza, troviamo conferme in tal proposito quando Charles racconta di un episodio che riguarda York Minster, uno dei fuegini semicivilizzati presenti a bordo del *Beagle*: “York asseriva che per molto tempo di poi gli uragani non cessarono e cadde molta pioggia e molta neve. *Per quanto potemmo capire egli pareva considerare gli elementi come agenti vendicatori*: è chiaro in questo caso, quanto naturalmente, *in una razza*

---

191 *Ivi*, p. 291. Il corsivo è nostro.

192 *Ivi*, p. 553. Il corsivo è nostro.

193 Vedi supra nota 189.

*un po' più avanzata in coltura gli elementi sarebbero per essere personificati*<sup>194</sup>. La personificazione, avviene in una civiltà più avanzata; è facile notare in quest'affermazione le tracce di una concezione gradualista. Il peso di questa visione, ovviamente, cozzava con l'idea wordsworthiana, la quale vedeva tracce del divino, della stessa unica luce divina, in ogni grado di umanità. Charles conserva la gradualità dell'umano e con essa gradua anche il sentimento religioso.

Non solo. Charles si scontra idealmente con Wordsworth, infine, anche per quanto concerne il significato dell'uso dei selvaggi (fuegini) di sotterrare i morti: “Il capitano Fitz Roy non ha mai potuto accertare se i fuegini abbiano qualche credenza nella vita futura. Talora seppelliscono i loro morti nelle caverne e talora nelle foreste dei monti; non sappiamo quali cerimonie compiano”<sup>195</sup>. Resta oscuro per Charles se l'usanza di occultare i cadaveri nelle cave o nelle foreste abbia un valore religioso. Laddove, per Wordsworth, la tendenza tutta umana di seppellire i morti, era la chiara attestazione dell'unicità dell'Uomo e della presenza in esso del lume di Dio. Non soltanto questa non è sempre chiaramente riscontrabile negli uomini, ma, come abbiamo visto nel sottoparagrafo precedente, poteva incredibilmente, forse ironicamente, rinvenirsi persino nella misteriosa abitudine dei guanachi di lasciarsi morire abitualmente nei medesimi luoghi, sembrando con ciò costituire quasi un sublime sepolcro naturale e istintivo.

Nel corso di questa lunga trattazione, intenti a sviluppare le prime due tematiche prefissate, vale a dire, la percezione estetico-emozionale delle tribù selvagge e il genere letterario in cui questa si inserì di diritto, abbiamo, in parte, volutamente tralasciato una cruciale riflessione del giovane Charles – sorta quando questi fu a contatto con la “miserabile” esistenza dei selvaggi fuegini della regione centrale della Terra del Fuoco- facente capo al terzo inclusivo

---

194 Charles Darwin, *Viaggio di un naturalista giramondo*, Milano, Gamma, 1945, p. 342; in edizione elettronica presso [www.liberliber.it](http://www.liberliber.it) da cui si cita. Il corsivo è nostro. Abbiamo scelto questa traduzione perché rende bene l'idea che vogliamo risaltare.

195 Idem, *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, cit., p. 342.

punto che ora vogliamo sviluppare. Ci riferiamo alla seguente constatazione: “Non vi è ragione di credere che gli abitanti della Terra del Fuoco diminuiscano di numero; perciò *dobbiamo supporre che godano di una certa felicità*, di qualunque tipo essa possa essere, che rende loro cara la vita”<sup>196</sup>.

In base a quanto acutamente notato da S. G. Bertani<sup>197</sup>, possiamo affermare che tale osservazione giunge, nel *Journal*, come l’epilogo di un ragionamento che parte, retoricamente, dall’assunto opposto, quello abbracciato dal senso comune (scientifico), che vale la pena riportare in lingua originale: “*It is a common subject of conjecture what pleasure in life some of the less gifted animals can enjoy: how much more reasonably the same question may be asked with respect to these barbarians*”<sup>198</sup>. Quindi, se, comunemente, ci si chiede di quali piaceri possano godere gli animali inferiori, a maggior ragione, tale domanda va posta nei confronti di “quella sorta di uomini”<sup>199</sup> di cui “non si poteva *quasi* credere fossero nostri simili ed abitanti dello stesso mondo”<sup>200</sup>. Si trattava d’indigeni che camminavano quasi completamente nudi, sia uomini che donne, avevano una corporatura molto esile, capelli ingarbugliati (*entangled*), volti spaventosi lordati di bianco, pelle sporca, voce disarticolata, gesticolazione brutta e violenta, sprovvisti di alcove e giacenti sul terreno come animali.

Di fronte ad un simile scenario Charles è tormentato da un interrogativo fondamentale: sono animali o essere umani? E se sono esseri umani, sono umani inferiori, ontologicamente

---

196 *Ivi*, p. 345. Il corsivo è nostro.

197 Cfr. Stefano G. Bertani, *Il letterato Darwin. La scrittura dell’evoluzione*, Roma, Editori Riuniti, 2015.

198 Idem, *Journal of Researches into the Geology and Natural History of the Various Countries Visited by H. M. S. Beagle*, cit. p. 235-6. Il corsivo è nostro.

199 Citazione in Idem, *Il letterato Darwin. La scrittura dell’evoluzione*, cit., p. 112.

200 Citazione in *Ibidem*. In merito a questa affermazione apparentemente scandalizzante, George Levine afferma: “On of the critical moments in the Western literature (I’m not exaggerating) is the moment when Darwin records both his disgust and his almost stunned recognition that these wild, naked, primitive creatures were humans ...”; in *Ibidem*. In realtà, come mostreremo tra poco, e in accordo con Bertani, le cose stanno diversamente.

differenti rispetto a quelli altamente civilizzati, come un Sir Isaac Newton? La risposta di Charles giunge inaspettata. Questi, dapprima dipana il filo diegetico di un climax per nulla reticente nei confronti delle abitudini bestiali dei fuegini, il quale deflagra nel racconto di cruenti episodi di cannibalismo o d'incredibile violenza, come quello raccapricciante "di una povera madre che raccolse il suo bambino morente e coperto di sangue, che il marito aveva spietatamente gettato sugli scogli per avere lasciato cadere un cestino di ricci di mare"<sup>201</sup>. Poi, risolve il viluppo dell'argomentazione in un modo che sembra sconfessare la naturale conclusione che ci saremmo aspettati stando a quelle premesse terribili. "Quantunque queste riflessioni debbano a prima vista occupare la mente, possiamo esser certi che sono in parte erronee"<sup>202</sup>: "*there is no reason to believe*"<sup>203</sup> che i selvaggi fuegini, i quali, naturalmente, rappresentano un dirimente caso limite, non godano dei piaceri della vita e non siano felici. D'altronde, una vita di sola sofferenza sarebbe inadatta a far proliferare – si avverte il principio di popolazione di Malthus<sup>204</sup> - una specie, qualsiasi specie.

Siamo giunti al punto cruciale: la felicità, ovvero la capacità di provare piacere, è ciò che conferisce dignità umana, e specie-specifica, a quei selvaggi. Ma vien da chiedersi, perché proprio il "piacere" viene considerato dal giovane Charles come il principio speculativo dirimente la questione? I fuegini non hanno sviluppato le facoltà dell'immaginazione, della ragione e del buon senso quanto gli uomini civilizzati anglosassoni, eppure nessuno può mettere in dubbio la loro capacità di provare piacere. È come se Charles si fosse affidato a qualcosa di più originario della facoltà raziocinante. Un principio che potesse legare tutti, sia uomini selvaggi che uomini civilizzati, sia uomini in generale che animali, ecc. Tale principio, però, è posto sotto l'egida della Natura, dacché è questa che, attraverso l'abitudine (o, istinto)

---

201 Idem, *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, cit. p. 344.

202 Citazione in Idem, *Il letterato Darwin. La scrittura dell'evoluzione*, cit., p. 115.

203 Idem, *Journal of Researches into the Geology and Natural History of the Various Countries Visited by H. M. S. Beagle*, cit. p. 237.

204 Idem, *Il letterato Darwin. La scrittura dell'evoluzione*, cit., p. 115-6.

e l'ereditarietà dei caratteri, ha adattato persino gli abitanti della Terra del Fuoco al loro ambiente - e come vincolarli prolificamente a questo se non attraverso il principio del piacere? A questo punto, va precisato che nei *Notebooks M e N*, risalenti al 1838, un anno prima della pubblicazione della prima edizione del *Journal*, Charles aveva ampiamente speculato su concetti come abitudine, istinto, ereditarietà, emozioni, piacere<sup>205</sup>, felicità, ecc. Ma di questo ci occuperemo con dovizia nel prossimo capitolo. Ora, ci basti dire che tali riflessioni sui rapporti tra l'uomo civilizzato e l'uomo selvaggio e tra l'uomo selvaggio e gli animali inferiori rientravano tutte, direttamente o indirettamente, nella scia del ragionamento che doveva condurre Charles alla risoluzione della faticosa e misteriosa questione della comparsa e scomparsa delle specie<sup>206</sup>.

Dobbiamo aggiungere, in conclusione, a coronamento di questo sottoparagrafo, un'altra precisazione sulla questione del piacere. Abbiamo visto che, per dirla con Bertani, la “*luce che contraddistingue non solo l'uomo, ma ogni vivente, è il 'piacere', il grado di felicità, non importa a quale livello si manifesti*”<sup>207</sup>. Se il principio del piacere rappresenta, indubbiamente, il faro che illumina la continuità del vivente, esso, nello stesso tempo, mostra anche, con altrettanta evidenza, le distinzioni all'interno dello stesso. Sia i selvaggi, alla stregua dei fuegini, che i gauchos della pampa, semicivilizzati, come quelli di Buenos Aires, non sembrano riuscire ad accedere ad altro piacere che quello sessuale e ad altra bellezza che

---

205 Ci riferiamo in particolar modo ai *Notebooks M e N*. Nel *Notebook N* troviamo la seguente coerente e cruciale annotazione: “If dislike, distaste. & disapproval. were not something more than the unfitness of the objects then viewed. to organs adapted to other objects (...) *I should think, great principle of liking, as simply hereditary habit*” (!); in Idem, *Notebooks 1836-1844*, cit., p. 587. Il corsivo è nostro. Mentre Charles annotava ciò, probabilmente, aveva ben salde nella mente le speculazioni estetologiche burkeane sull'universale gusto e piacere naturale.

206 Peraltro che fosse questo l'obiettivo principale traspare da un passo chiave del *Journal* in cui Charles scrive: “Questa meravigliosa affinità nello stesso continente fra gli esseri estinti e quelli viventi *getterà in seguito maggior luce* sull'apparizione degli esseri organici e la loro scomparsa dalla Terra, rispetto a qualunque altra categoria di fatti”; in Idem, *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, cit., p. 283. Il corsivo è nostro.

207 Idem, *Il letterato Darwin. La scrittura dell'evoluzione*, cit., p. 111.

quella degli ornamenti (siano quelli delle belle donne argentine oppure delle neozelandesi che disegnano la loro pelle con tatuaggi a fini esornativi); l'uomo civilizzato europeo, fondamentalmente il colono inglese, come "El naturalista Don Carlos"<sup>208</sup>, raggiunge vette superiori, soddisfacendo non solo il piacere dei sensi, l'occhio del corpo, ma anche e, soprattutto quello della mente.

In proposito, scrive Charles: "Il piacere del primo giorno di caccia alla pernice (...) non può essere paragonato al ritrovamento di un bel mucchio di ossa fossili, che raccontano la loro storia di tempi andati quasi con una lingua viva". Charles si sta riferendo qui al piacere scientifico, geologico, della scoperta, e lo oppone a quello rozzo della caccia. Questa immagine a noi sembra un'icastica espressione della disposizione mentale del giovane Charles, la quale si poneva tra continuità, la grande catena dell'essere, e quella che Amigoni definisce essere una "*hierarchical and teleological understanding of 'culture'*"<sup>209</sup>.

---

208 Idem, *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, cit., p. 208.

209 Idem, *Colonies, Cults and Evolution*, cit., p. 92.

## 1.2 Arte e scienza nel *Voyage of the «Beagle»*.

Anche in riferimento all'endiadi arte e scienza, vale quanto detto in attinenza a quella di arte e realtà; vale a dire, anche qui occorre distinguere tra la vertiginosa esperienza concreta del viaggio nel mentre in cui si compie, e l'esperienza del tranquillo resoconto intellettuale. Se in ordine al binomio arte-natura, abbiamo visto che era possibile tracciare un parallelo tra la lettura di Milton e quella di Wordsworth eseguite dal giovane Charles, tale che la prima rappresentasse il convoglio emotivo dell'esplorazione sublime nel suo farsi e la seconda un complesso processo di identificazione/assimilazione creativa, avvenuto dopo il ritorno dal viaggio, tutto rivolto alla soluzione di un enigma; il binomio arte-scienza, invece, consta di un processo simile nella forma, ma differente nei contenuti, dacché, ora, le fonti di Charles che dobbiamo prendere in considerazione, sono precipuamente estetico-scientifiche (Humboldt), metodologiche (Herschel), e geologiche (Lyell).

Occorre chiedersi, per evitare assurdità e fraintendimenti: il giovane Charles, a bordo del *Beagle*, era così del tutto (in)consapevolmente scisso da dividere le esperienze estetico-emozionali, descritte sopra, da quelle metodologiche e geologiche della scoperta? O meglio, per dirla come se fosse una formula, la produttività (*inventio*) inesplicabile della realtà, di fronte a cui le reazioni dell'esploratore erano di godimento (senso della bellezza) o di tramortimento (senso del sublime), era del tutto svincolata dalla spiegazione scientifica della scoperta (*inventum*)? Ovviamente, no. Per usare un termine caro al giovane Charles, possiamo dire, senza il pericolo di errare, che le due sfere erano del tutto intrecciate (*entangled*). Impossibile pensare altrimenti senza incorrere in un'inverosimile schizofrenia.

La bipartizione, s'intende, è funzionale allo scopo della trattazione, che è quello di mostrare il dipanamento di un processo, figurativamente comitiano, di sviluppo della consapevolezza darwiniana, che parte da una fase giovanile di meraviglia estetica ad una più matura di teorizzazione delle leggi, in cui il principio estetico assume una diversa modulazione.

L'esperienza vissuta da Charles fu totale. Durante il viaggio stesso Charles unì momenti di religioso e misterioso silenzio, caratterizzati da meraviglia e terrore, vita e morte, a momenti di scoperte, nel senso di ritrovamenti maestosi, resoconti scritti, riflessioni brillanti, vaghe teorizzazioni, ecc.; lesse il *Paradise Lost* di Milton, ma anche gli otto volumi del *Personal Narrative* di Humboldt e i due volumi dei *Principles of Geology* di Lyell. È chiaro, quindi, che le letture di Charles stesso, così come le sue travolgenti esperienze emotive, tessessero i due rapporti di cui sopra, i quali, dovrebbe ora risultare perspicuo, non sono altro, dunque, che due facce dello stesso lungo, mai lineare nei fatti, bensì corallino<sup>210</sup>, percorso formativo.

Il fatto inconfutabile che l'esteticità apparentemente insondabile del fenomeno naturale e il tentativo di un suo destrutturante scandaglio scientifico rappresentassero per il giovane Charles un indissolubile arcano intrico, alla stregua delle avviluppate e lussureggianti vegetazioni dell'entroterra brasiliano, in cui l'accesso era a tutta prima negato dalla grandiosità dell'intreccio di arbusti e cespugli, salvo poi essere conquistato tramite l'uso dell'ingegno, non lo dispensava dalla ricerca ossessiva di una soluzione. Così come non esentava lui, allo stesso modo non può esentare noi, intenti a sviscerarne metodo e stile, dal gettare luce sul modo di quella risoluzione.

Prima di procedere nell'illustrazione del graduale processo di rischiaramento, fatto di richiami concettuali, dichiarazioni di encomi, e ri-appropriazioni interpretative, urge fare una cruciale puntualizzazione semantica riguardo al termine "arte". Nella prima parte di questo primo capitolo lo abbiamo chiaramente usato sia nel senso kohniano di "conveyor of emotion", vale a dire la singola opera letteraria usata come fonte (Charles che legge Milton o Wordsworth, per intenderci) che come sovrabbondante, e, a tutta prima, intraducibile, atteggiamento estetico-emozionale. Ora, entra in gioco, sebbene già intravisto nella maniera in cui Charles si avvicinò alla poetica wordsworthiana e alla dinamica del sublime,

---

210 Nel *Notebook B*, cit., p. 177, Charles scrive: "The tree of life should perhaps be called the *coral of life*, base of branches dead; so that passages cannot be seen — this again offers". Il corsivo è nostro.

un'ulteriore fondamentale declinazione semantica, ovvero sia l'“arte” come fase pre-scientifica, dove per scienza s'intende la comitiana fase della conquista delle leggi. Ci riferiamo ad un vero e proprio stadio di transizione, in cui non ci sono mai salti, si badi bene, bensì mutamenti gradualmente (lyelliani, dunque) nell'auto-consapevolezza e nella ricerca della verità scientifica.

Torniamo a noi. Sopra abbiamo citato, tra parentesi, tre “scienziati” – un esploratore, un geografo, un astronomo e un geologo – che rispondono ai nomi di Alexander von Humboldt, John Herschel e Charles Lyell. Tramite l'*Autobiografia*, veniamo a conoscenza che Charles lesse i primi due prima di intraprendere il viaggio sul *Beagle*. Sappiamo anche che Charles lesse il *Personal Narrative* di Humboldt e l'*Introduction to the Study of Natural Philosophy* di Herschel nell'ultimo anno di Cambridge (1831). Non solo. Charles, nel paragrafo intitolato “Recollections of the Development of my mind and character”<sup>211</sup>, specifica che entrambi questi libri furono il suo più grande stimolo a procurare un umile apporto alla “noble structure of Natural Science”<sup>212</sup>. Questo significa che il giovane Charles, stando alle parole di quello vecchio, avesse come suo obiettivo principale, alla vigilia dell'epocale viaggio intorno al mondo, fare qualche scoperta scientifica. Ragion per cui, dobbiamo dedurre che l'ostacolo frapposto dall'oscurità della meraviglia avrebbe rappresentato, per il giovane naturalista sul campo, un impedimento da superare. D'altronde, è questo che sembra suggerirci il vecchio Charles quando, sempre nell'*Autobiografia*, nel paragrafo dedicato al viaggio sul *Beagle*, sottolinea come nell'ambito della ricerca scientifica occorra essere pazienti, soprattutto laddove la natura si mostri caotica e inafferrabile, perché col certosino e persistente spirito di comparazione, ciò che in un primo momento può sembrare impossibile da interpretare, dopo un lungo e faticoso ragionamento, “ben presto (...) si chiarisce”<sup>213</sup>.

---

211 Cfr. Charles Darwin, *The Autobiography*, London, edited by Nora Barlow, 1958, in <http://darwin-online.org.uk/content/frameset?viewtype=text&itemID=F1497&pageseq=1>.

212 Ivi, p. 68, in *ibidem*.

213 Idem, *Autobiografia*, cit., p. 58. Il corsivo nostro.

Se Herschel e Humboldt rappresentarono, come evidenziavamo sopra, le grandi fonti che avviarono Charles al convinto studio e alla piacevole pratica della scienza, prima che si presentasse la possibilità della quinquennale circumnavigazione del *Beagle*, Lyell, incarnò, piuttosto, la grande sorgente che durante il viaggio consacrò definitivamente l'amore e il voto, di quello che avrebbe dovuto essere soltanto un umile parroco di compagna, per la scienza.

Mentre Humboldt, per esempio, costituì, a detta del giovane Charles stesso, la grande guida scientifica che lo accompagnava durante le esplorazioni, una sorta di “*another Sun*”<sup>214</sup>, ma che poi, negli anni della stesura del *Journal*, particolarmente in ordine a quelli della seconda edizione del 1845, in cui Charles iniziò a dedicarsi sempre più esclusivamente alla scienza, lasciando che venissero meno gli altri interessi, anche quelli estetici, subì un esautoramento; Lyell, soprattutto col senno di poi, personificò una sorta di pietra miliare metodologica che lo accompagnò in tutta la sua carriera scientifica. Non sono casualmente spese le parole dell'ultimo Charles il quale rinviene nel geologo inglese “*la meravigliosa superiorità con cui (...) trattava gli argomenti di geologia, rispetto alle altre opere che avevo portato con me e a quelle che ho letto in seguito*”<sup>215</sup>.

Abbiamo mostrato come il triplice rapporto di Charles con l'astronomia di Herschel, la geologia di Lyell, e la scienza totale ed estetica di Humboldt sia avvalorato e cristallizzato con la forza autorevole dell'auto-narrazione biografica. Ci tocca ora delineare brevemente, prima di intraprenderne l'escursione, il biforcuto percorso che tratteremo tramite le argomentazioni dei prossimi due paragrafi; una prima diramazione condurrà all'analisi puntuale del legame entusiastico che annodava il giovane Charles alla lettura assillante, durante il viaggio sul *Beagle*, dei sette volumi del *Personal Narrative* di Humboldt; è questa la fase più esplosivamente emotiva in cui arte e scienza, per dir così, si abbracciano misteriosamente. È facile notare il parallelo col sottoparagrafo *1.1.1* -si ricordi che anche lì usavamo l'immagine

---

214 Vedi supra nota 17.

215 Idem, *Autobiografia*, cit., p. 59. Il corsivo è nostro.

della ramificazione- in cui esponevamo l'identificazione darwiniana con l'universo artistico e mitologico miltoniano, all'interno della quale sembrava quasi che arte e natura andassero di pari passo, salvo poi imbattersi nei misteriosi scenari scorti dalle vette montuose fuegine e cilene attraverso di cui la natura, involupata in un terrificante silenzio, sembrava esprimere dubbi terribili che nessun riferimento estetico poteva, wordsworthianamente, interpretare.

Vedremo come Humboldt rappresentasse per il giovane Charles una lettura scientifica di riferimento, una sorta di modello imprescindibile, in cui trovar conferme dell'inestricabile e tormentoso coacervo di contemplazione estetica e speculazione scientifica, al cospetto di cui la realtà poneva il naturalista. E con il prezioso apporto dell'interessante saggio di Nigel Leask, *Darwin's 'Second Sun': Alexander von Humboldt and the Genesis of The Voyage of the Beagle*, cercheremo di vagliare non soltanto la presenza pervasiva dell'autore del *Personal*, ma anche il graduale distacco di Charles nei confronti dello scienziato tedesco – in odore di romanticismo e goethismo-, distacco che rende inverosimile e forzato ogni tentativo, come quello di Bertani<sup>216</sup>, di humboldtizzare eccessivamente o, peggio, goethizzare, la giovanile, se non l'intera produzione scientifica darwiniana.

Nella seconda diramazione, infine, porremo al vaglio del nostro discernimento, il paragrafo finale del *Journal*, in cui, a nostro avviso, si rivelano le tracce di un superamento, in senso scientifico, dello stadio osservativo ed esperienziale dell'"arte", così come dell'assorbimento, di stampo humiano, del buon gusto, nel buon senso. Saranno considerati, inoltre, i legami del Charles "metafisico" con Herschel e Lyell. Anche in riferimento a questa ramificazione, possiamo notare un parallelo con le nostri precedenti riflessioni, ancorché questa volta si tratti di un link evidente col sottoparagrafo 1.1.2 di questo capitolo, in cui mostravamo l'importanza di Wordsworth per Charles, allorché meditava sull'esperienza del viaggio dopo il ritorno da esso, nel senso di un paradossale attraversamento della misteriosa meraviglia tropicale e andina, finalizzato all'attingimento di una spiegazione scientifica.

---

216 Idem, *Il letterato Darwin. La scrittura dell'evoluzione*, cit.

### 1.2.1 Darwin e Humboldt: *la rara unione di poesia e scienza*<sup>217</sup>.

Quando il giovane Charles, durante il viaggio sul *Beagle*, approdò per la prima volta a nord del Brasile, nel febbraio del 1832, poté finalmente contemplare il meraviglioso scenario tropicale che aveva trovato dipinto sulle pagine del *Personal Narrative of a Journey to the Equinoctial Regions of the New Continent*, di Alexander von Humboldt, pubblicato tra il 1814 e il 1825. Nelle settimane precedenti l'arrivo in Brasile, Charles si era trovato in bilico tra la sofferenza fisica cagionata dal mal di mare, e la spasmodica attesa della rivelazione naturale infervorata dalle notti tropicali: “Already I can understand Humboldt's enthusiasm about the tropical nights; the sky is so clear and lofty, and stars innumerable shine so bright, that like little moons, they cast their glitter on the waves”<sup>218</sup>. Charles, stipato com'era nella piccola cabina di poppa, poteva usufruire della confortante lettura dei sette volumi del *Personal Narrative* di Humboldt. A dire il vero, sull'esatto numero dei volumi del resoconto di viaggio humboldtiano a disposizione del giovane naturalista a bordo del *Beagle*, è nata una piccola disputa, la quale vale la pena riportare brevemente, per renderci conto del peso effettivo che lo scienziato romantico tedesco poteva aver avuto su Charles.

Anzitutto, occorre dire, come mostravamo sopra, che Charles poté accedere al racconto personale di Humboldt ben prima che intraprendesse il viaggio, mentre frequentava l'ultimo anno di Cambridge. Il vecchio Charles ci mette a corrente del fatto che in quel periodo lesse “lungi brani su Teneriffa”<sup>219</sup> recitati “poi ad alta voce a Henslow”<sup>220</sup>. Fu proprio Henslow a donare a Charles almeno il primo volume della raccolta, dacché la copia originale di questo,

---

217 Idem, *Beagle Diary*, cit., p. 42. Il corsivo è nostro. In

<http://darwin-online.org.uk/content/frameset?itemID=F1925&viewtype=text&pageseq=1>.

218 Idem, *Darwin's Sublime: The Contest Between Reason and Imagination in On the Origin of Species*, cit., p. 216. Il corsivo è nostro.

219 Idem, *Autobiografia*, cit., p. 49.

220 *Ibidem*.

in possesso del naturalista, riportava la dedica “J. S. Henslow to his friend Charles Darwin on his departure from England upon a voyage around the World, 23 Sept. 1831”<sup>221</sup>. Leask, giustamente, propone l’idea contraria agli editori della Darwin’s Correspondence<sup>222</sup>, secondo cui Charles fosse in possesso soltanto del primo volume, mostrando le prove del fatto contrario, ossia che li possedesse tutti. Di là dal fatto che era improbabile che Henslow fosse così parsimonioso da donare al suo protetto soltanto il primo volume, non c’erano le ragioni logistiche che supportassero l’idea dell’unico volume. Come ci informa Leask, il capitano Fitz-Roy, in una lettera, invitò Charles a “take your Humboldt (...) there will plenty of room for books”<sup>223</sup>. Lo spazio, dunque, c’era. Inoltre, se si fosse trattato soltanto di un volume, l’invito del capitano non avrebbe avuto ragione di esistere, data l’esigua capienza richiesta nel qual caso. Va aggiunto, peraltro, che la cabina di poppa del brigantino era munita di una libreria, dotata di una serie di resoconti di spedizioni, tra le quali, indipendentemente dalla considerazione della dichiarazione succitata, potrebbero benissimo esserci stati proprio i volumi della raccolta humboldtiana. In ogni caso, Leask ha scovato un’affermazione di Charles che taglia il nodo gordiano. Si tratta di una lettera del maggio/luglio 1833 in cui Charles chiese a sua sorella Catherine di procurargli l’ottavo volume del *Personal Narrative*. L’ottavo volume, in realtà, non è mai esistito. La traduzione inglese del resoconto humboldtiano operata da Helen Maria Williams<sup>224</sup>, che fu la versione consultata da Charles, constava soltanto di sette volumi, corrispondenti all’originale francese che fu misteriosamente dimezzato da Humboldt rispetto al progetto originario. Alla luce della richiesta darwiniana ovviamente la domanda è: perché chiedere l’ottavo volume, e non il secondo, qualora fosse

---

221 Nigel Leask, *Darwin’s ‘Second Sun’: Alexander von Humboldt and The Genesis of The Voyage of The Beagle*, in *Literature, Science and Psychoanalysis, 1830-1970: Essays in Honour of Dame Gillian Beer*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 20.

222 Leask si riferisce a Frederik Burkhardt.

223 *Ivi*, p. 21.

224 Si tratta di una scrittrice, poetessa e traduttrice inglese di opere scritte in francese, vissuta tra il 1759 e il 1827.

stato in possesso soltanto del primo volume, si badi bene, inglese? Leask spiega l'errore di Charles tirando in gioco il grande desiderio di questi di venire in possesso della narrazione humboldtiana di quei luoghi che si stava apprestando ad esplorare (Cile, Perù, ecc.), "oblivious of the fact that the seventh volume of the English translation (published in 1829) had been the last"<sup>225</sup>. Che l'ottavo volume non fosse stato ancora pubblicato, tuttavia, fu rivelato a Charles dal fratello Erasmus in una lettera dell'agosto del 1832<sup>226</sup>.

Abbiamo riportato questa breve ricostruzione storiografica per farci una prima idea dell'importanza che rivestì Humboldt per il giovane Charles a bordo del *Beagle*. Ora possiamo anche capire meglio il motivo della frenetica attesa delle bellezze tropicali. Charles sperava di poter rivivere le magnificenze humboldtianamente descritte. Ma, come sovente gli accadde nel corso del viaggio, la realtà si rivelò essere inafferrabile da qualsiasi descrizione artistica. Lo abbiamo, chiaramente, visto sopra quando discutevamo della lettura darwiniana del *Paradise Lost* di Milton. Infatti, quando Charles, il 28 febbraio del 1832, giunse a San Salvador, appuntò nel suo taccuino le seguenti subitanee impressioni: "It would be difficult [to] imagine, before seeing this view, any thing so magnificent (...) I believe from what I have seen Humboldt's glorious descriptions are & will for ever be *unparalleled*: but even he with his dark blue skies & the *rare union of poetry with science* which he so strongly displays when writing of tropical scenery, with all this *falls far short of the truth* (...) The mind is a chaos of delight, out of which a world of future & more quiet pleasure will arise. I am at present fit only to read *Humboldt*; he *like another sun illumines all I behold*"<sup>227</sup>.

Charles, in queste valutazioni del *Beagle Diary*, ci offre almeno tre cruciali spunti di riflessione, di cui un terzo già esaminato nelle pagine precedenti: 1) arte e realtà sono

---

225 Idem, *Darwin's 'Second Sun': Alexander von Humboldt and The Genesis of The Voyage of The Beagle*, cit., p. 22.

226 *Ivi*, p. 21.

227 Idem, *Beagle Diary*, cit. pp. 41-2. Il corsivo è nostro.

incommensurabili, il che equivale a dire, in accordo col Bartalesi succitato<sup>228</sup>, che la natura non è concepita come opera d'arte, diversamente da quanto la *Naturphilosophie* tedesca era, goethianamente, propensa a fare; 2) l'humboldtiana unione di poesia e scienza, che sembra richiamare l'erasmusdarwiniana "enlist poetry under the banner science"<sup>229</sup> viene meno dinanzi all'inesplicabilità della realtà (*truth*); 3) Humboldt rappresenta per il giovane Charles una sorta di secondo sole attorno a cui ruota la sua, quantunque ancora incipiente e in buona parte inconsapevole, rivoluzione estetico-scientifica. In merito al primo punto, nella fattispecie al binomio arte-realtà rimandiamo alle lunghe riflessioni già prodotte in ordine a Milton e Wordsworth; e in questo richiamo le riconfermiamo e corroboriamo. Ma con una attenzione visiva particolare verso la concezione della realtà come verità, traslazione che dispiegheremo nel corso di questo paragrafo.

Il secondo e terzo punto ci spingono nell'intricata landa che ci siamo prefissati di esplorare: vale a dire, il rapporto tra arte, di cui è sineddoche la "poesia", e scienza, nel giovane naturalista. Questa relazione non è per nulla astrattamente concepita, bensì, ha un riferimento ben preciso e concreto nella persona del più volte citato Humboldt.

Procediamo per gradi. Risulta palesemente, dalla citazione riportata, che Humboldt rappresentasse per Charles una fondamentale guida e un imprescindibile interprete emotivo dei grandiosi scenari tropicali brasiliani, per il semplice motivo che lo scienziato tedesco aveva già provato a sublimare, attraverso lo stile<sup>230</sup>, la bellezza di un paesaggio già contemplato nelle pagine del suo *Personal Narrative*. Fin qui è tutto chiaro, perché è il medesimo approccio che contraddistingue Charles alla lettura di Milton. Si ricordi, inoltre,

---

228 Vedi supra p. 16.

229 Idem, *Darwin's 'Second Sun': Alexander von Humboldt and The Genesis of The Voyage of The Beagle*, cit., p. 22.

230 Sul peso teorico (oltreché morale e politico) della lettura estetica della natura si legga anche il buon saggio di Alexander Di Bartoldo, *Trasmigrazione di piante trasferimenti di concetti: la lettura scientifica ed estetica del paesaggio sud americano in Alexander von Humboldt*, in *Altre Modernità/ Otras Modernidades/ Autres Modernités/ Other Modernities*, n. 10 (2013), pp. 52-67.

che da dopo il Brasile in giù, lungo la sponda orientale del continente sudamericano, fino all'estremo sud della Terra del Fuoco, il poeta inglese sarà la vera guida, almeno per quanto concerne la traduzione emotiva di paesaggi desolati in cui predomina lo spirito della morte. Esteticamente – e retoricamente- parlando, ci troviamo, quindi, in una dimensione già esplorata, e a noi nota. Per di più sappiamo, stando alle parole di Leask, che “Humboldt’s travel writings (...) had established a tropical aesthetics for nineteenth-century readers, selecting privileged geographical sites in the ‘New Continent’ for aesthetic evocation”<sup>231</sup>. Proprio come - a riprova di quel parallelo tra esperienze estetiche e scientifiche che tracciammo sopra<sup>232</sup>- aggiungeremmo, secondo l’espressione di Kohn, Milton era il “darling of the romantics”<sup>233</sup>. Alla luce di queste ultime due osservazioni ci rendiamo conto di quanto Charles fosse solito usare fonti convenzionalmente accolte come modelli, vuoi di uno scenario paesaggistico, bello o sublime che fosse (Milton, Wordsworth e Humboldt), vuoi di un metodo o stile di messa in opera di una verità scientifica (Humboldt, soprattutto).

Quest’ultima fondamentale differenza individuata tra bellezza/sublimità dei fenomeni e scientificizzazione degli stessi ci intromette nel cuore della questione, secondo il setaccio di una scansione che non è solo spaziale e geografica (in luoghi diversi paesaggi diversi; vegetazione tropicale da un lato, desolazione dall’altro), ma anche temporale (durante il viaggio e dopo il viaggio; prima l’esperienza e poi la meditazione filosofica). Humboldt rappresentava l’autorità indiscussa in materia di resoconti di lunghe esplorazioni esotiche. Così come lo erano Milton e Wordsworth nei rispettivi campi; il primo, durante il viaggio, come “conveyor of emotion” di morte e desolazione (Patagonia, Terra del Fuoco, Isole Galapagos), il secondo, dopo il ritorno dal viaggio, distillatore emotivo di silenzio e mistero (Cile). Non solo. Un altro aspetto accomuna l’approccio di Charles ai riferimenti artistici e a quelli estetico-scientifici,

---

231 *Ibidem*.

232 Vedi supra par. 1.2.

233 Idem, *The aesthetic construction of Darwin’s theory*, cit., p. 22.

ossia quello dell'identificazione/assimilazione creativa. Abbiamo visto come Charles assorba Milton e Wordsworth. Cosa accade nei confronti di Humboldt?

Dobbiamo segnare una flebile, ma significativa, linea di confine, proprio come tracciata nella prima parte di questo capitolo, tra l'esperienza diretta sul campo, affollata da un "caos di delizie", e quella della wordsworthiana ricognizione in tranquillità, ovverossia quella del "futuro e più tranquillo piacere". Per farci una prima idea della differenza, riportiamo subito all'attenzione che il *Journal* del 1839, come ha acutamente notato Leask, incorporò "only about half of the 182,000 words in the *Diary*"<sup>234</sup>. Quindi, la revisione intellettualistica del diario personale di viaggio fu massiccia. Cosa fu revisionato? Questa domanda ci permette di gettare finalmente luce sulla questione del legame di Charles con l'opera e il metodo di Humboldt, in base all'importante scansione temporale del prima e del poi. Prima di procedere nella delucidazione, come una sorta di guida itineraria, riportiamo l'illuminante frase di Osip Mandel'stam, in riferimento allo stile letterario darwiniano: "*Lo stile letterario del naturalista è, certamente, una delle chiavi fondamentali per la comprensione della sua Weltanschauung, così come il suo occhio, la sua maniera di vedere, sono la chiave per la sua metodologia*"<sup>235</sup>.

Ecco, concentriamoci prima sull'"occhio" di Charles, nel caso particolare quello del corpo, nel senso dell'osservazione e dell'esperienza sul campo. È chiaro che Charles durante le esplorazioni in Sud America usasse il *Personal Narrative* di Humboldt come guida scientifica ed estetica illustre, anche se sappiamo che nel contempo leggeva i *Principles of Geology* di Lyell, e tante altri resoconti di viaggi esotici. Humboldt era fondamentale perché aveva vissuto un'esperienza simile a quella di Charles, e proprio come quest'ultimo aveva provato a dare spiegazioni scientifiche del mondo fisico e geologico in cui di volta in volta s'imbatteva. Questa rassomiglianza fece sì che Charles si potesse identificare nello Humboldt esploratore dello stesso mondo che lui stava iniziando a conoscere. Che questa assimilazione

---

234 Idem, *Darwin's 'Second Sun': Alexander von Humboldt and The Genesis of The Voyage of The Beagle*, cit., p. 15.

235 Cit. in Idem, *Il letterato Darwin. La scrittura dell'evoluzione*, cit., p. 66. Il corsivo è nostro.

raggiungesse livelli tanto alti da rasentare l'inconsapevolezza trasparente lucidamente da una lettera di Catherine Darwin del 23 ottobre 1833, in cui scrisse al fratello: "you had, probably form reading so much of Humboldt, got his phraseology & occasionally made use of flowery french expression which he uses, instead fo your own simple straight forward & far more agreeable style"<sup>236</sup>. Catherine stava dicendo al fratello che l'identificazione di Charles con Humboldt era dovuta alla sua lettura ossessiva, e l'assimilazione era talmente radicata da aver assunto finanche le sembianze del linguaggio humboldtiano. Questa considerazione non dovrebbe risultarci nuova, non avevamo scritto la medesima cosa in merito al rapporto di Charles con Milton e Wordsworth? Anche se ogni volta evidenziavamo che la fase di identificazione lasciava, poi, sempre, il posto ad una metabolizzazione mai pedissequa bensì creativa. Un altro aspetto importante della critica di Catherine è che lei rinveniva in questa identificazione del fratello una sorta di ridondanza necessitata dalla lettura martellante; eppure, va precisato, escrescenza del tutto ornamentale, visto che lo stile di Charles era usualmente differente. Questo è, a nostro avviso, una puntualizzazione molto importante, anche alla luce di quanto si dirà tra poco, sul processo di elaborazione delle impressioni emotive del viaggio, da parte di Charles, e del suo, per dir così, humboldtismo.

Charles conserva una sua identità, indipendentemente dall'obbligata, sicuramente immatura, fase di assimilazione. È certamente giusto quanto scritto da Bradley - come commento alla percezione di Charles del "suo" Humboldt definito "another sun"- che "Darwin's jungle experiences set off a dynamic that was both scientific and [aesthetic-] literary"<sup>237</sup>; il che equivale a dire che l'esteticità di tale esperienza era difficilmente disancorabile dalla propria scientificità. E tale intreccio era chiaramente evocato dal *Personal Narrative*. Charles aveva bello e pronto un resoconto mirabile, anche se incompleto, della sua stessa esperienza; come

---

236 Idem, *Darwin's 'Second Sun': Alexander von Humboldt and The Genesis of The Voyage of The Beagle*, cit., p. 24.

237 Idem, *Darwin's Sublime: The Contest Between Reason and Imagination in "On the Origin of Species"*, cit., p. 217.

poteva non attirarlo? Si uniscono a questa considerazione chi, come Bradley, tracciando un parallelo col pensiero estetico del giovane Charles, e il suo senso del sublime, afferma che Humboldt, così come gli esponenti del circolo romantico a cui apparteneva, costituito da Goethe, Schelling, Schiller e Fichte, “*saw art as a way of gaining access to a scientific understanding of nature*”<sup>238</sup>, ma anche Bertani, il quale, radicalizzando il tutto nel suo deciso tentativo di humboldt-goethizzare l’intera produzione darwiniana, arriva ad affermare che “già durante il viaggio per il mondo (...) Darwin aveva maturato un criterio di bellezza che fondeva il piacere dei sensi con l’attività della ragione”<sup>239</sup>, come se in Darwin fossero state sempre un unicum, oppure che la natura non fosse altro che un’opera d’arte da sondare intuitivamente.

Tali considerazioni sono giuste se ancorate a quella parte del processo d’identificazione darwiniano che noi abbiamo rilevato essere necessaria ma transitoria. Quell’“art” a cui fa riferimento la citazione di Bradley è interessante poterlo leggere come tassello di un processo di superamento dell’“arte” stessa, piuttosto che come “un’estetica della natura nella quale l’infinita creatività della natura può essere colta solo intuitivamente attraverso le sue forme estetico-simboliche simili ad opere d’arte”<sup>240</sup>. D’altronde, già durante il viaggio sul *Beagle* si posero, per Charles, le premesse di una de-idealizzazione dell’estetismo humboldtiano attraverso il contrasto. Premesse che sono in totale sintonia con l’enfatica sentenza di Bradley, il quale, parafrasando la sconcertante considerazione darwiniana – al cospetto della grandiosità della realtà/verità- afferma imperiosamente: “*The forest even exceeds Humboldt!*”<sup>241</sup>.

---

238 *Ivi*, p. 214. Il corsivo è nostro.

239 *Idem*, *Il letterato Darwin. La scrittura dell’evoluzione*, cit., p. 57.

240 *Idem*, *Estetica evoluzionistica*, cit., p. 29.

241 *Idem*, *Darwin's Sublime: The Contest Between Reason and Imagination in "On the Origin of Species"*, cit., p. 217. Il corsivo è nostro.

Ci viene in soccorso, ancorché passandolo al vaglio dei nostri obiettivi, l'ottimo saggio di Leask. Non soltanto la foresta supera Humboldt, ma anche l'esperienza concreta del viaggio darwiniano. Si ricordi quello che dicevamo in riferimento al Satan di Milton. Charles lo superava, stando all'ottima intuizione di Kohn. Ecco, con Humboldt avviene la medesima cosa. A conferma del fatto che il superamento è nella realtà stessa.

Nell'introduzione al *Personal Narrative*, Charles avrebbe incontrato una prima sostanziale differenza contingente rispetto al viaggio esplorativo di Humboldt, il quale sottolineava l'inutilità dei viaggi di rilevamento topografico, proprio come quelli che il giovane naturalista inglese si trovava a dover fare sotto l'egida di Fitz-Roy: "it's not by sailing along the coast, that we can discover the direction of the chains of mountains, and their geological constitution, the climate of each zone, and its influence on the forms and the habits of organised beings"<sup>242</sup>.

Qui, Humboldt, ci dice chiaramente che c'è un unico modo per conoscere la realtà, ovvero sia penetrandovi attraverso un'escursione di terra. Seguiamo, ora, una cruciale riflessione di Leask, la quale ci permette di giungere al nostro obiettivo argomentativo, tramite una riconsiderazione del rapporto tra terra e mare nel giovane Charles. Scrive Leask: "For Humboldt as exponent of the 'interiority' of romantic travel, maritime exploration (the exemplary form on *enlightenment inquiry of nature*) (...) hardly advanced the real study of nature, holistically conceived"<sup>243</sup>. Humboldt, dunque, considerava il processo di conoscenza come un cammino interiore, nelle viscere dell'entroterra, piuttosto che come un'esteriore circumnavigatoria esplorazione, caratterizzata da illuministico e riflessivo distacco. Di Charles non si può dire lo stesso? In parte, sì. Sicuramente è vero quanto scrive Leask circa il fatto che Charles passò più tempo sulla terraferma, che in mare, e precisamente ben più della metà dei cinque anni (3 anni e 3 mesi) di cui costò il viaggio. È altrettanto vero che Charles

---

242 Idem, *Darwin's 'Second Sun': Alexander von Humboldt and The Genesis of The Voyage of The Beagle*, cit., p. 19.

243 *Ibidem*. Il corsivo è nostro.

era desideroso, sulla spinta della lettura del *Personal Narrative*, di perlustrare le interiora geologiche dei paesaggi che avvistava dal mare. Infine, è palesemente vero che il mal di mare lo costringeva a tenersi quanto più lontano possibile dal *Beagle*.

Ma questa è soltanto una faccia della realtà dei fatti. I momenti in cui Charles passò con sofferenza a bordo del *Beagle*, furono anche quelli fondamentali della sistemazione delle sue riflessioni e dei reperti geologici e fauneschi<sup>244</sup>. Furono quelli cruciali della lettura e rilettura di Milton, Humboldt e Lyell. E furono quelli, come sembra ammettere lo stesso Leask, del fondamentale studio degli atolli, degli arcipelaghi e delle fasce costiere, ma anche di alcune specie animali, come i piccoli ragni provenienti dall'esterno che trovò inspiegabilmente a bordo del brigantino, nel mentre che si trovava in alto mare, ecc. Questo per noi vuol dire soltanto una cosa fondamentale, ossia che nel giovane Charles, l'atteggiamento "terraneo" olistico, estetico-emozionale, personale e soggettivo, in una parola, romantico, faceva il paio con quella "marittima" oggettiva "enlightenment inquiry of nature". E questa seconda fase, contrassegnata da sofferenza, a dispetto di quella soggettiva marcata dal piacere, è quella fondamentale della scoperta teorica; dal momento che l'intuizione olistica non basta, troppo fragile com'è e troppo passibile di ingenue generalizzazioni<sup>245</sup>. Non a caso l'opera di trascrizione di Charles, mentre era a bordo del *Beagle*, fu copiosissima.

---

244 Attenzione, ciò non vuol dire che in Humboldt mancasse il momento di elaborazione in solitudine (non mancano peraltro nemmeno influenze positivistiche sul suo metodo). Il punto è un altro: ciò che vogliamo mostrare è come Darwin, fin nel procedimento del viaggio, si distacchi gradualmente dall'olismo estetizzante humboldtiano, che si connette al dichiarato tentativo di armonizzare il soggetto percepiente con l'oggetto dinamico e relato della natura, la scienza con l'arte; si veda in proposito Roberto Franzini Tibaldeo, *La conoscibilità del mondo secondo Alexander von Humboldt: l'esperienza del paesaggio*, in *Rivista Geografica Italiana*, 122, 2015, pp. 1-14.

245 Charles era ben consapevole del pericolo, tant'è che nella *Conclusion* del *Journal*, riporta la seguente amara constatazione: "as the traveller stays but a short space of time in each place, his descriptions must generally consist of mere sketches, instead of detailed observation. Hence arises, as I have found to my cost, a constant tendency to fill up the wide gaps of knowledge, by inaccurate and superficial hypotheses"; in Idem, *Journal of Researches into the Geology and Natural History of the Various Countries Visited by H. M. S. Beagle*, cit., p. 608.

Sull'antinomia piacere/dolore nel processo di conoscenza ci sono delle interessantissime pagine del *Notebook M* in cui Charles, sembrando richiamare Burke, ma, soprattutto, rimembrando l'esperienza del viaggio, annota: “(.) *Smodata fatica del pensiero inventivo. Esaminare la disposizione mentale mentre seguivo le trasformazioni prodottesi durante l'abbassamento del livello del mare*”<sup>246</sup>; questo a riconferma del fatto che per Charles c'è un piacere più maturo (che non è quello dei sensi, ma quello della mente; non quello dell' “*eye of the body*”<sup>247</sup>, ma quello dell' “*eye of reason*”<sup>248</sup>) che passa per la sofferenza, ovvero quello della comtiana scoperta delle leggi.

Abbiamo visto come la modalità contingente del viaggio darwiniano differisse, nei fatti, da quella humboldtiana descritta nei volumi del *Personal Narrative*. Diversità che rimodulava l'effettività dello sguardo del giovane naturalista, imprimendo, stando alla citazione di Mandel'stam succitata, una prima diversa conformazione al metodo stesso tramite cui le esperienze venivano assimilate e messe su carta, secondo un differente modo di concepire la connessione tra osservazione materica e osservazione ideale.

Vanno aggiunti altri tre motivi di contrasto: innanzitutto, il fatto che mentre Humboldt non riuscì a portare a termine la sua spedizione nel *Nuovo Continente*<sup>249</sup>, Charles riuscì nell'impresa; poi, che, mentre lo scienziato tedesco non riuscì a dare una compiutezza al suo resoconto, il quale come abbiamo visto si fermava al settimo volume, lo scienziato naturalista accumulò tante di quelle informazioni durante il viaggio, tali da permettergli di affrontare quest'altra sfida – sfida che sarà vittoriosamente superata; infine, il fatto che all'interesse

---

246 Idem, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali. Taccuini M e N. Profilo di un bambino*, cit., p. 31. Il corsivo è nostro.

247 Idem, *Journal of Researches into the Geology and Natural History of the Various Countries Visited by H. M. S. Beagle*, cit., p. 553. Il corsivo è nostro.

248 *Ibidem*. Il corsivo è nostro.

249 “(...) Darwin had successfully performed the circumnavigation to which Humboldt and French companion de voyage Aimè Bonpland had aspired, when they were forced to return in Europe in 1804”; in Idem, *Darwin's 'Second Sun': Alexander von Humboldt and The Genesis of The Voyage of The Beagle*, cit., pp. 18-9.

humboldiano per la regolarità nello spazio interrelazionale, rispondesse, da parte di Charles, una spasmodica curiosità per le anomalie, nella misura in cui queste potessero essere ricondotte all'abitudine e alla regolarità.

L'esperienza fisica del viaggio darwiniano ci ha mostrato che quella "rara unione di poesia e scienza" personificata da Humboldt, non riusciva a conquistare tutta la realtà o, il che è lo stesso, tutta la verità della natura. Così come non era riuscito Milton col suo grandioso *Paradise Lost*. Eppure Humboldt rappresentava la guida scientifica del viaggio di Charles.

Vediamo, ora, se si può dire lo stesso in ordine alla successiva fase di rielaborazione, quando Charles è appena tornato dal viaggio e fremme dal desiderio di dare forma speculativa alle miriadi di dati raccolti. Concentriamoci, quindi, sul mandelstamiano "stile letterario", in cui prende forma la Weltanschauung darwiniana del *Journal*. Anticipiamo subito che per Charles, all'interno del *Journal*, la questione è speculare a quella del *Beagle Diary*, con la cruciale differenza dell'autoconsapevolezza; viene ripresentato lo stesso movimento: da un lato è ripreso Humboldt, dall'altro è superato. Il superamento, però, è graduale, dacché va preso in considerazione il fatto che il *Journal* passò per due differenti edizioni, l'una del 1839, l'altra del 1845. Se Wordsworth, come abbiamo argomentato sopra, fu, dopo il ritorno dal viaggio, un imprescindibile riferimento letterario durante la stesura del *Journal*, cerchiamo di capire, ora, se Humboldt fu, invece, un fondamentale riferimento e modello scientifico-letterario. Se, insomma, continuò ad essere il suo secondo sole.

Anzitutto, va precisato subito che nel periodo della stesura del *Journal*, Charles appuntava note fondamentali nei suoi taccuini personali (già a partire dal 1836), e, inoltre, grazie alla ricostruzione di Leask, sappiamo che leggeva tantissimi resoconti di viaggio, simili a quello che aveva in mente lui<sup>250</sup>. È lecito affermare, stando alle tantissime altre letture fatte nel periodo della stesura, che il *Personal Narrative* di Humboldt rappresentasse per Charles il vero modello letterario del suo *Journal*? Non si tratta ovviamente di uno sterile interesse

---

250 Leask afferma che Darwin ne lesse almeno 35; in *Ivi*, cit., p. 14.

storiografico, quanto piuttosto della ricerca di un'importante prova dell'influenza humboldtiana sulla costruzione della concezione darwiniana della realtà naturale.

In una lettera del 1837, inviata al cugino Darwin Fox, Charles scrisse: "I intend making it [*Journal*] in a journal form *but following the order of places rather than time* giving results of my geology and habits of animals where interesting"<sup>251</sup>. Quindi, Charles aveva in animo di costruire una narrazione simile alle tante letture sui racconti di viaggi esotici, ma, dato cruciale, con la fondamentale differenza di non voler scadere in una inutile quanto improduttiva narrazione cronologica, quanto piuttosto dare al racconto un'impostazione spaziale, laddove alle esplorazioni si aggiungessero le indagini propriamente scientifiche.

Leask, con le intenzioni di chi vuole a tutti i costi dimostrare una tesi, mostra che la medesima impostazione diegetica è presente nel *Personal Narrative*. A riprova di questa similitudine ci sarebbero le parole di Humboldt stesso, presenti nella prefazione al suo racconto: "what it usually called the historical narrative of journey (..) [rather to] publish the fruits of my enquires in works merely descriptive (...) I had arranged the facts, *not in order in which they successively presented themselves, but according to the relation the bore to each other*"<sup>252</sup>. È molto interessante notare, sulla scorta di quest'affermazione di metodo humboldtiana, come la scelta darwiniana di un'impostazione sincronica del racconto rappresenti, più che un semplice richiamo del *Personal Narrative* - come vorrebbe Leask- una sorta di sintesi speculativa di un effettivo e graduale processo diacronico<sup>253</sup>; proprio alla

---

251 *Ivi*, p. 14. Il corsivo è nostro.

252 *Ivi*, p. 31. Il corsivo è nostro.

253 L'attuale conformazione di un luogo non è il risultato di un lunghissimo, lento processo nel tempo, come traspare, ad esempio, dalla seguente riflessione darwiniana in merito al paesaggio patagonico del porto di San Julian: "Quando consideriamo che tutti questi ciottoli, innumerevoli come i granelli di sabbia del deserto, hanno avuto origine dalla lenta caduta dei massi di roccia sulle antiche coste marine e sulle sponde dei fiumi; e che questi frammenti sono stati frammentati in pezzi più piccoli, ognuno dei quali è lentamente rotolato, si è arrotondato ed è stato trasportato così lontano, la mente rimane stupita pensando al lungo numero di anni assolutamente necessario per ottenere tutto questo"? In *Idem, Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, cit., p. 280.

stregua di quanto mostravamo sopra in merito alla unione di una spazialità estetica e una temporalità meditativa nella totalità dell'esperienza stessa del viaggio<sup>254</sup>. Che Charles decida di impostare sincronicamente la narrazione non fa altro che risaltare, in maniera nuova, quell'aspetto che apparentemente viene messo da parte.

In questo rinveniamo un richiamo humboldtiano e un suo superamento, nello stesso modo in cui, durante il viaggio, l'inconsapevole, perché vissuto, non meditato, rapporto tra terra e mare, nel contempo, richiamava e superava l'esploratore prussiano. La nostra osservazione ci permette, pertanto, di concordare con Leask solo in parte. Il rapporto tra tempo e spazio si riflette nel contenuto stesso del *Journal* darwiniano, ossia nella mistura di resoconto narrativo (declinato spazialmente) e riflessione scientifica (frutto di una sedimentazione temporale). Ora, secondo Leask, lo stesso tentativo di produrre un equilibrio tra il soggettivistico "itinerary narrative"<sup>255</sup> e la oggettiva comparativo-discernente "scientific disquisition"<sup>256</sup> è presente chiaramente nel racconto personale humboldtiano. Su quest'ultima considerazione occorre che ci soffermiamo, perché ha un peso cruciale – che pone finanche le premesse storico-speculative dell'*Origin of the Species* - peraltro scandito secondo lo sviluppo temporale del *Journal* che si dipana dal 1839 al 1845.

Leask riconosce che già nell'edizione del 1839, per Charles, "the question of literary integrity was subordinate to Darwin's quest for scientific recognition"<sup>257</sup>. Tale esigenza

---

254 Della stretta connessione tra tempo e spazio, abbiamo un icastico esempio nel *Journal*, quando Charles, in riferimento all'arcipelago delle Galapagos, scrive: "Osservando ogni altura circondata dal suo cratere, ed i limiti della maggior parte delle correnti di lava ancora distinti, siamo indotti a credere che durante un periodo geologicamente recente lo sconfinato oceano coprisse qui ogni cosa. Quindi, *tanto nello spazio quanto nel tempo*, ci sembra di esserci in un certo modo avvicinati a quel grande fatto, al mistero per eccellenza, ovvero la prima comparsa di nuovi esseri su questa terra"; in *Ivi*, p. 579. Il corsivo è nostro.

255 Idem, *Darwin's 'Second Sun': Alexander von Humboldt and The Genesis of The Voyage of The Beagle*, cit.

256 *Ibidem*.

257 *Ivi*, p. 31.

faceva il paio con l'urgenza di modellare il personaggio narrativo del *voyage* come un naturalista professionista<sup>258</sup>.

Ma, ed ecco lo snodo dirimente, non si trattava di una mera narcisistica ansia di riconoscimento, bensì di una “*responsible quest for truth*”<sup>259</sup>! Questa felice espressione ci richiama alla mente l'esperienza tropicale in cui Charles, immerso nella intricata vegetazione brasiliana, si accorse che la realtà, nel modo della verità (scientifica), eccedeva qualsiasi descrizione estetica humboldtiana. La differenza cruciale è tutta qui. Che Charles in una lettera del febbraio 1845, indirizzata a Hooker, abbia scritto “my whole course of life is due to having read and reread as *Youth Personal Narrative*”<sup>260</sup>, vuol dire soltanto che il naturalista inglese riconosceva nella fonte prussiana, come d'altronde farà più tardi, nello stesso identico modo, nell'*Autobiografia*, il suo grande giovanile adito (assieme ad Herschel, e su un gradino più in alto, è bene sottolinearlo, Lyell) alla ricerca e all'“amore per la scienza”<sup>261</sup>. La sottolineatura da parte di Charles di quel “Youth”, peraltro, potrebbe benissimo implicare, nel contempo, un riconoscimento e un distacco, come quelli di un allievo che superi il maestro, prendendo un'altra via, ma senza rinnegarne gli insegnamenti.

Non possiamo non dar ragione a Leask quando sostiene che il quadro generale, la “totalizing vision”<sup>262</sup>, per dirla con Weiskel, in cui le indagini scientifiche (formazioni geologiche di isole, arcipelaghi, barriere coralline, distese pianeggianti e catene montuose, ecc.) si innestavano, era fondamentalmente quella convenzionale, letteraria, dell'itinerario narrativo - di Humboldt (come di tanti altri, aggiungeremmo). È altrettanto vero che il

---

258 *Ibidem*.

259 *Ibidem*. Il corsivo è nostro.

260 *Ivi*, p. 16.

261 Il vecchio Charles, nell'*Autobiografia*, cit., p. 60, precisamente nel paragrafo dedicato alla reminiscenza dell'esperienza del viaggio sul *Beagle*, scrive: “Se mi volgo indietro posso vedere come il mio amore per la scienza abbia *gradualmente* preso il sopravvento su qualsiasi altro interesse”! Il corsivo è nostro.

262 Cfr. Idem, *Darwin's Sublime: The Contest Between Reason and Imagination in "On the Origin of Species"*, cit., p. 217.

racconto personale di Humboldt rappresentasse un esempio di questo coagulo. Ma Humboldt fallì nel tentativo di sintesi di “personal narrative” e “scientific generalization”. Sia per l’incompletezza del resoconto a cui accennavamo nelle pagine precedenti, sia per una più pervasiva questione di metodo: “(...) the *Personal Narrative* ultimately flawed in its attempt to combine subjective affect and objective observation, aesthetics and science”<sup>263</sup>. Nello specifico, i sette volumi del racconto personale humboldtiano, partirono col tentativo di conciliare l’aneddotica e convenzionale struttura itineraria narrativa con le dissertazioni scientifiche, salvo poi naufragare completamente negli ultimi due volumi, in cui le generalizzazioni scientifiche presero completamente il sopravvento.

La questione è ancora più radicale, potremmo dire che il fallimento è dell’approccio olistico stesso, e del sopravvento della spazialità (come rara unione di estetica e scienza)<sup>264</sup> sulla temporalità, della fisica globale sulla geologia gradualistica e genealogica. Charles lesse e rilesse Humboldt, quindi non poté non sfuggirgli tale defezione. Così come non poté renderlo indifferente la frase-chiave, epocale, del *Personal Narrative*, attraverso la quale possiamo chiudere un cerchio: “the causes of the distribution of species are among the number of mysteries, which natural philosophy cannot reach. *This science is not occupied in the investigation of the origin of beings, but the laws according to which they are distributed*”<sup>265</sup>.

Due fondamentali aspetti vengono alla luce: 1) le leggi della distribuzione spaziale delle specie rappresentano un mistero: 2) la ricerca dell’origine temporale di tale distribuzione

---

263 Idem, *Darwin’s ‘Second Sun’: Alexander von Humboldt and The Genesis of The Voyage of The Beagle*, cit., p. 33.

264 Lo scopo dichiarato di Humboldt era di costituire una “global physics” in cui “investigate the confluence and interweaving of all physical forces, and the influence of dead nature on the animate animal and plant creation”; in *Ivi*, p. 17. A riprova della preminenza geometrico-spaziale sulla temporalità e la genealogia.

265 *Ivi*, pp. 17-8. Il corsivo è nostro. Interessante notare che Charles poté leggere un’espressione simile in quella herscheliana del “mystery of mysteries”, nel maggio del 1837. Sia Humboldt che Herschel, dunque, ritenevano la questione dell’origine delle specie un mistero insondabile. Restava solo la geologia di Lyell come possibile fonte scientifica risolutiva...

spaziale non è compito della scienza. La spazialità estetica è, per Humboldt, l'unica dimensione in cui le speculazioni scientifiche siano possibili. E, forse, anche la sola in cui scienza e poesia sembrano abbracciarsi in quella rara unione di cui sopra. Quando Charles stila la prima edizione del *Journal* ha già ben in mente la teoria della trasmutazione<sup>266</sup>, custodita nei suoi taccuini privati. Anche se il primo vero abbozzo sarà stilato soltanto nel 1844 (un anno prima rispetto alla seconda edizione del *Journal*).

Il *Journal* è un continuo speculare sulle origini. Ma il passo decisivo, a nostro avviso, di massimo distacco dalla scienza estetica humboldtiana, in cui troviamo il più chiaro esempio di sintesi dell'intricata sublime distribuzione geografica e con la misteriosa origine graduale e abituale nel tempo è il seguente: "Questa meravigliosa affinità nello stesso continente fra gli esseri estinti e quelli viventi *getterà in seguito maggior luce* sull'apparizione degli esseri organici e la loro comparsa dalla Terra, rispetto a qualunque altra categoria di fatti"<sup>267</sup>.

È chiaro lo scopo di Charles. La sua sfida è giungere dove Humboldt non è riuscito a pervenire: l'origine delle specie. Il secondo sole con cui nel *Beagle Diary* veniva personificato Humboldt cosa rappresentava, dunque, se non il sentore di qualcosa di grandioso, una sorta di seconda rivoluzione dopo quella astronomica (di cui Herschel era un erede in quanto astronomo)?

A riprova di ciò nel *Notebook N* troviamo annotata la seguente riflessione, risalente al 30 ottobre 1838 (un anno prima della pubblicazione della prima edizione del *Journal*) che sa di auto-narrazione: "Possiamo ammettere che satelliti, soli, pianeti, universi, o meglio interi sistemi di universi siano governati da leggi, ma per il più piccolo insetto pretendiamo un atto speciale della creazione, che l'abbia fatto comparire di un tratto già provvisto dei suoi istinti,

---

266 Molto probabilmente, come ritiene la maggioranza degli studiosi, fu concepita in un periodo non precedente al gennaio/febbraio 1837. Sebbene la nipote di Charles, Nora Barlow, propose l'idea che la visione della trasmutazione fosse stata matura da Charles già a bordo del *Beagle*, nel 1835. Per la questione, cfr. *Ivi*, p. 14.

267 Vedi supra nota 206. Il corsivo è nostro.

del suo posto nella natura, del suo habitat. Deve essere un atto speciale o il risultato di leggi (...) Le nostre facoltà sono più adatte a riconoscere la meravigliosa struttura di uno scarafaggio che di un universo”<sup>268</sup>.

Alla luce di quanto scritto possiamo anche capire meglio una dichiarazione di stima da parte di Charles nei confronti delle descrizioni estetiche humboldtiane, presente già nelle battute finali del *Journal* del '39: “I may add, that all mine were taken from the vivid descriptions in the Personal Narrative of Humboldt, which far exceed in merit any thing I have read on the subject”<sup>269</sup>. Chiaramente, Humboldt costituiva il suo grande riferimento, fin dove realtà e poesia potevano andare d'accordo, ma quando sopraggiungeva il mistero, Charles doveva fare i conti con il crollo di ogni sicuro appoggio, sia estetico che scientifico (o estetico e scientifico insieme, come nel caso humboldtiano).

Va precisato che nell'edizione del 1845, il *Journal* rafforzò decisamente le indagini scientifiche anche in seguito alle critiche che Charles, in relazione alla precedente edizione, aveva subito sulla supposta spregiudicatezza delle generalizzazioni eseguite. Il *Journal* del '45 assunse maggiormente la connotazione di ciò che consapevolmente Charles aveva voluto che fosse, ovverosia un “*work of science*”<sup>270</sup>, sebbene in forma narrativa e, retoricamente, oltreché, convenzionalmente, personale<sup>271</sup>. Non solo. Questa seconda edizione poté fare affidamento su pubblicazioni scientifiche strettamente specialistiche, pubblicate da Charles

---

268 Idem, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali. Taccuini M e N. Profilo di un bambino*, cit. p. 66.

269 Idem, *Journal of Researches into the Geology and Natural History of the Various Countries Visited by H. M. S. Beagle*, cit., p. 604.

270 Estratto di una dichiarazione presente nel settimo volume del *Personal Narrative*, in cui Humboldt riafferma il carattere scientifico della sua opera: “(...) its peculiar character that of a work of science”; in Idem, *Darwin's 'Second Sun': Alexander von Humboldt and The Genesis of The Voyage of The Beagle*, cit., p. 32. Il corsivo è nostro.

271 In proposito, scrive la Beer: “*All Darwin's writing is intensely personal, even when couched in abstract terms*”; in Idem, *Darwin and Romanticism*, cit., p. 4. Il corsivo è nostro.

stesso. Tale novità fu un grande vantaggio, e un modo per difendersi dalle eventuali critiche e dal rischio della taccia di generalizzare in modo infondato.

Facciamo riferimento a questa seconda edizione perché rappresenta il suggello di quella che Leask giustamente definisce, sulla base delle riflessioni in merito di John Tallmadge, “*Darwin’s (undeniable) demotion of Humboldt*”<sup>272</sup>; vale a dire la de-idealizzazione susseguente l’identificazione entusiastica e immatura del giovane Charles.

Suggelliamo l’argomentazione del presente paragrafo, prima di avviarci a concludere l’escursione di questa prima fase della formazione dello spirito darwiniano, con un richiamo al nostro sottoparagrafo 1.1.3. La seconda edizione del *Journal*, come evidenziavamo nelle pagine precedenti, fu inserita nella serie “Colonial and Home Library” di Murray, testimoniando con ciò una virata, potremmo dire, decisamente nazionalistica di Charles, il quale si adattò con ciò alle “different conditions of Victorian popular science”<sup>273</sup>, che noi sopra rilevavamo come stratagemma per compiacere il pubblico britannico, ma anche come trovata che si sposava del tutto con la cruciale questione della comparsa e scomparsa della specie. Leask rinviene in questa operazione una compressione del globalismo romantico humboldtiano nell’universo ristretto della patria. Intuizione assolutamente condivisibile se diamo un’occhiata – cosa che faremo tra poco- alla reazione emotiva connessa alla conclusione del viaggio, come traspare dal *Beagle Diary*, e alla conseguente de-enfatizzazione dello scenario tropicale.

---

272 Idem, *Darwin’s ‘Second Sun’: Alexander von Humboldt and The Genesis of The Voyage of The Beagle*, cit., p. 24. Il corsivo è nostro. Secondo Leask Charles supererebbe definitivamente Humboldt nell’*Origin*. Noi abbiamo mostrato che il superamento, in nuce, è già presente nel *Journal* e nell’esperienza del viaggio stesso.

273 Ivi, p. 36.

Compressione, però, si badi bene, perché fondamentale, che va intesa non come riduzione, bensì come funzionale e metodologica proiezione delle esperienze accumulate nello spazio immenso, e delle speculazioni prodotte nel tempo profondo della memoria, nel presente<sup>274</sup>.

---

274 Quello che Lorenzo M. Calabi chiama il “presente come storia” (Cfr. *I quaderni metafisici di Darwin. Teologia, “metafisica”, causa finale*, Pisa, Edizioni ETS, 2001). Questo sarà il tipico approccio che userà Charles nell’*Origin of the Species*, come acutamente notato sia da B. S. Bradley, in Idem, *Darwin's Sublime: The Contest Between Reason and Imagination in "On the Origin of Species"*, cit., che da Gary Willingham-McLain, in Idem, *Darwin's "Eye of Reason": Natural Selection and the Mathematical Sublime in "Victorian Literature and Culture"*, vol. 25, No. 1, edited by Cambridge University Press, 1997. Per una maggiore comprensione riportiamo il seguente estratto dal saggio di McLain succitato, il quale a partire da una citazione dall’*Origin* matura una interessante osservazione che empatizza con la nostra: ““A man must for years examine for himself great piles of superimposed strata, and watch the sea at work grinding down old rocks and making fresh sediment, before he can hope to comprehend anything of the lapse of time, the monuments of which we see around us’ (*Origin* 282). In order to write *deep time* into the *present topography*, Darwin here asks reader to observe the minute momentary changes effected by the waves accumulate these, and then ‘comprehend’ them in a series sublimely large enough to account for geological ‘monuments’”; in *Ivi*, p. 79.80. Il corsivo è nostro. “Deep time”, “present topography” e “monuments”, sembrano richiamare i tre grandi riferimenti di Charles nel momento della stesura del *Journal*, ovvero sia Humboldt, per quanto concerne la complessità ecologica della spazialità estetica, Lyell, in ordine alla gradualità e profondità del tempo, Wordsworth, in relazione alla questione dello stile “epitaphic” colto da Amigoni.

### 1.2.2 Conclusion<sup>275</sup>: il buon gusto è la stessa cosa del buon senso<sup>276</sup>.

In entrambe le edizioni del *Journal*, Darwin<sup>277</sup> utilizzò l'artificio retorico-letterario di porre termine alla lunga narrazione del resoconto con la conclusione del viaggio stesso. Così il narratore e il personaggio vennero mirabilmente a coincidere nella stessa persona di Darwin.

Decliniamo la nostra conclusione sul modello darwiniano, riprendendo i tre grandi riferimenti scientifici presentati nell'*Autobiografia*: Humboldt, Herschel e Lyell. Ciascuno di questi, come vedremo, è il referente di una prospettiva: Humboldt, di quella estetico-scientifica olistica (come grumo armonico di soggetto e oggetto) dei Tropici, Herschel, di quella psicologica e soggettiva dei piaceri, e Lyell, di quella geologica e oggettiva del gradualismo. Nella conclusione del *Journal*, però, vengono citati soltanto i primi due. Non il terzo - ancorché questi abbondantemente richiamato durante tutto il resoconto del viaggio.

Humboldt, come riportammo sopra<sup>278</sup>, viene lodato come grande e ineguagliabile fonte estetica degli scenari tropicali. Anche se noi sappiamo bene quanto tale encomio sia una sorta di relitto di un graduale processo di de-idealizzazione. Peraltro, restando fedeli alla retorica darwiniana di far coincidere finale reale e finale narrativo, ci è lecito riportare l'interessante seguente aneddoto: Darwin, nelle battute finali del viaggio (agosto 1836) spedì due lettere,

---

275 Si tratta del paragrafo conclusivo dell'Idem, *Journal of Researches into the Geology and Natural History of the Various Countries Visited by H. M. S. Beagle*, cit.

276 "(...) Per quanto riguarda le scienze e le arti liberali, *il buon gusto è, in buona misura, la stessa cosa del buon senso, o almeno dipende da quest'ultimo tanto da esserne inseparabile*", David Hume, *La squisitezza del gusto e la passione*; in Idem, *Opere*, vol. II, Bari, Editori Laterza, 1971, p. 403. Il corsivo è nostro.

277 D'ora in poi non lo indicheremo più col nome, ma col cognome, nell'intento di mostrare un mutamento di prospettiva: il giovane immaturo naturalista che si meraviglia di tutto in prima persona, lascia il posto al pensatore, in cui il coagulo di soggettività e oggettività diviene più complesso e consapevole. In tale processo di auto-miglioramento, il pensatore, a sua volta, inizierà a diventare, gradualmente, il suo pensiero. Il risultato finale di questo triadico processo di persona-pensatore-pensiero (arte-metafisica-scienza) sarà l'*Autobiografia*.

278 Vedi supra p. 86.

una alla sorella Susan, l'altra alla sorella Caroline, nelle quali viene a galla, in maniera icastica, la disaffezione susseguente l'euforica idealizzazione. Non solo. Traspare anche il dato fondamentale di una transizione, quella che dall'apprezzamento estetico della natura conduce ad una sua (fredda e) robusta comparazione.

Alla sorella Susan Darwin scrisse: "I can now walk soberly through a Brazilian forest; not but what it is exquisitely beautiful, but now, instead seeking for splendid contrasts, *I compare the stately Mango trees with the Horse Chesnuts of England*"<sup>279</sup>. Darwin ha smesso di crogiolarsi nella meraviglia. Ora inizia a comparare. D'altronde, qual è la grande differenza tra l'uomo civilizzato e l'uomo selvaggio se non quella che nel primo sono sviluppate al massimo grado le capacità d'immaginazione, buon senso e giudizio, e nel secondo no? Ecco. Dopo l'immaginazione, Darwin inizia a congetturare. Il giudizio sarà il frutto di un lungo ragionamento.

Nell'altra lettera, quella alla sorella Caroline, Darwin constatò: "People are pleased to talk of the ever smiling sky of the Tropics: must not this be precious nonsense? Who admires a lady's face who is always smiling? England is not one of your insipid beauties; she can cry, and frown, and smile, all by turns"<sup>280</sup>. Darwin, alla luce della lunga esperienza, sa bene che il felice volto della bellezza tropicale è soltanto una faccia della medaglia, dal momento che la morte sembra occultarsi in ogni angolo sublime della natura - Patagonia, Terra del Fuoco e Isole Galapagos permisero al naturalista inglese di sviluppare questa consapevolezza, e le verdi lussureggianti foreste del Brasile rappresentarono il termine di paragone; dal contrasto tra quelle e queste poté venir fuori il sentore di una verità terribile. Non a caso la civile Inghilterra, personificata col pronome "she", è considerata essere una ben più complessa mistura di gioia e tristezza, perché è il luogo – finanche dal punto di vista biografico, s'intende- in cui la consapevolezza sorge, portando con sé lo strascico di un'amara

---

279 Idem, *Darwin's 'Second Sun': Alexander von Humboldt and The Genesis of The Voyage of The Beagle*, cit., pp. 24-5. Il corsivo è nostro.

280 Ivi, p. 25.

constatazione: la natura è lo scenario di una lotta permanente tra vita e morte. Humboldt descrive mirabilmente il proscenio vitale dei tropici. Ma questo non basta. Esiste un lungo indefesso, grandioso lavoro di forze organiche dietro le quinte che va portato sotto i riflettori del rischiaramento speculativo.

Ecco che entra in gioco Lyell, la grande autorità scientifica di “*meravigliosa superiorità*”<sup>281</sup> dotato, che nella conclusione del *Journal* non viene citata, quasi sia ritenuto inutile farlo, dal momento che è la chiara personificazione del metodo stesso con cui Darwin si approccia alla realtà della natura. Lyell è, però, presenza costante nel capitolo precedente, quello in cui Darwin tira le somme del viaggio, in cui viene esposta la teoria delle formazioni coralline.

Non solo è presente, ma, come sempre, viene anche superato. Le formazioni coralline che Darwin poté osservare nelle Isole Keeling, nell’aprile del 1836, gli si rivelarono come “*gli oggetti più meravigliosi di questo mondo*”<sup>282</sup>. Il corallo permetteva a Darwin di esaminare una testimonianza vivente di uno straordinario livello in cui mondo vegetale e mondo animale, vitalità dei polipi e sedimentazione inanimata e monumentale della struttura rocciosa subacquea su cui quelli si reggevano, s’incontravano e cooperavano. Da alcuni studiosi come Howard E. Gruber ritenuta il “*model theory*”<sup>283</sup> della selezione naturale, la struttura corallina condensava in sé, mirabilmente, tutti i contrasti, da cui sorgevano i dubbi scientifici che tormentavano Darwin: 1) vita (comparsa di nuove specie) e morte (estinzione); 2) bellezza (tranquillità) e sublimità (lotta); 3) gradualità profonda (tempo) e complessità ecologica (spazio).

Per farci un’idea di questo miracolo della natura riportiamo un estratto, squisitamente descritto, del *Journal* del ’45: “Tuttavia, quelle basse, insignificanti isolette di corallo resistono e sono vittoriose; perché qui un’altra forza si presenta come antagonista nel prendere parte alla lotta. Le forze organiche separano gli atomi di carbonato di calcio, uno ad uno, dagli

---

281 Idem, *Autobiografia*, cit., p. 59. Il corsivo è nostro.

282 Idem, *Vita di Charles Darwin*, cit., p. 207. Il corsivo è nostro.

283 Idem, *Colonies, Cults and Evolution*, cit., p. 95.

spumeggianti frangenti, e li uniscono in una struttura simmetrica. *Che l'uragano strappi pure mille enormi frammenti della barriera; che cosa mai potrà contro l'opera collettiva di miriadi di architetti che giorno e notte, mese dopo mese, lavorano continuamente*<sup>284</sup>. Darwin sperimenta il districamento di un nodo humboldtiano, ossia l'indagine sulla relazione tra "dead nature"<sup>285</sup> e "animate animal and plant creation"<sup>286</sup>. Non solo la natura inanimata rappresenta la sedimentazione geologica sulla base di cui si erge il monumento della vita, ma è anche la necessaria, eternamente uguale, dirompente potenza a cui si oppongono le apparentemente deboli, gradualmente, cangianti forze organiche e vitali. La vita non nasce dal nulla, per un atto speciale, ma si sorregge su radici estinte e/o dimenticate.

Prima dicevamo che Darwin supera Lyell. E, in un certo senso, è, paradossalmente, proprio così, come testimoniato dall'acuta osservazione di Amigoni: "(...) Darwin was more Lyellian than Lyell, who had thought that coral formations grew by encrusting rising volcanic rims. Darwin turned Lyell's theory on its head, arguing that the landmasses forming the islands in the Pacific were gradually subsiding"<sup>287</sup>. Se per Lyell la spiegazione è nell'icastico insediamento cumulativo dei coralli che si raggruppano sull'orlo delle cime vulcaniche sommerse, per Darwin, contro-intuitivamente, la causa della formazione dei coralli è rinvenuta, piuttosto, enfatizzandolo, nell'abbassamento "di quelle vaste aree"<sup>288</sup>. Più precisamente, per Darwin l'accumulazione calcarea su cui sorgono e si accumulano i molli polipi, i quali rappresentano solo l'ultima ramificazione di un lungo, si badi bene, intricato, non lineare, processo, danno effettivamente, agli occhi del corpo, l'impressione di una sopraelevazione della grande massa di terra.

---

284 Idem, *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, cit., pp. 696-7. Il corsivo è nostro.

285 Vedi supra nota 262

286 *Ibidem*.

287 Idem, *Colonies, Cults and Evolution*, cit., p. 95.

288 Idem, *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, cit., p. 714.

Ma, a ben guardare, tramite il filtro degli occhi della mente, perciocché i coralli hanno bisogno di una bassa profondità su cui poggiarsi, non si presenta alcun'altra spiegazione possibile, se non quella che l'apparente, graduale innalzamento delle isole coralline sia l'effetto secondario di un reale, graduale abbassamento della terra su cui le mirabili costruzioni naturali si ergono: cosa sono i coralli se non "monuments over subsided land"<sup>289</sup>?

Questi monumenti sono meravigliose creazioni del tutto incommensurabili con "l'arte dell'uomo". La realtà supera l'arte (in tutte le accezioni considerate). Ancora una volta. Come spesso ci siamo sforzati di sottolineare nel corso di questo lungo capitolo. Non solo. La bellezza statica e tranquilla di un'opera d'arte<sup>290</sup> si mostra del tutto incapace a rendere la dinamica dello scontro tra l'inanimata ripetitività dei frangenti marini e la potente volontà<sup>291</sup> costruttiva e cumulativa di minuscoli organismi viventi; così come le belle creste degli atolli, non rendono, semmai occultano, la controparte sublime dell'abbassamento-innalzamento di un piramidale, enorme, mondo sommerso.

La realtà, dopo averla immaginata e desiderata, va vista<sup>292</sup> nel suo insieme. Da un lato, l'inanimato infrangersi delle onde; dall'altro, l'opera incessante di forze organiche, che come

---

289 Idem, *Colonies, Cults and Evolution*, cit., p. 96.

290 Riportiamo la perspicace riflessione di Bartalesi: "In più di un caso Darwin paragona il corallo alla produzione artistica e architettonica umana, come in una pagina della prima edizione del suo diario di viaggio: 'Può esservi qualcosa di più straordinario di questa struttura? È simile a una laguna, ma con un'isola che si eleva al centro come un dipinto nella sua cornice' (...) *Tuttavia tale similitudine artistica non risulta efficace nel mostrare la reale fonte di bellezza negli atolli e nelle edizioni successive verrà sostituita con l'immagine del castello ...*"; in Idem, *Estetica evolucionistica*, cit., p. 33. Il corsivo è nostro.

291 Nei *Notebooks* del 1837-8 Darwin lambisce i confini della speculazione umana, nel modo in cui egli cerca di trovare le origini organiche di riconosciute peculiarità umane, come la volontà stessa, in angoli insospettabili dell'intera natura organica: "In the 1837-8 Notebooks, Darwin (...) explores ... absurd possibilities in the adventure of mental exploration: *does an oyster have free will? Do plants have an idea of cause and effect?*"; in Idem, *Darwin and Romanticism*, cit., p. 3. Il corsivo è nostro.

292 Per un'idea più chiara, riportiamo qui un significativo estratto del *Journal*: "L'immensità dell'oceano, la furia dei frangenti, che contrastano con la terra bassa e l'acqua tranquilla di un verde brillante della laguna, non si possono immaginare se non si sono viste"; in Idem, *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, cit., p. 705. Traspare chiaro qui il contrasto (miltoniano) tra sublimità furente dell'esterno e

operai innalzano muri tesi a proteggere una fortezza: “Vediamo un’isola e la possiamo paragonare a un castello collocato sulla cima di un alto monte, protetto da un gran muro di roccia corallina ...”<sup>293</sup>. Seguendo l’immagine di Darwin, una volta giunti alla cima del monte della nostra argomentazione, possiamo attingere una visione globale dell’approccio di Darwin all’esteticità del corallo – come topos degli approcci a tutti gli altri scenari estetici possibili – considerato in tutte le sue forme<sup>294</sup>; l’appressamento estetico-scientifico può essere sintetizzato, tripartendolo, nel seguente movimento: la duplicità dello sguardo (corpo-mente) risponde a una duplicità di piaceri (sensibile-mentale), la quale a sua volta innesca una duplicità di reazioni (bello-sublime).

Il *grande principio del piacere* sembra rappresentare il termine medio che unisce lo sguardo al sentimento. A riprova di ciò, abbiamo la geniale conclusione del *Journal*, la quale ci permette non solo di accogliere l’altro grande riferimento darwiniano, vale a dire Herschel, ma di scorgere un legame speculativo - aprendoci così la breccia al nostro secondo capitolo - con una fonte filosofica fondamentale per Darwin, soltanto vagamente evocata nelle nostre pagine precedenti, quella humiana.

Procediamo per gradi. La conclusione del *Journal* (di entrambe le edizioni del ’39 e del ’45) è un magnifico ordito tenuto insieme dall’unico grande filo conduttore del principio di piacere. D’altronde, si presenta come “breve rassegna retrospettiva (...) dei piaceri e delle pene”<sup>295</sup> provati durante il viaggio. Darwin sottolinea, cosa fondamentale, che *l’economia di*

---

bellezza tranquilla dell’interno. Ma, soprattutto, il più generale contrasto tra bello e sublime, superficie perspica e profondità intricata e misteriosa.

293 Idem, *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, cit., p. 710.

294 Darwin individua “tre grandi classi di formazioni coralline: ovvero gli atolli, le barriere e le scogliere frangenti”; in *Ivi*, p. 704.

295 *Ivi*, p. 754.

*piacere e pena è sbilanciata a favore della seconda*<sup>296</sup>. Perché soltanto dopo che si saranno raccolti i frutti dell'esperienza, coerentizzati in una teoria, allora il piacere (*pleasure*) tornerà a trionfare sulle penose delizie (*delight*). Il rapporto – burkiano- tra piacere e sofferenza in relazione alla costruzione teorica lo conosciamo bene, e ne abbiamo già accennato.

Addentriamoci ora nel cuore dell'argomentazione prendendo in considerazione due estratti: nel primo mostreremo l'influenza di Herschel su Darwin; nel secondo, la portata speculativa del rapporto umano tra buon gusto e buon senso nel resoconto del viaggio. Tale operazione ci permetterà di dare compimento alla trattazione di tutta questa prima fase dalla patina estetico-teologica.

Darwin, dopo aver passato in rassegna tutti gli scenari naturali e umani incontrati durante il viaggio, da quello primigenio e vitale brasiliano, a quello funereo patagonico e fuegino, passando per le grandi vette delle Cordigliere<sup>297</sup>, tutti veri e propri “*templi pieni degli svariati prodotti del Dio della natura*”<sup>298</sup>, in cui l'uomo avverte, wordsworthianamente, di essere qualcosa di più di un “*mero respiro del suo corpo*”<sup>299</sup>, scrive: “In conclusione, mi sembra che nulla possa essere più utile a un giovane naturalista di un viaggio in paesi lontani. Esso rende più acuto e mitiga in parte quel bisogno e quel desiderio che, come osserva *Sir J. Herschel*, l'uomo prova quantunque ogni bisogno fisico sia pienamente soddisfatto. L'eccitazione per la novità degli oggetti e la probabilità di successo in ciò che ha intrapreso lo stimolano a una

---

296 Cfr. *Ibidem*. Affermazione che diviene ancora più interessante se pensiamo al fatto che nell'*Origin* Darwin sosterrà la cosa opposta, ossia che la felicità in natura, se considerata in generale, ha la meglio sul dolore e sulle sofferenze (individuali).

297 Durante la trattazione di questo capitolo abbiamo visto che per ogni scenario Darwin aveva pronto un riferimento artistico o letterario: Humboldt per gli scenari tropicali (I.2.1), Milton per quelli patagonici e fuegini (I.1.1), Wordsworth per quelli montuosi delle Cordigliere (I.1.2).

298 Idem, *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, cit., p. 757. Il corsivo è nostro. Questa immagine fa il paio con quella successiva secondo cui l'uomo non è un mero alito del suo corpo. La spiritualità, così come un certo deismo, sono caratteristici di una fase di transizione; peraltro, corroborano quelle che dovrebbero essere le peculiarità di uno stadio in cui il naturalista vive in maniera diretta e caotica le impressioni della natura.

299 *Ibidem*. Il corsivo è nostro.

crescente attività”<sup>300</sup>. Grazie ad Amigoni sappiamo che il riferimento darwiniano è all’*Introduction to the Study of Natural Philosophy* in cui Herschel, riferendosi alla mente dell’uomo, scrisse che “his views enlarge, and his desires and wants increase, in the full proportion of the faculties afforded to their gratification”<sup>301</sup>.

L’autorevole “theorist of controller intellectual desire”<sup>302</sup>, il quale commisurava il desiderio alla capacità di soddisfarlo, viene dunque citato da Darwin come sostenitore dell’importanza dell’appagamento del piacere mentale. E quindi del rabbonimento di una soggettiva esigenza mentale, atta a produrre lo stimolo della ricerca scientifica stessa. Ancora una volta troviamo il complesso caotico intrico, almeno durante questa prima fase “excursive”, per dirla con Wordsworth, di istanze edonistiche soggettive (persona) e oggettive (pensatore e scopritore), dal cui dialogo si pongono le basi dell’attingimento della verità scientifica (pensiero e teoria): “the excitement and novelty of nature also sharpen the desire for mental satisfaction, *which looks beyond ‘the fact’ and towards the speculative building of generalised theories*”<sup>303</sup>.

Insomma, il viaggio speculativo darwiniano parte come intellettuale e soggettiva spinta desiderativa, e come immersione estetico-emozionale nella realtà (il viaggio stesso nel mentre in cui si fa), salvo poi distaccarsene (in parte, durante il resoconto del viaggio stesso; in modo compiuto – secondo la scansione di un processo che si compie nell’abbozzo della selezione naturale del 1844- nel mentre della libera e spavalda stesura dei taccuini) per scoprire le leggi della natura.

In conclusione, riportiamo, quello che secondo noi è il passo chiave della *Conclusion* darwiniana: “ (...) Vi è sempre un piacere maggiore nel confrontare il carattere del paesaggio dei vari paesi; piacere che in certa misura è distinto da quello di ammirarne solo la bellezza. Ciò dipende principalmente dal conoscere le singole parti di un dato panorama: *sono*

---

300 *Ivi*, p. 761. Il corsivo è nostro.

301 *Idem*, *Colonies, Cults and Evolution*, cit., p. 86

302 *Ibidem*.

303 *Ibidem*. Il corsivo è nostro.

*fortemente indotto a credere che come nella musica la persona che comprenderà ogni nota, se è dotata di un certo gusto, trarrà maggior piacere dall'insieme; allo stesso modo, chi esamina ogni parte di un bel panorama può comprenderne l'effetto pieno e combinato*<sup>304</sup>.

Ci sono due considerazioni da sviscerare: 1) il piacere della comparazione è maggiore del piacere sensuale; 2) il buon gusto (musicale) di un esteta raffinato, e il buon senso di un navigato geologo sono affini, se non la medesima cosa. Se riflettiamo un po' ci rendiamo conto che nell'estetica del corallo esposta sopra, ci sono gli indizi per comprendere sino in fondo queste considerazioni darwiniane. Lì il piacere cagionato dalla comparazione avveniva attraverso uno sguardo retrospettivo intellettualistico, ed era più intenso di quello suscitato dalle pur meravigliose costruzioni coralline così come apparivano a un primo sguardo del corpo. E se l'immagine del corallo è già una prima metafora della selezione naturale, come vuole Gruber, allora capiamo anche in che modo, e in che senso, buon gusto e buon senso possano coincidere: la bellezza del corallo sarà considerata nell'*Origin*, come notato da Bartalesi<sup>305</sup>, un primo livello di bellezza puramente chimico-organico, il che equivarrà a dire, che l'origine della bellezza, in questo stadio che possiamo definire zero, è nelle forze organiche stesse, ragion per cui l'occhio dello scienziato che compara (buon senso) per scoprire le dinamiche di produzione di qualsiasi prodotto della natura viene a coincidere con colui che compara (buon gusto) per suggerne la qualità estetica, dacché la bellezza è un prodotto delle forze vitali della natura. Questa è una valutazione cruciale. Non a caso i cosiddetti taccuini "metafisici" sono pieni di considerazioni in cui i livelli organico-fisiologico, psicologico (mente e passioni) e corporale vengono pensati come strettamente connessi. Non solo. La coincidenza appena esposta è una vera e propria convergenza di

---

304 Idem, *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, cit., p. 757. Il corsivo è nostro.

305 Cfr. Idem, *Estetica evolucionistica*, cit., pp. 27-9.

metodo, che, a nostro avviso<sup>306</sup>, affonda le sue radici nella tradizione estetica empiristica britannica<sup>307</sup>, e in particolar modo in quella humiana<sup>308</sup>.

Il filosofo scozzese, nell'*Of the Delicacy of Taste and Passion*<sup>309</sup> (1741) scriveva: “(...) Per quanto riguarda le scienze e le arti liberali, il buon gusto è, in buona misura, la stessa cosa del buon senso, o almeno dipende da quest’ultimo tanto da esserne inseparabile”<sup>310</sup>. È la stessa cosa perché il metodo è il medesimo: distinzione e inferenza; scomposizione delle parti e comparazione! Si badi bene, il buon gusto, per Hume, ha una stretta connessione con la delicatezza di sentimenti<sup>311</sup> (ovverossia, una sensibilità emotiva molta acuta che si traduce in instabile suscettibilità: il darwiniano “caos di delizie”, per intenderci). E se il buon gusto è la medesima cosa del buon senso, lo stimolo primigenio alla comparazione/distinzione non sarà, in un certo senso, nell’esuberanza del sentimento stesso? Sentimento che, s’intende, va educato, a causa della sua irruenza indisciplinata. Tant’è che Hume poche righe dopo quelle

---

306 Tale convergenza è tipica dell’approccio baconiano dell’estetica empiristica inglese (vedi sotto). Nell’*Autobiografia*, cit., p. 101, peraltro, Darwin professa la sua fede nei confronti del metodo baconiano quando afferma: “Nel luglio del 1837 cominciai il mio primo libro di appunti. *Lavorai secondo principi baconiani* e, senza seguire alcuna teoria, raccolsi quanti più fatti mi fu possibile...”. Il corsivo è nostro.

307 Come ha notato Mario M. Rossi tutta “la tradizione empiristica, in Inghilterra, ha sempre risentita l’influenza di Bacone (...) [dacché la] soluzione dei problemi non è attesa dalla gerarchi dei fatti, dall’ordine dei fatti (...) ma dai fatti stessi”; in Idem, *L’estetica dell’empirismo inglese*, Tomo I, Firenze, G. C. Sansoni Editore, 1944, p. 15.

308 Gian Arturo Ferrari riporta che “Darwin lesse probabilmente nella biblioteca dell’Athenaeum Club *The Philosophical Works of David Hume* (Edimburgo 1825) in quattro volumi”, non appena tornato dal viaggio sul *Beagle*; in Idem, *L’espressione delle emozioni nell’uomo e negli animali. Taccuini M e N. Profilo di un bambino*, cit., p. 54.

309 Saggio pubblicato nel 1741 negli *Essays, Moral and Political*.

310 Vedi supra nota 274. Il corsivo è nostro.

311 “A me pare che vi siano relazioni molto strette fra le due: perché si può osservare che le donne, le quali son dotate di sentimenti più delicati degli uomini, hanno anche un gusto più delicato per gli ornamenti della vita quotidiana, per le vesti, gli equipaggi e la comune decenza del contegno. Tutto ciò che in questi è pregevole, colpisce il loro gusto subito, prima che colpisca il nostro: e quando riuscite a piacere al loro gusto, fate presto a interessare i loro sentimenti”; in Idem, *L’estetica dell’empirismo inglese*, Tomo II, cit., p. 513.

succitate riporta una fondamentale riflessione: “Per giudicare bene un’opera artistica, si devono tener presenti tanti punti di vista, si devono confrontare tutti i particolari (...) La nostra capacità di giudicare verrà resa più grande da questo esercizio, avremo idee più giuste sulla vita (...) e andremo gradualmente perdendo quella sensibilità, quella delicatezza di sentimenti che è tanto spiacevole. Ma forse sono andato troppo oltre, dicendo che un gusto educato per le arti belle elimina i sentimenti e ci rende indifferenti per quegli oggetti che vengono desiderati così appassionatamente da tutti gli altri uomini”<sup>312</sup>. Non dicevamo sopra che Darwin herscheliano considerava importante dar sfogo ai propri desideri intellettuali proprio per poterli controllare? E non possiamo constatare che Darwin andò proprio *troppo oltre* nelle sue ambizioni scientifiche? Tant’è che nell’*Autobiografia* afferma amaramente di aver smarrito qualsiasi gusto per arte e pittura? E in generale di aver smarrito il senso estetico per essere diventato “una specie di macchina per estrarre leggi”<sup>313</sup>? Nel percorso darwiniano il buon gusto si perde completamente nel buon senso – della bellezza stessa si proverà a dare una spiegazione scientifica, quanto meno circa il suo funzionamento, piuttosto che sulla sua insondabile origine. Ma sul senso di questa perdita proveremo a diffonderci nel III capitolo con un apposito paragrafo.

Poche righe fa, dicevamo che l’esperienza darwiniana del ragionamento nasce come grande spinta desiderativa ed emozionale, oltreché come emergenza estetica. Ecco, Darwin durante il viaggio sperimenta il raro accordo, per usare il nostro linguaggio, di arte e scienza, fintantoché la prima, come fase del pensiero, non sia superata, e come oggetto di riflessione inglobata, nella scienza stessa.

Terminiamo con una frase di Hume, presente nella quarta dissertazione *Of standard of Taste* (1757): “ *Di rado, anzi mai avviene che chi ha buon senso, se ha qualche esperienza di una*

---

312 *Ivi*, p. 514.

313 *Idem*, *Autobiografia*, cit., p. 121.

*certa arte, non sia in grado di giudicare della sua bellezza*<sup>314</sup>. E quale bellezza, fonte di tutte le altre, poteva interessare Darwin, se non quella naturale? Quale opera, se non quella della natura, la quale supera in grandezza tutta l'arte umana?

---

314 Idem, *L'estetica dell'empirismo inglese*, Tomo II, cit., p. 586. Il corsivo è nostro.

## 2. Riflessioni estetiche<sup>315</sup> nelle *Metaphysical Enquiries: wit*<sup>316</sup> e *sense of beauty*.

Se nel capitolo precedente abbiamo messo in luce il legame del primo Darwin con la tradizione romantica tedesca (Humboldt) e inglese (Wordsworth e, il *beniamino dei romantici*, Milton), adesso, dal momento che dobbiamo calarci nell'officina della costruzione delle idee darwiniane, occorre far emergere un altro Darwin, quello che specula e congettura in tranquillità. Non è più il romanticismo l'universo di riferimento, ma quello empiristico britannico. In un certo senso, facciamo un passo in avanti, nella tessitura della nostra argomentazione, ma che è un passo indietro, a livello di storia delle idee: il metodo a cui, ufficialmente, si affida Darwin è quello baconiano<sup>317</sup>, e i pensatori che prenderemo in

---

315 Le chiamiamo “estetiche”, ma in un senso che più in là specificheremo. Il dato inoppugnabile è che Darwin, nei *Notebooks M e N*, citi esplicitamente “estetologi” (Hume e Burke soprattutto) e teorici e critici dell'arte britannici (Reynolds), mutuandone anche la convenzionale fraseologia concettuale (*sense of beauty, pleasure/delight, taste*, ecc.) Va da sé l'ovvietà, anche sulla base di quanto scritto finora, che Darwin riconverta il tutto in ordine ai propri scopi.

316 Questo è un concetto tipico dell'estetica empiristica inglese (da Bacone in poi) che va inteso in senso lockeano – ma che si ritroverà anche in Hume- ossia come “ingegno” (*ingenium*) o “argutezza”, sebbene con riserve. Già Bacone, nel *De dignitate et argumentis scientiarum* (1623) rinveniva il “wit” come una delle tre facoltà dell'intelletto: memoria, ragione e immaginazione (*wit*). La prima era collegata alla storia, la seconda alla filosofia come scienza, la terza alla poesia, dunque alla finzione e alla fantasia (Cfr. Elio Franzini, Maddalena Mazzocut-Mis, *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*, Milano, Bruno Mondadori, 2000). Per un'idea della costante presenza del “wit” nell'estetica empiristica inglese del Settecento, vedi Idem, *L'estetica dell'empirismo inglese*, cit.; oppure Idem, *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*, cit. (“L'Inghilterra è la patria del *wit* ...”, p. 324).

317 Vedi supra nota 303. Il metodo baconiano era di tipo induttivo-sperimentale: “What the sciences need is a form of induction which takes experience apart and analyses it, and forms necessary conclusions on the basis of appropriate exclusions and rejections”; in Francis Bacon, *The New Organon*, Cambridge University Press, (Virtual Publishing) edited by Lisa Jardine and Michael Silverthorne, 2003, p. 15. Indubbiamente, la questione dell'approccio metodologico darwiniano è ben più complessa della semplice dichiarazione di fede di Darwin presente nell'autobiografia: soltanto in parte empiristico, il metodo è quello complesso ipotetico-deduttivo: induzione prima dei “fatti” (cfr. *Avvertenza editoriale*, in Idem, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali. Taccuino M e N. Profilo di un bambino*, cit.); costruzione di un pattern; verifica della sua validità, attraverso la comparazione e il vaglio dell'esperienza,

considerazione sono tutti empiristi<sup>318</sup> del XVIII secolo: David Hume<sup>319</sup> (1711-1776), Edmund Burke (1729-1797) e sir Joshua Reynolds (1723-1783).

Questo è un dato interessante. Darwin, di ritorno e in seguito all'esplorazione intorno al mondo, si affida alla tradizione della sua Gran Bretagna, proprio come evidenziammo nei nostri sottoparagrafi 1.1.3 e 1.2.1. Non solo. Alla luce dell'esperienza romantica del viaggio sul *Beagle*, inizia a porre le basi per ordinare empiricamente le informazioni accumulate.

Il nostro obiettivo è ben mirato. A noi non interessa elencare esaustivamente tutti i riferimenti, e tutte le congetture, a volte fantasiose e assurde, che Darwin nei suoi *Notebooks* (di fatto considereremo solo quelli "metafisici"), mette all'opera, bensì mostrare come le speculazioni, che noi, ora, definiamo, giusto per intenderci, estetologiche, ma soltanto per renderci conto che l'oggetto è l'estetica<sup>320</sup>, senza dimenticare, però, che il fine è la scienza naturale, o meglio, la nota questione dell'origine delle specie, siano l'anticamera di un compimento che avviene nell'*Origin*, e, più precisamente, nel paragrafo aggiuntivo della sesta

---

nel prevedere situazioni (Cfr. Michael T. Ghiselin, *Il trionfo del metodo darwiniano*, Bologna, Mulino, 1981.). Lo stesso Darwin ce ne offre una perspicua descrizione: "The line of argument 'often' pursued throughout my theory is to establish a point as a probability by induction, & to apply it as hypothesis to other points. & see whether it will solve them"; in Idem, *Notebooks 1836-1844*, cit., p 370.

318 Sia Hume che Burke dichiarano esplicitamente il loro credo baconiano nelle opere rispettivamente più significative: *Treatise of Human Nature* (1739) e *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757).

319 Sia Telmo Pievani (cfr. Telmo Pievani, *Introduzione a Darwin*, Bari, Editori Laterza, 2012, p. 5) che gli editori dell'edizione dei *Notebooks* che prendiamo in considerazione (Sandra Herbert e Paul H. Barrett), affermano che la lettura di Hume rientrava negli interessi empiristici tradizionali della famiglia Darwin: "The name of David Hume (...) reflects a family interest in empiricism"; in Idem, *Notebooks 1836-1844*, cit., p. 518. Questo a riprova dell'importanza che poteva assumere il filosofo scozzese per Charles Darwin.

320 Estetica da intendersi proprio nella sua origine etimologica come *aisthesis*, sensazione. L'interesse estetologico di Darwin si traduce in un continuo ragionamento su sensazioni, emozioni, sentimenti (senza che ci sia mai un discrimine concettuale).

edizione del 1872, dedicato alla questione della bellezza (a sua volta preludio narrativo della teoria estetica selettiva della *Sexual Selection*<sup>321</sup>).

La nostra idea è che Hume, Burke e Reynolds rappresentino, figurativamente, tre aspetti, all'apparenza contraddittori, della bellezza, che verranno alla luce, come primo meditato segnale, proprio nella prima grande opera scientifica tout court di Darwin, l'*Origin*: vale a dire, istintività e soggettività (Hume), naturalità e universalità (Burke), relatività e cultura (Reynolds).

Abbiamo citato più volte i *Notebooks* di Darwin. Chiediamoci ora brevemente di cosa constino precisamente, quando siano stati composti, e perché quelli *M* e *N* vengano definiti metafisici. Darwin, di ritorno dal viaggio sul *Beagle*, iniziò a tenere una serie di quaderni personali in cui appuntava osservazioni, considerazioni e note di lettura. Si tratta di brillanti promemoria che rimasero avvolti dall'oscurità fintantoché non furono, in parte, pubblicati per la prima volta negli anni sessanta del XX secolo (1961 e 1967). Come hanno osservato Sandra Herbert e David Kohn nell'edizione dei *Notebooks* curata da loro<sup>322</sup>, la stesura di taccuini privati getta luce sullo sviluppo della mente di Darwin oltreché mostrare le doti di scienziato e scrittore del naturalista inglese. Questi preziosi memoranda furono vergati in un periodo che va dal 1836 al 1844, ossia un intervallo di tempo che ha come estremi cronologici il ritorno dal lungo viaggio col conseguente soggiorno a Londra, capitale della scienza naturale, e la stesura del secondo<sup>323</sup> grande abbozzo della teoria della selezione naturale – prima che questo confluisse nell'*Origin* del 1859.

Darwin denominò i suoi *Notebooks*, segnati ciascuno con una lettera dell'alfabeto, tramite il suggello di un'intestazione tematica: ovverosia, il *Notebook A* identificato come “Geology”, i

---

321 D'ora in poi quando scriveremo *Sexual Selection* ci riferiremo alla sezione di *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, dedicata proprio alla selezione sessuale.

322 Idem, *Notebooks 1836-1844*, cit.

323 Il primo fu quello del 1842. La Herbert e Kohn mostrano 3 fasi prima della composizione dell'*Origin*: 1) *Abbozzo del 1842*; 2) *Saggio del 1844*; 3) *Natural Selection* – scritto mai pubblicato.

*Notebooks* da *B* ad *E* come “Transmutation of Species”, e i *Notebooks M* e *N* come “Metaphysical Enquiries”. Questo significa che Darwin intratteneva nello stesso tempo letture e interessi intricati. Herbert e Kohn hanno proposto di leggere questi tre grandi gruppi come un unico percorso avente come fine la costruzione della teoria scientifica. Essi individuano ben quindici quaderni privati: *Red Notebook*, il primissimo taccuino in cui geologia e trasmutazione erano tanto intrecciati da risultare difficili da distinguere, e in cui galleggiavano, sorprendentemente, come individuato da Telmo Pievani<sup>324</sup>, tracce di saltazionismo<sup>325</sup>; i *Notebooks* da *A* ad *N* (*A, B, C, D, E, M, N*), composti tra l’estate del 1837 e quella del 1839: il *Glen Roy Notebook*, di stampo geologico, con osservazioni sull’istinto e sull’allevamento; il *Torn Apart Notebook*, un’escrescenza del *Notebook E*, e del *Summer* 1842, dedicati alla trasmutazione delle specie; le *Zoology Notes* e l’*Edinburgh Notebook*, i quali si estendevano su tematiche connesse a quelle affrontate nei taccuini della trasmutazione; le *Questions & Experiments*, contenenti quesiti su allevamento ed ereditarietà, oltreché note sugli esperimenti da fare; infine le *Old & Useless Notes* e l’*Abstract of Maculloch*, direttamente legati ai *Notebooks M* ed *N*. Darwin, mentre stilava il *Notebook C*,

---

324 Cfr. Idem, *Introduzione a Darwin*, cit.

325 La teoria secondo cui la natura proceda per salti, catastrofi, e cambiamenti rivoluzionari e improvvisi; piuttosto che per mutamenti lenti, uniformi, gradualmente (la grande idea di Lyell, per intenderci, sulla scorta di James Hutton – quest’ultimo, noto geologo scozzese del Settecento, il quale attraverso i suoi studi sui processi di formazione delle scogliere di arenaria di Siccar Point, aveva rivoluzionato la geologia, all’insegna dell’uniformitarismo e della mobilità dei processi geologici; in *Ivi*, p. 9). Darwin, nel *Red Notebook*, inaugurato nella primavera del 1836, mentre è ancora in viaggio sul *Beagle*, inizia a spiegarsi, usando un approccio ancora troppo descrittivo, le connessioni tra specie nel tempo e nello spazio. La soluzione è dietro l’angolo. Tuttavia Darwin non riesce a districare il nodo delle relazioni tra individui differenti (spesso rinvenuti essere specie diverse, grazie all’apporto dell’ornitologo John Gould) in ambienti ecologici ravvicinati come nelle Isole Galapagos, o in grande distese pianeggianti, come quelle patagoniche. Tale incertezza lo conduce a considerazioni affrettate come quella in cui afferma, in merito alle “zone di sovrapposizione di due specie di nandù argentine”, che “il cambiamento non è progressivo; prodotto d’un colpo, se una specie alterata”; in *Ivi*, pp. 31-2. Più in là, nel medesimo *Red Notebook*, arriverà anche a prendere in considerazione, in mancanza di altre spiegazioni, la possibilità che le specie si trasformino per salti.

premessa teoretica del cruciale *Notebook D* in cui venne formulata per la prima volta l'idea tematica della selezione naturale, annotava una serie di considerazioni “metafisiche” sull'uomo, sull'espressione dell'emozioni, sulla coscienza, sulla bellezza, ecc., che sarebbero confluiti nei noti *Notebooks* “metafisici” *M* e *N* (*D* e *M* furono stilati contemporaneamente, nel periodo 15 luglio 1838 - 2 ottobre 1838).

Perché metafisici? Fu lo stesso Darwin ad etichettarli in tal modo, difatti sui frontespizi delle copie originali dei quaderni succitati, conservati nell'archivio della Cambridge University Library, troviamo le rispettive seguenti intestazioni: 1) “M Notebook (...) / Private / Finished. Octob. 2<sup>d</sup>. / This Book full of *Metaphysics* on Morals & Speculations on Expression —/ 1838/ Selected Dec 16 1856”<sup>326</sup>; 2) “N Notebook (...) / What are sexual difference in monkeys.—/ Charles Darwin/ [Private.]<sup>CD</sup>/ (*Metaphysics* & Expression)/ Selected «for Species Theory»/ Dec. 16 1856/ Looked through & all other Books May 1873—”<sup>327</sup>. Tali diciture ci offrono interessanti indicazioni sul fatto che Darwin ritenesse entrambi i taccuini materiale esoterico, dal momento che contenevano informazioni riservate sulla sua famiglia; inoltre ci rivelano anche che essi furono più di una volta rivisitati nell'arco di una vita, con conseguenti espunzioni e ricollocamenti di passi. Che entrambi i *Notebooks* rappresentassero delle vere e proprie indagini metafisiche nell'auto-narrazione darwiniana stessa, adibiti, così come furono concepiti, all'esplorazione azzardata di terreni non strettamente naturalistici, lo sappiamo tramite un'annotazione personale registrata nel “Journal”<sup>328</sup>, un vero e proprio diario che Darwin iniziò a redigere nell'estate del 1838: “Very idle at Shrewsbury, some notes

---

326 Idem, *Notebooks 1836-1844*, cit., p. 520. Il corsivo è nostro.

327 *Ivi*, p. 563. Il corsivo è nostro.

328 Herbert e Barrett ci dicono: “Darwin (...) opened a new notebook in August that he styled his ‘Journal’. In it he listed significant events in his life up to that time (...) Thereafter, until 20 December 1881, he used his ‘Journal’ to record important events in his private and professional life, and it served as his main guide when writing his full autobiography in 1876”; in *Ivi*, p. 519.

from my father. & opened note book connected with *Metaphysical Enquiries*<sup>329</sup>. Le note raccolte dal padre, a cui si fa riferimento, furono inserite nel *Notebook M*.

I *Notebooks M* e *N*, pubblicati per la prima volta da Paul H. Barrett nel 1974, incarnano una cruciale fase di transizione sia nella storia generale della formazione intellettuale di Darwin (dacché rappresentano lo snodo metafisico che precede il compimento scientifico) che nel processo di costruzione della grande teoria dell'evoluzione (la conferma della teoria anche in campi che apparentemente non le competono). Non solo. Essi vanno letti all'interno del medesimo meccanismo strutturale che caratterizza tutti gli altri *Notebooks*, vale a dire, in funzione della loro propedeuticità: "they represent a series of brief exposition memoranda and reading notes: *theory in the process of gestation*"<sup>330</sup>.

Il passo obbligato di ogni teoria, come insegna Auguste Comte<sup>331</sup>, è passare per una fase metafisica di costruzione concettuale. Ciò spiega due cose: 1) il carattere discorsivo e frammentario dei *Notebooks*; 2) l'assenza di una "coherent and fully articulated logic of final exposition"<sup>332</sup>. Inoltre, se per G. C. Ferrari i quattro fattori costitutivi dei *Notebooks M* e *N* sono: 1) la psicologia associazionistica (Hume e Hartley); 2) la presenza di un filo conduttore occulto che unisce le osservazioni sparse e caotiche: le "infinite gradazioni"<sup>333</sup> che separano l'uomo dagli animali superiori e inferiori; 3) l'uso di primi piani che si focalizzano su aspetti

---

329 *Ivi*, p. 517. Il corsivo è nostro.

330 *Ivi*, p. 9. Il corsivo è nostro.

331 L'importanza di Comte per Darwin traspare dalla seguente significativa considerazione di G. C. Ferrari circa la frammentarietà e la darwiniana distorsione funzionale delle citazioni che compaiono nei *Notebooks M* e *N*: "Fa eccezione in questo senso l'unica lettura che lascia una traccia profonda e per molti versi decisiva nel pensiero darwiniano: la recensione di David Brewster al Corso di filosofia positiva di Comte. Ma anche qui l'angolo visuale di Darwin è quanto mai singolare: tutto il suo interesse si concentra sullo stadio teologico e in particolare sul fatto che i primitivi personificano in una forma divina le leggi fisiche"; in *Avvertenza editoriale*, in Idem, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali. Taccuino M e N. Profilo di un bambino*, cit., pp. 5-6.

332 Idem, *Notebooks 1836-1844*, cit., p. 9.

333 Cfr. *Introduzione del curatore*, in Idem, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali. Taccuino M e N. Profilo di un bambino*, cit., p. XIX.

particolarissimi misti a campi lunghissimi in cui si generalizza; 4) il legame con la tradizione di pensiero naturalistica e filosofica (di famiglia, aggiungerei, seguendo le indicazioni di Herbert e Barrett). Se entrambi i *Notebooks* sono, a suo dire, il suggello comitiano del fallimento di uno stadio metafisico<sup>334</sup> del pensiero, salvo le speculazioni inerenti l'istinto (confluite nell'*Origin*, 1859) e quelle facente capo all'espressione (confluite nell'*Expression of the Emotions in Man and Animals*, 1872); noi possiamo, alla luce delle osservazioni riportate, aggiungere che, al di là della correttezza di quanto ora enumerato, un altro grande campo d'indagine è presente nei *Notebooks M e N*, vale a dire quello estetico.

Quest'ultimo verrà da noi considerato non nei termini di una fucina preziosa di una possibile rilettura<sup>335</sup> del pensiero estetico darwiniano in senso non selettivo-sessuale, e in ordine allo sviluppo contemporaneo delle scienze cognitive e delle neuroscienze, a cui Darwin avrebbe dato in maniera non del tutto consapevole il suo apporto, quanto piuttosto, fedelmente alle intenzioni darwiniane, proprio come l'*ante quem* di un compimento, in parte indubbiamente irrisolto<sup>336</sup>, che avverrà nella *Sexual Selection*: in cui la bellezza viene letta, scientificamente ed esclusivamente, in funzione del piacere sessuale dell'accoppiamento e della riproduzione specie-specifica.

---

334 Come ha individuato G. C. Ferrari: "(...) *Metafisica* non è una qualifica generica o spregiativa, ma *ha un preciso senso comitiano*: si è rimasti al secondo stadio, sono restati i concetti, non sono venute le leggi"; in *Ivi*, p. XXII. Il corsivo nostro.

335 Un'idea di ciò è rinvenibile nei lavori di Lorenzo Bartalesi: cfr. Idem, *Estetica evolucionistica*, cit.; cfr. Idem, «*La bellezza è un sentimento istintivo*». *L'estetico nei Notebooks darwiniani*, in *Aisthesis*, Firenze University Press, special issue 2012; cfr. Idem, *Quale storia naturale per l'estetico? L'ipotesi darwiniana rivisitata*, in "Rivista di estetica" n.s., 54 (3/2013), anno LIII, a cura di Lorenzo Bartalesi e Gianluca Consoli. Da notare che lo stesso Bartalesi, nella sua *Estetica evolucionistica*, cit., p. 144, ammette che in Darwin capacità estetica ("sense of beauty" e "taste") e "arte" (arti visive, musica, ecc.) vadano intesi come "un adattamento biologico nella logica della selezione sessuale". Molto interessante è in proposito anche il lavoro di Alessandra Attanasio, *Darwinismo morale. Da Darwin alle neuroscienze*, Novara, Utet, 2010.

336 Darwin nulla riuscirà a dire circa l'origine del bello, genealogia che resterà, consapevolmente, un mistero sino agli ultimi giorni della sua vita, come documentato anche dalla sua autobiografia.

Come ottimamente notato da Bartalesi, deve lasciar riflettere il fatto che negli anni cruciali della costruzione della sua teoria della selezione naturale (1838-1839) Darwin “rivolga grande attenzione alla natura dell’esperienza estetica e al suo ruolo nell’evoluzione animale”<sup>337</sup>. Interesse chiaramente attestato, nei *Notebooks M* e *N*, dalle citazioni dei maggiori esponenti dell’estetica empiristica inglese; uno su tutti, David Hume<sup>338</sup>. La presenza pervasiva, e non episodica, di questi, è palesata dal tentativo darwiniano di associare, come vedremo nei prossimi paragrafi, le speculazioni sulle associazioni delle idee, con il meccanismo di formazione dell’istinto, con le impressioni rivestite del proprio correlato emotivo primario (piacere/dolore) e dei propri automatismi espressivi, e con lo sviluppo della coscienza morale.

Proprio nella connessione tra morale ed estetica, la cui sorgente è in entrambi i casi il sentimento, emerge grandemente l’influenza di Hume sul tentativo darwiniano di riflettere l’input mentale (idee, emozioni, senso della bellezza<sup>339</sup>, gusto<sup>340</sup>) e l’output materico e corporale (espressioni, linguaggio - quest’ultimo da intendersi anche nella forma dell’apprezzamento estetico) nell’organico e nel fisiologico<sup>341</sup> (l’unificante trama logica dell’istinto). In tutte queste intricate connessioni psicologiche e organiche, uomo e animali (finanche vegetali) vengono considerati come ricami di un unico grande graduato ordito

---

337 Idem, «*La bellezza è un sentimento istintivo*». *L’estetico nei Notebooks darwiniani*, cit., p. 83.

338 “Nei taccuini M e N, Darwin presenta in forma frammentaria ma sorprendentemente chiara una teoria degli istinti, *di esplicita ispirazione humiana...*”; in *Ibidem*. Il corsivo è nostro.

339 Il “sense of beauty”, come vedremo, è da Darwin declinato soggettivamente (la bellezza è negli occhi di guarda – idea accolta da Reynolds per es.) e normativamente (*la bellezza è un sentimento istintivo* – idea, in parte, accolta da Burke).

340 Fedelmente alla tradizione estetica empiristica inglese del Settecento, il gusto (*taste*) va inteso sia soggettivamente come apprezzamento o godimento estetico, sia oggettivamente come giudizio. Questo è per es. sia in Hume che in Burke, nonostante le soluzioni teoretiche e concettuali siano differenti: culturalistica nel primo caso, naturalistica nel secondo.

341 Con ciò collegandosi in maniera molto forte e decisa al tradizionale dibattito dell’estetica empiristica inglese settecentesca: “La querelle estetica, in Inghilterra, con Hume, o con Burke, si è sviluppata essenzialmente sul piano psicologico, originando una sorta di *psicofisiologia delle passioni ...*”; in Idem, *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*, cit., p. 38. Il corsivo è nostro.

ontologico<sup>342</sup>. Se Hume è il referente del funzionamento della mente e del suo rapporto con la realtà esterna, Burke fornisce cruciali riflessioni naturalistiche su emozioni e linguaggio, e Reynolds mostra la relatività culturale del “sense of beauty”. Ecco che si chiude un cerchio.

Infine, per una più corretta comprensione, compendiamo ora schematicamente il percorso che sarà seguito dallo svolgimento di questo secondo capitolo. Quest’ultimo sarà declinato secondo due parti, seguendo lo schema soggetto/oggetto (pensatore/pensiero): nel primo paragrafo (2.1.) mostreremo il momento meta-teoretico, auto-rivelato dal pensatore Darwin stesso, della gestazione del pensiero scientifico. Vedremo come il *terminus a quo* di ogni scoperta scientifica sia espresso dall’intuito<sup>343</sup> creativo (*wit*) e dall’immaginazione; nel secondo paragrafo (2.2), invece, svilupperemo tre endiadi, di cui la prima (Darwin e Hume),

---

342 Secondo Elio Franzini, la grande questione settecentesca dell’estetica come scienza, affonda le sue radici nei tentativi filosofici seicenteschi di risolvere l’inghippo metafisico circa il rapporto tra anima e corpo. Infatti, “il tema dei rapporti tra anima e corpo, che Cartesio cerca di risolvere attraverso l’ipotesi della ghiandola pineale e che è al centro della sua teoria delle passioni, risulta il momento teoretico più vicino a quei problemi che origineranno l’estetica”; in Elio Franzini, *L’estetica del Settecento*, Bologna, il Mulino, 1995, p. 18. Molto interessante, dunque, che Darwin produca le sue riflessioni estetiche in un quadro “metafisico”, in cui il problema principale, in ordine all’obiettivo di corroborare la profonda parentela uomo-animale-vegetale, sia proprio quello di trovare un organo secretore che faccia comunicare la mente col corpo, all’interno di una dinamica in cui dominino l’istinto e la sua ereditarietà: la mente è soltanto una funzione del cervello, si dirà nel *Notebook N*. Darwin, però, è molto vicino alla tradizione empirica britannica, humiana per lo più - dove l’estetica rappresenta soltanto un momento di una scienza più ampia e comprensiva (la scienza naturale per Darwin); aspetto ben notato da Mario M. Rossi, in Idem, *L’estetica dell’empirismo inglese*, Tomo I, cit. Inoltre, dal momento che il rapporto anima-corpo è il riverbero di quello più ampio uomo-animale, possiamo capire meglio l’inserimento consapevole, da parte di Darwin, di quest’ultimo in una cornice metafisica, laddove a mancare sono soltanto le leggi: “He who understands baboon <will> would do more towards metaphysics than Locke”; in Idem, *Notebooks 1836-1844*, cit., p. 539.

343 Tale “intuito” non è da intendersi come creazione dal nulla, ma piuttosto come il risultato ultimo e visibile di una serie di associazioni involontarie: “*Nasce un nuovo pensiero? È composto da pensieri involontari*”; in Idem, *L’espressione delle emozioni nell’uomo e negli animali. Taccuino M e N. Profilo di un bambino*, cit., p. 19. Il corsivo è nostro. Da notare come tale immagine ricordi molto quella del corallo in cui “base of branches dead; so that passages cannot be seen”; in Idem, *Notebooks 1836-1844*, cit., p. 177.

contenitore metodologico ed esemplare sistema di pensiero, contiene le altre due (Darwin e Burke -2.2.1-, e Darwin e Reynolds -2.2.2-). Queste tre endiadi mireranno non soltanto a dipingere il modo di procedere di un pensiero in atto, ma anche a mostrare la discorsività dialogica dello stesso (*double consciousness*).

## 2.1. Invenzione e gusto: *castles in the air* e *wit*.

“Catherine fa notare che il piacere che ci viene dalle *opere d’immaginazione* [*works of imagination*] è molto diverso dalla *forza inventiva* [*inventive power*]; per quanto molto strano forse è vero”<sup>344</sup>.

Quest’annotazione vergata nel *Notebook M*, durante l’estate del 1838, da parte di Darwin, ci conduce mirabilmente nel cuore della questione: esistono due gradazioni del piacere che rispondono a due apprezzamenti di diversa tonalità, l’una passiva, il gusto, l’altra attiva, l’azione inventiva. Non solo. A tale distinzione risponde un tema classico dell’estetica empiristica inglese del Settecento, vale a dire quello concernente la doppia accezione dell’immaginazione, come quella tracciata da James Beattie, negli *Essays* (1776): da un lato “*imagination*” come contemplazione passiva e irrazionale, dall’altro come forza creativa<sup>345</sup>. Differenza che ne richiama un’altra a livello del gusto, e modulata sempre secondo il binomio passivo/attivo: “*imagination*” come capacità passiva naturale – quella che Darwin, più avanti nel taccuino, chiamerà “sentimento istintivo”- e “*imagination*” come facoltà attiva, la quale attraverso esercizio, cultura ed educazione viene ad affinarsi, attingendo un alto livello di delicatezza (buon gusto).

Darwin ha dalla sua una lunga tradizione estetica che ha diffusamente riflettuto su concetti come immaginazione (*imagination*), invenzione (*wit*) e gusto (*taste*). Già Bacone, da Mario M. Rossi individuato essere il capostipite<sup>346</sup> dell’estetica empiristica inglese, nella prima metà del Seicento prendeva in considerazione l’immaginazione, ponendola, in un grado di

---

344 Idem, *L’espressione delle emozioni nell’uomo e negli animali. Taccuino M e N. Profilo di un bambino*, cit., p. 15. La Catherine a cui si fa riferimento è la sorella minore di Darwin.

345 Cfr. Francesco Binni, *Gusto e invenzione nel Settecento inglese*, Urbino, Argalia Editore Urbino, 1970, p. 255.

346 Sulla stessa lunghezza di pensiero, ma meno radicale, anche Elio Franzini: “(...) L’immensa importanza di Francesco Bacone, senza il quale sarebbe impossibile capire alcuni momenti della critica del gusto anglosassone ...”; in Idem, *L’estetica del Settecento*, cit., p. 17.

subordinazione, accanto a memoria e ragione, ossia a storia e filosofia/scienza. L'immaginazione, però, era considerata da Bacone soltanto come potenzialità, piuttosto che come facoltà, priva di autonoma capacità analogica e sintetica; passiva, non attiva<sup>347</sup>. L'immaginazione, nell'intento classificatorio di Bacone, costituiva la fonte delle arti, la poesia in particolar modo, e a livello conoscitivo non raggiungeva l'esattezza della scienza. Era fantasia ("fancy" o "wit"), accostamento libero, non rigoroso, d'idee. E, cosa importante per noi, il ruolo subalterno dell'immaginazione rientrava nella baconiana "teoria della poesia come cultura dei primitivi"<sup>348</sup>, dunque come sorgente imperfetta e inferiore di conoscenza. Bacone non prendeva in considerazione il "wit" come principio estetico ma solo come modo di produzione dell'arte, dal momento che a lui interessava soltanto inserire questa nel sistema della conoscenze umane.

Darwin, come abbiamo scorto nel paragrafo precedente<sup>349</sup>, dichiara nella sua autobiografia essere un seguace di Bacone, ma se è, a parole, fedele al metodo baconiano, non possiamo dire lo stesso, per quanto riguarda la sua concezione d'immaginazione e arte. Dacché Bacone prende in considerazione solo il versante passivo dell'immaginazione, quelle "works of imagination" predisposte a infondere diletto, ma che sono ininfluenti in ordine al progresso della conoscenza. È la declinazione attiva della stessa a interessare Darwin e a creare nodi da sciogliere. Quindi, la fonte non può certo essere un Bacone, sebbene questi possa offrire spunti interessanti, come quello concernente la primitività, dal punto di vista conoscitivo, della poesia (un possibile legame con la tripartizione progressiva comtiana della conoscenza scientifica, ma anche con l'esperienza darwiniana del viaggio sul *Beagle*: l'acutezza dei sensi dei selvaggi, quasi fossero poeti pratici).

La riflessione circa la doppia diramazione dell'immaginazione in "wit" e "taste", ingegno creativo e gusto, nasce da una riflessione comune della sorella minore Catherine, e in questo

---

347 Cfr. Idem, *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*, cit.

348 Idem, *L'estetica dell'empirismo inglese*, Tomo I, cit., p. 39.

349 Vedi supra nota 303.

Darwin si mostra perfettamente umano, se è vero, come ci mostra la Attanasio che “le decisioni filosofiche non sono altro che ‘*riflessioni della vita comune*, metodizzate e corrette”<sup>350</sup>. Ma, la cosa importante, è che il tipo di legame su cui Darwin deve riflettere, rappresenta il collante tramite cui associare l’invenzione creativa al mero godimento di essa.

“Ricordare il gusto per la musica di Erasmus<sup>351</sup> e il mio medesimo”: attraverso questa annotazione Darwin si mostra perfettamente consapevole del fatto che c’è uno iato tra produzione e prodotto, *inventio* e *inventum*. Il gusto per la musica è ricettivo. In taluni casi, ereditario. Si tratta di un piacere immaginativo elementare. Tant’è che è presente nei bambini e negli animali superiori come le scimmie: “Ai bambini piace sentir raccontare una storia, anche se la ricordano tanto bene da intervenire per correggere i minimi particolari, e tuttavia non hanno una immaginazione bastevole a richiamare alla mente l’immagine”<sup>352</sup>.

Darwin intuisce che possa esserci una distinzione tra memoria - associazione meccanica, reiterativa e inconscia- e immaginazione – associazione inventiva e facoltà comparativa- e che soltanto la seconda, in parte assente negli animali, sia davvero creativa. Il rapporto memoria-immaginazione sarà messo a fuoco nel prossimo paragrafo, ora anticipiamo soltanto che in tale distinzione, oltre a essere presente Hume, è rievocata la tradizione filosofica ed estetica empiristica del Settecento – l’Inghilterra è pur sempre la patria del “wit”<sup>353</sup>.

Si ricordi che per Bacone la memoria è sempre memoria storica, e l’immaginazione è immaginazione poetica: tradotti in termini darwiniani, la storia diverrà storia naturale, e l’immaginazione poetica potere selettivo/adattativo di modellamento delle variazioni. Hume è in tale traslazione l’imprescindibile modello di riferimento con la sua psicologia associazionistica e vitalistica.

---

350 Idem, *Darwinismo morale. Da Darwin alle neuroscienze*, cit., p. 265.

351 Idem, Idem, *L’espressione delle emozioni nell’uomo e negli animali. Taccuino M e N. Profilo di un bambino*, cit., p. 15.

352 *Ibidem*.

353 Vedi supra nota 312.

Tralasciando il “taste” - in quanto, da un punto di vista speculativo, una delle tante oggettivazioni di un pensiero creativo (“wit”) soggettivo in atto; il pensatore che scrive nel momento stesso in cui pensa, per intenderci- il quale, come vedremo, assumerà una particolare, apparentemente contraddittoria, modulazione e naturalistico-universale (Burke) e cultural-relativistica (Reynolds e, in parte, in ordine alla declinazione culturalistica, Hume<sup>354</sup>), chiediamoci ora: cosa definisce il “wit” nell’attività speculativa darwiniana? Ma, soprattutto, come si lega al ragionamento?

Innanzitutto, da una prospettiva prettamente figurativa e metaforica di storia (ovvero, genesi) delle idee, possiamo dire che esso rappresenta per Darwin, ciò che Elio Franzini, nota aver rappresentato per l’estetica inglese del Settecento, ovvero sia il “*progenitore concettuale del gusto*”<sup>355</sup>, nella misura in cui il pensiero creativo (wit) crea le premesse stesse di ogni concettualizzazione, prima della messa nelle leggi della verità: i taccuini metafisici ci offrono un mirabile esempio di pensiero in atto, di produzione creativa che si dipana negli innumerevoli rivoli dei ragionamenti. Ma il “wit” è per Darwin anche, in un senso più stretto, la prefigurazione del giudizio, dal momento che il “taste”, come vedremo, non è soltanto apprezzamento, nel senso di godimento, ma anche nel significato di “judgment”<sup>356</sup> passibile di standardizzazione.

---

354 Secondo Binni, Hume dichiarerebbe “l’impossibilità del giudizio massificato e oggettivo, di un giudizio che è invece sempre vario e relativo a luoghi, tempi, *soggetti* (...) merito di una visione storicistica del fenomeno creativo”; in Idem, *Gusto e invenzione nel Settecento inglese*, cit., p. 97.

355 Idem, *L’estetica del Settecento*, cit., p. 26.

356 Tra il 1757 e il 1759 si scriveranno in Inghilterra tanti trattati sullo *standard* del gusto. Tra i quali spicca quello di Hume del 1757, *Sul canone del gusto* in Idem, *L’estetica dell’empirismo inglese*, Tomo II, cit. Se intendiamo il “taste” nel senso di passaggio dalla creazione (“wit”) alla scoperta (“judgment”), allora divengono rivelative le parole di Franzini e Mazzocut-Mis: “La questione del taste può in primo luogo essere vista come la crisi di una cultura che, ormai insofferente nei confronti delle questioni metafisiche, tende a condurre le proprie meditazioni empiriche all’interno di dibattiti gnoseologici, in cui il gusto dialoga con l’immaginazione, la sensazione, il genio, la capacità giudicativa dell’intelletto o della ragione”; in Idem, *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*, cit., p. 212 . È proprio ciò che fa Darwin nei *Notebooks* metafisici ...

L'ambiguità del "taste" emergerà in maniera evidente dalla definizione burkiana di gusto, la quale metterà a nudo, ciò che nella tradizione estetica inglese fino a quel momento era stato sempre presente, ma implicito: il gusto è sia sentimento (naturale) che giudizio (culturale). Come produzione, facente capo a un misterioso principio creativo (*wit*), il gusto è percezione di un sentimento, come prodotto, invece, è razionalizzazione di un fatto (nell'accezione di *matter of fact*). È proprio in questa flessione semantica che Franzini intende il "wit" essere antesignano del "taste", nella misura in cui la produzione non solo prefigura il prodotto, ma, stando a Mario M. Rossi, si confonde con esso, visto che "godimento [*taste*] e creazione [*wit*] sono sullo stesso piano"<sup>357</sup>.

In tutta la tradizione empiristica inglese del Settecento il principio del "wit" ha ricevuto, generalmente, due intonazioni: 1) *non so che*; 2) *argutezza o ingegno*. Si tratta di modulazioni del tutto complementari. Fin da John Locke questa oscura indefinibilità, stagliata sullo sfondo di una concezione dell'anima come *tabula rasa*, che non pensa sempre, alla maniera di un Leibniz, bensì originariamente passiva e ricettiva, la cui attività è fondamentalmente operativa e razionale, prese le sembianze di una capacità analogica e comparativa (insomma, il buon gusto con la virtù del buon senso)<sup>358</sup>.

Il "wit" in questo scenario è ingegno, nel senso di costruzione confusa di analogie, ma anche indefinibile, indistinto, e oscuro. Perciò, per certi versi facoltà indipendente e creativa, ma dall'altro, in tale indipendenza dai sensi, pericolosa perché fonte di errore<sup>359</sup>. Occorre che passi al vaglio del principio regolativo della ragione. Il dato interessante è che Locke, alla

---

357 Secondo Mario M. Rossi la tradizione estetica empiristica inglese ha sempre preferito "studiare il godimento anziché la produzione del bello" (in Idem, *L'estetica dell'empirismo inglese*, cit., p. 25), a causa del suo approccio baconiano induttivo che parte dagli effetti, piuttosto che dalla causa (ciò che farà il soggettivismo kantiano, per intenderci), e dell'idea newtoniana che effetti simili hanno cause simili. La bellezza diviene, in questo modo, prodotto, effetto, psico-fisiologico.

358 Anche in Hume. Si veda il paragrafo 1.2.2 di questa tesi.

359 Cfr. Idem, *Gusto e invenzione nel Settecento inglese*, cit., p. 255

stregua di Hobbes, e alla sua congetturata “rapidità fisiologica della fantasia”<sup>360</sup>, intesa come passaggio veloce da un’immagine ad un’altra senza regola, cali l’immaginazione all’interno di un anarchico meccanismo associativo – anarchia che Hume porrà sotto l’egida di leggi naturali abituali.

Ecco che giungiamo ad un punto cruciale: l’immaginazione è, per certi versi, un capriccio, un “felice intuito, volo pindarico”<sup>361</sup>, ingiustificato accostamento”<sup>362</sup>, ma dall’altro è giudizio razionale, o meglio, abbisogna della ragione per dar forma. Tale ambiguità è ravvisata essere da Franzini un tratto caratteristico dell’estetica settecentesca (inglese): “Da un lato vi è l’esigenza di controllo ‘scientifico’ del dato naturale (...) dall’altro vi è un abbandonarsi alle sue meraviglie ...”<sup>363</sup>.

Tale coniugazione di estetica e scienza, di senso del grandioso (*grandeur*, bellezza, sublimità) ed esigenza scientifizzante, non era stata una peculiarità del giovane Charles durante il viaggio sul *Beagle*, del Darwin, per dir così, “humboldtiano”? Allora l’immaginazione, più che stadio primitivo della conoscenza, come voleva Bacone, va considerata, alla maniera di Joseph Addison<sup>364</sup>, come “potere che sta in mezzo tra la sensibilità e l’intelletto, in grado di suscitare uno specifico sentimento di piacere”<sup>365</sup>.

Sembra rileggere l’auto-narrazione comtiana di Darwin, che abbiamo mostrato nel primo capitolo, applicata allo sviluppo del suo pensiero, con l’aggiunta della riflessione di Catherine: dopo il viaggio sul *Beagle* (l’arte come esperienza sensibile ed osservazione), è giunto il momento della riflessione (immaginazione col rischio dell’erronea astrazione

---

360 Idem, *L’estetica dell’empirismo inglese*, Tomo I, cit., p. 44.

361 Un volo pindarico non è un castello in aria?

362 *Ivi*, p. 41.

363 Idem, *L’estetica del Settecento*, cit., p. 27.

364 Joseph Addison (1672-1719). Docente universitario e critico (di problemi culturali dell’epoca), scrisse una serie di saggi tra il 1711 e 1712 che confluirono nello *Spectator*. Importante fu il suo saggio pubblicato nel 1712, *Pleasures of the Imagination*.

365 Idem, *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*, cit., p. 37.

metafisica<sup>366</sup>), prima della conquista delle leggi (tramite l'apporto dell'intelletto inteso come intelligenza<sup>367</sup>).

Ovviamente, tale schematismo è soltanto una semplificazione di un processo ben più intricato. Così come la conquista delle leggi non è mera intellettualità, ma riconquista dell'esperienza sensibile, un ritorno ad essa con la consapevolezza del suo funzionamento<sup>368</sup>, consapevolezza conquistabile sempre ponendosi nei confronti della realtà come nei confronti del vero giudice. Che poi la Natura, alla fine dei conti, per dirla con Lyotard, sia *sacrificata sull'altare della legge*<sup>369</sup>, è cosa che cercheremo di comprendere nel prossimo capitolo, laddove l'intuito creativo (wit) diverrà giudizio scientifico.

Darwin, nel *Notebook M*, non utilizza il termine classico "wit"<sup>370</sup>, bensì quello di "castles in the air", e possiamo ben dire che il primo definisce il secondo: "Astrazione fatta dal suo

---

366 A proposito di errori della metafisica: "L'origine dell'uomo è ora dimostrata. La metafisica deve prosperare. Colui che comprende il babuino contribuirà alla metafisica più di Locke"; in Idem, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali. Taccuino M e N. Profilo di un bambino*, cit., p. 29. Oppure: "Studiare la metafisica come è sempre stata studiata mi sembra come rompersi la testa sull'astronomia senza aiuto della meccanica. L'esperienza dimostra che il problema della mente non può essere risolto attaccando la cittadella direttamente. La mente è funzione del corpo. Dobbiamo avere una qualche solida base da cui derivare l'argomentazione"; in *Ivi*, p. 58.

367 Risulta chiaro dai taccuini metafisici che Darwin non solo non tracci alcuna distinzione tra intelletto e ragione, coerentemente alla sua fede empirista, ma che la ragione stessa più che facoltà autonoma ipostatizzata, vada intesa, anti-metafisicamente, come capacità naturale graduale e graduata, dunque come intelligenza, e perciò presente anche negli animali inferiori: "Sarà bene dare la definizione di Abercrombie di 'ragione' e 'ragionare', e prendere l'esempio del cavallo da tiro che scende da una collina (...) e poi andare avanti a mostrare che se il cavallo da tiro deducesse da questo una teoria dell'attrito e della gravità. sarebbe uno scopritore del 'ragionare', o un 'ragionante'"; in *Ivi*, p. 45. Insomma, il cavallo agisce come ragionatore pratico senza consapevolezza.

368 È tale consapevolezza che renderà Darwin insensibile alla musica e alla pittura, e, in termini generali, al senso estetico stesso?

369 "Nature is sacrificed on the altar of the law", in Idem, *Darwin's Sublime: The Contest Between Reason and Imagination in "On the Origin of Species"*, cit., p. 218.

370 In realtà il termine compare tre volte nel *Notebook M*, laddove Darwin annota l'esperienza di un sogno: "Ho avuto una bella trovata [*was witty*] in un sogno, anche se in modo ingarbugliato. Una persona veniva impiccata e tornava in vita, e poi faceva molte battute sul fatto di non essere corsa via e di aver affrontato la

essere per aria, e dal non richiedere organi di senso, è un *duro lavoro*, come la più serrata concatenazione di pensiero geologico. *La capacità di organizzare il pensiero in siffatte sequenze crea lo scopritore (...)* I castelli in aria sono estremamente utili prima che entri in gioco la reale sequenza dei pensieri inventivi”<sup>371</sup>. Le principali caratteristiche del volo pindarico sono dunque: 1) astrattezza pura; 2) durezza; 3) propedeuticità.

Non si tratta, nel contenuto - mentre un possibile parallelo, come abbiamo visto, è lecito, figurativamente, in ordine alla posizione- dell’addisoniana immaginazione “puramente sensuous”<sup>372</sup>, i cui piaceri “are not so gross ad those of the Sense, nor so refined as those of Understanding”<sup>373</sup>, dal momento che i sensi tacciono. Addison non può aiutarci a capire. Ma ci viene in soccorso Beattie quando definisce una delle due possibili conformazioni dell’immaginazione come il “power of the mind which contemplates ideas (...) without referring them to real existence, or to past experience”<sup>374</sup>. Un’immaginazione pura, che lavora con le mere idee. Ma, dal momento che Darwin è umano, di fede baconiana, ritiene le idee come derivate dalle impressioni esterne, e sa bene che il mondo delle idee, di per sé, non costituisce la roccaforte della verità, occorre che il ragionamento astratto sia suffragato da prove empiriche. Ragion per cui, affinché l’immaginazione “combines ideas into new forms

---

morte come un eroe; e poi mi veniva una qualche idea confusa di indicare la cicatrice dietro (poiché avevo trasformato l’impiccagione nel taglio della testa) anziché davanti, come una sorta di bella trovata [*kind of wit*] per mostrare che aveva ferite onorevoli. Tutto questo era una sorta di bella trovata [*kind of wit*]”; in *L’espressione delle emozioni nell’uomo e negli animali. Taccuino M e N. Profilo di un bambino*, cit., p. 46. Il corsivo è nostro. “Wit” è usato qui chiaramente nell’accezione di argutezza o ingegno. Darwin vuole mostrare come nel sogno la mancanza di assenso (belief) tramite il giudizio sia dovuto al fatto che manca la necessaria comparazione/distinzione del ragionamento (memoria più immaginazione), la sola in grado di rilevare una cogenza (“Believing consists in the comparison of ideas, connected with judgment”, in *Ivi*, p. 47).

371 *Ivi*, p. 17.

372 *Idem*, *Gusto e invenzione nel Settecento inglese*, cit., p. 254.

373 *Ivi*, p. 255.

374 *Ibidem*.

or assemblages”<sup>375</sup>, affinché l’immaginazione possa davvero fare lo scopritore, occorre che ci sia l’accordo con l’esperienza, accordo rilevabile con lo strumento raziocinante di comparazione/distinzione.

Pur tuttavia, tali castelli sono utili per la loro propedeuticità. Costituiscono una sorta di allenamento ed esercizio della mente. Occorre, appunto per questo, adesso capire come sia possibile che un castello in aria, una pura astrazione immaginativa, possa divenire addirittura legge della natura. Qui entra in gioco la grande fonte delle *Metaphysical Enquiries*, vale a dire Hume, e più in generale la psicologia associazionistica: immaginazione (wit, ingegno, fantasia, ecc.) e ragione (giudizio, buon senso) lavorano col medesimo materiale: le idee - derivate dalle impressioni. Tali idee, nell’uno come nell’altro caso, sono sottoposte alle medesime leggi dell’associazione.

Sia l’immaginazione che la ragione connettono e distinguono idee. La grande differenza è che “nella reale sequenza di pensiero (...) grazie alla letteratura attorno ad ogni specifico punto si può ricordare tutto il castello tornando all’inizio della costruzione”<sup>376</sup>, dunque, la vera distinzione riposa nei rapporti di causazione che nel castello in aria non sono tali da permettere di stabilire nessi saldi tra le idee. E qui diviene chiaro il rapporto con Hume, ben evidenziato dalla Attanasio: “(...) La mente ... è ... il contenitore [di] ... un processo vitale (...) Questa mente biologica ha grande rilievo per Hume perché gli permette di spiegare non solo i rafforzamenti o le degenerazioni del pensiero, ma anche di dar conto delle credenze vere o di quelle false. *Il processo causale si forma e si fissa sulla scala delle gradazioni possibili, verso il basso con le credenze delle superstizioni, e verso l’alto, con le credenze della scienza.* Una gamma di variazioni presenti anche in Darwin”<sup>377</sup>.

Il nodo teoretico fondamentale è appunto quello che concerne la modalità tramite cui la fantasia possa sfociare nella verità del ragionamento causale, il “wit” nel giudizio, la fantasia

---

375 *Ibidem*.

376 *Ivi*, p. 17.

377 *Idem*, *Darwinismo morale. Da Darwin alle neuroscienze*, cit., p. 238. Il corsivo è nostro.

nella credenza; e, inoltre, a questa questione naturalmente collegato, il principio che renda possibile ciò. Le risposte ai due quesiti sono rispettivamente gradazione e causalità.

L'intuizione di Mario M. Rossi secondo cui "gli empiristi" non sono "in grado di capire un contrasto netto tra fantasia e giudizio, se l'uno e l'altro accostano idee, per connetterle o distinguerle"<sup>378</sup>, se ovviamente spogliata di ogni giudizio di valore (positivo o negativo che sia), è giusta, dal momento che la fonte di "wit" e "judgment" è la medesima: la realtà, o meglio, le impressioni (sensibili e riflessive). Proprio perché hanno a che fare col medesimo materiale, è facilmente possibile che situazioni organiche rendano impossibile la distinzione tra falsità e credenza, come ben notato da Hume: "Quando l'immaginazione per uno straordinario fermento del sangue e degli spiriti acquisisce una vivacità tale da scombinare tutte le sue energie e facoltà, non c'è modo di distinguere tra verità e falsità"<sup>379</sup>. Non è la stessa cosa individuata da Darwin quando nel *Notebook M* genialmente annota: "La facilità con cui un castello in aria s'interrompe all'improvviso ed è subito dimenticato (...) è strettamente analoga all'affermazione di mio padre che la pazzia si cura con la dimenticanza. E la tendenza a considerare reale un vivido castello in aria (...) è (...) la spiegazione della malattia mentale"<sup>380</sup>?

Sembra che durata e vivacità del castello siano indice di due cose: follia oppure credenza, nel senso di fondato giudizio scientifico<sup>381</sup>; se infondato viene dimenticato – e la dimenticanza è la cura della pazzia! Ancora una volta il legame con Hume è corposo: "Sia per Hume che per Darwin il tessuto della mente è un insieme di gradazioni che vanno dalla follia alla

---

378 Idem, *L'estetica dell'empirismo inglese*, Tomo I, cit., p. 42.

379 Idem, *Darwinismo morale. Da Darwin alle neuroscienze*, cit. p. 250.

380 Idem, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali. Taccuino M e N. Profilo di un bambino*, cit., p. 17.

381 "La ragione probabilmente è la semplice conseguenza della vivacità e della molteplicità delle cose ricordate e il piacere associato che si accompagna a tale ricordo"; in *Ivi*, p. 63. Incredibile come Darwin concepisca la flessibilità della mente. Quella vivacità che è propria della ragione può condurre alla pazzia o al delirio in condizioni organiche differenti!

scienza”<sup>382</sup>. La gradualità, pertanto, ci chiarisce la conformazione dell’ordito della psiche umana, ma il principio che tiene insieme tutto il tessuto resta ancora ignoto.

Occorrerà allora capire bene il ruolo del principio di causazione. Occorrerà capire il rapporto di Darwin con la filosofia e l’estetica humiana, in un modo più profondo. Ora si dica soltanto, onde evitare fraintendimenti, che Darwin rileva nella natura stessa, in tutte le sue forme, il principio di causazione, inteso nei termini di abitudine (“habit”) e stabilizzazione della stessa, ossia l’istinto (“instinct”); solo in questi termini, infatti, è possibile comprendere un’affermazione come la seguente, presente nel *Notebook N*: “la memoria delle piante deve essere associazione; un certo ciclo di azioni ha luogo ogni giorno, il chiudersi delle foglie deriva dalla mancanza di stimolo dopo certe altre azioni, e quindi si associa ad esse”<sup>383</sup>.

La causazione (causa/effetto per associazione) è, dunque, sì principio, ma, anti-metafisicamente, organico e vitale. È, sebbene non nel senso di corredo oggettivo, bensì nel significato umano di fatto empirico coesistente al processo vitale, e, da ultimo, di adattamento, nelle cose viventi stesse. Persino nelle piante<sup>384</sup>.

Abbiamo sinora preso in considerazione propedeuticità e astrazione del castello in aria. Cosa dire a proposito della durezza? Come legare questa al piacere dell’immaginazione? Darwin stesso prova a darne una spiegazione: “Forse una delle cause dell’intenso lavoro richiesto dal pensiero inventivo originale è che nessuna delle idee è abituali né richiamata da associazioni evidenti, come se si leggesse un libro”<sup>385</sup>. Il piacere derivante da un’azione abituale come quella di leggere un libro, in cui le associazioni immaginative sono effettuate

---

382 Idem, *Darwinismo morale. Da Darwin alle neuroscienze*, cit., p. 239.

383 Idem *L’espressione delle emozioni nell’uomo e negli animali. Taccuino M e N. Profilo di un bambino*, cit., p. 70.

384 “Poiché l’origine di causa ed effetto è una nozione necessaria, essa è collegata con la volontà degli animali più semplici, come per esempio la reazione dell’idra alla luce è un effetto diretto di qualche legge. Le piante hanno qualche nozione di causa ed effetto? Esse hanno certo un’attività abituale che implica una fiducia del genere”; in *Ivi*, p. 61.

385 *Ivi*, p. 30.

dal cervello con rapidità e immediatezza, senza che ciò comporti alcuno sforzo fisico e mentale, non è riscontrabile nell'attività mentale immaginativa in cui il cervello compie finanche a livello organico uno sforzo comparabile a quello di un muscolo tenuto fermo per tanto tempo nella medesima posizione.

Ancora una volta scorgiamo Darwin intendere i processi mentali come del tutto naturali e organici, e di conseguenza esplicabili nell'orizzonte normativo della natura stessa: il pensatore, nell'atto creativo del pensiero, nel mentre in cui il ragionamento inizia consapevolmente a dipanarsi, è come se esperisse l'itinerario di costruzione di un'abitudine, prima che questa diventi una credenza stabile, ragion per cui, è lo sforzo derivato dall'iterazione di un movimento in atto a costituire il correlato emotivo dominante. Se “ogni cosa abituale, se ereditaria, è piacevole. Mentale e corporea” allora, nel qual caso, il piacere, un piacere più grande di quello meramente immaginativo-associativo, sarà il risultato di una conquista benefica: la scoperta scientifica; nella stessa misura in cui quello è ciò che sempre si accompagna a tutto ciò che nella storia naturale ha dimostrato essere ripetutamente un bene o un vantaggio per una specie qualsiasi, diventando, grazie a tale reiterazione, perciò, da abitudine, un istinto o ragione dimenticata: “Sono tentato di dire che quelle azioni che sono risultate necessarie nel corso di molte generazioni (...) sono quelle buone, e che di conseguenza danno piacere ...”<sup>386</sup>.

Alla luce di quanto or ora costatato, lo sforzo, peraltro non nuovo, rilevabile già in Burke<sup>387</sup> per esempio, del discernimento consapevole dell'intelligenza, contro e l'automaticità associativa dell'immaginazione passiva (“quando si legge un romanzo”<sup>388</sup>) e l'inconsapevole ripetitivo meccanismo inconscio, è direzionato a costruire una nuova abitudine (“tenere

---

386 *Ivi*, p. 43.

387 Severità delle distinzioni operate dal giudizio vs il piacere immediato dell'immaginazione come facoltà che compara. Cfr. *Idem, Inchiesta sul Bello e il Sublime*, cit.

388 *Idem, L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali. Taccuino M e N. Profilo di un bambino*, cit., p. 31.

un'idea fissa davanti alla mente<sup>389</sup>) - assumente in Darwin, peraltro, contorni ossessivi<sup>390</sup> - propedeutica ad una nuova credenza (scientifica). In Hume rileviamo sulla scorta di quanto sottolineato dalla Attanasio un meccanismo simile: "il principio del custom", l'istinto in Darwin, "è causato dai ragionamenti causali ed è causa della credenza"<sup>391</sup>. Quindi, non è del tutto esatta l'osservazione di G. A. Ferrari secondo cui "l'unico tratto umano immune da animalità che qui significa soltanto meccanicità e automaticità delle associazioni, resta il pensiero creativo e inventivo"<sup>392</sup>, quando quel medesimo pensiero è uno straordinario "esempio in movimento"<sup>393</sup> ("travelling instance") del funzionamento della natura stessa, dal più menomo organismo (briozoo) al più complesso animale (l'uomo): l'uomo non è dotato di alcuna eccezionalità, se quest'ultima viene intesa come salto.

Il pensiero inventivo è un prodotto di leggi naturali, è una sorta d'incredibile auto-rivelazione della natura stessa, visto che riesce a riprodurre il movimento, proprio come l'ontogenesi della vista nell'uomo è una chiara testimonianza, caso limite, di una costruzione di un istinto fisso<sup>394</sup> e "reale"<sup>395</sup> come quello dei pulcini, i quali ne son pienamente dotati fin

---

389 "Se invece ci si sforza di tenere un'idea semplice, per esempio lo scarlatto, fissa di fronte alla mente per un lungo tratto (...) si sarà costretti a ripetere la parola, a pensare al colore di cose come fiori, tessuti e così via"; in *Ibidem*.

390 "Il pensiero creativo ha connotati ossessivi" (in *Ivi*, p. 8), come notato da Ferrari. A riprova di ciò, nell'*Autobiografia*, cit., p. 100, Darwin stesso afferma che la questione delle specie che "si modifichino gradualmente" è un "pensiero [che] mi ossessionava".

391 Idem, *Darwinismo morale. Da Darwin alle neuroscienze*, cit., p. 245.

392 Avvertenza editoriale in Idem, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali. Taccuino M e N. Profilo di un bambino*, cit., p. 7.

393 *Ivi*, p. 70. È proprio il "custom, in unione con le regole della riflessione [che] ci permette di distinguere la realtà dalle finzioni della fantasia ["wit", "castles in the air"]"; in Idem, *Darwinismo morale. Da Darwin alle neuroscienze*, cit., p. 251. Dove le regole di riflessione sono le humane leggi dell'associazione di idee e impressioni. La ragione è per l'appunto per Darwin una modificazione dell'istinto con la consapevolezza dei suoi meccanismi.

394 Infatti, scrive Darwin: "Probabilmente c'è qualche legame fra limitate capacità di ragionamento e il fissarsi di abitudini", in Idem, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali. Taccuino M e N*.

dal primo giorno della nascita: l'intelletto (umano), infatti, "è una modificazione dell'istinto, un *rivelarsi*, un *generalizzarsi* dei mezzi con cui un istinto viene trasmesso"<sup>396</sup>. Gli animali peraltro, come i cani ad esempio, sono dotati di una sorta di creatività naturale, dal momento che sognano, e visto che, come scrive Jean Paul, "il sogno è un'arte poetica involontaria"<sup>397</sup>. È sempre e soltanto una differenza di grado.

Sembra chiaro ormai che il pensatore Darwin, nel momento in cui elabora i pensieri in funzione di possibili scoperte scientifiche, deve fare i conti con quegli stessi principi (piacere, abitudine, istinto, associazione, ecc.) che scopre ragionando: è un vero e proprio dialogo con se stesso, sia come, dal punto di vista teoretico, confronto con una natura inconscia, istintiva, dimenticata, sia come, dal punto di vista fattuale, soliloquio ideale d'identificazione e assimilazione creativa (le letture di Hume, Burke, Reynolds, ecc. sono tutte rifrazioni di un medesimo colloquio con se stesso, come individuato dalla Beer<sup>398</sup>).

Occorre fare un'ultima puntualizzazione propedeutica. Prima di avviarci alla cruciale disamina della connessione tra Darwin e Hume, è bene tenere fisse dinanzi alla mente, proprio come lo scarlatto<sup>399</sup> del nostro naturalista, due cose: 1) tra pensiero geologico perfettamente coerente e giustificato (giudizio scientifico) e pensiero fantastico<sup>400</sup> (castello in aria, infondato

---

*Profilo di un bambino*, cit., p. 67. E l'uomo è indubbiamente dotato di potenza immaginativo-razziocinante "infinite" superiore a quella di tutti gli altri esseri della natura.

395 "L'uomo acquista il senso della vista lentamente, ma quando è adulto pensa di saper valutare le distanze per istinto: un bell'esempio di come si acquista una facoltà nella *forma* di un vero istinto, che invece è un istinto *reale* nel pulcino appena uscito dall'uovo"; in *Ivi*, p. 60.

396 *Ivi*, p. 70.

397 Cfr. Charles Darwin, *L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*, Roma, Newton Compton editori, 2004, p. 74.

398 Vedi supra p. 39.

399 Vedi supra nota 383.

400 Se Dugald Stewart (1753-1828), una delle fonti estetiche che Darwin legge e cita nei suoi taccuini, il quale si pone alla fine del ciclo estetico empiristico inglese, tracciava una distinzione tra fantasia e immaginazione, individuando nella prima la "pura abitudine di associare certe cose e in certo modo" (Idem, *L'estetica dell'empirismo inglese*, Tomo I, cit., p. 29) e nella seconda una "facoltà complessa nella quale

e privo della reale successione di causa ed effetto) c'è soltanto una distinzione di grado<sup>401</sup>, non di genere; non potremmo spiegare altrimenti la possibilità contemplata da Darwin che un castello in aria possa condurre sia alla scoperta di leggi della natura, trionfo dell'occhio della ragione, che all'inabissamento nella pazzia, laddove mancano sia le leggi che la connessione con la realtà; 2) l'immaginazione può afferrare la realtà, lo può nella misura in cui le sue intuizioni seguano la relazione naturale di causazione, e inferiscano a partire dall'esperienza - eppure sono possibili eccezioni perciocché l'immaginazione può anticipare, ossia prevedere la realtà, e un'impressione derivare da un'idea. Ma questo lo vedremo nel prossimo capitolo.

---

entra anche il giudizio e il ragionamento" (*Ibidem*), Darwin non rileva distinzioni, bensì continuità: la creazione si oppone alla ripetitività naturale consolidata. È facile notare in questa osservazione il sentore del principio di selezione naturale: quest'ultimo lavora proprio sulle accumulazioni di benefiche e casuali variazioni dalla norma.

401 Tale continuità fa tutt'uno con la lunga catena organica che connette l'uomo con gli animali e con tutta la natura vivente: " (...) La differenza di intelletto fra animali e uomini è solo di genere [kind]"; in Idem, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali. Taccuino M e N. Profilo di un bambino*, cit., p. 73.

## 2.2 Darwin e Hume: *gli abiti precedono la struttura*<sup>402</sup>.

Ora, fedelmente a quanto anticipato nell'introduzione di questo capitolo<sup>403</sup>, operiamo un cambio di prospettiva decisivo: passiamo dal piano in cui il pensatore Darwin riflette sulla forma inconscia del meccanismo di produzione del suo pensiero autenticamente scientifico (come penso), al piano in cui il pensiero esplica, consapevolmente ed empiricamente, sulla base dell'auto-rispecchiamento, tale meccanismo (cosa penso); dunque da un piano soggettivo di introspezione ad uno oggettivo di argomentazione, dalla forma percettiva al contenuto della percezione. Dapprima l'uomo che pensa (o sente<sup>404</sup>) il farsi del suo pensiero, poi l'uomo che fa oggetto del suo pensiero, indagandone le modalità psicologiche di produzione, l'uomo stesso che pensa. Si badi bene, è proprio quello che faceva Hume in ogni sua esplorazione filosofica, come ben individuato da Federico Laudisa: sulla scorta di Cartesio, il filosofo scozzese riteneva che “la mente risult[asse] trasparente a sé stessa e perfettamente accessibile a quell'analisi introspettiva che ciascuno può mettere in atto semplicemente ‘guardando dentro’ il proprio io”<sup>405</sup>. Si tratta di un criterio evidente e affidabile, dacché prima di pensare, si sente di farlo. Infatti, quando Hume si trovava nell'impossibilità di delucidare le ragioni psicologiche profonde di un ragionamento, invitava sempre i suoi lettori a sperimentare su loro stessi gli effetti descritti dalla sua argomentazione filosofica, cioè sentirli<sup>406</sup>. Darwin, nel

---

402 Si tratta di una citazione dal *Notebook C* di Darwin presente in Idem, *Darwinismo morale. Da Darwin alle neuroscienze*, cit., p. 282. Il corsivo è nostro.

403 Vedi supra 2.

404 È una condizione organica quella che permette a Darwin di mettersi in ascolto della produzione del suo pensiero: “Ora che la debolezza di stomaco mi dà il modo di misurare la durezza del pensiero osservo un lungo castello in aria ...”; in Idem, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali. Taccuino M e N. Profilo di un bambino*, cit., p. 17. Darwin lo sente quel castello.

405 Federico Laudisa, *Hume*, Roma, Carocci editore, 2009, p. 20.

406 A tal proposito, nel *Treatise*, Hume scrive: “Il vizio vi sfuggirà completamente fino a quando considerate l'oggetto. Non potrete mai scoprirlo fino a quando non volgerete la vostra riflessione al vostro

momento in cui accoglie il criterio introspettivo di autoanalisi, di derivazione cartesiana e lockiana, prende, però, le distanze, proprio come Hume, dall'idea di un io fisso, stabile e unico che tale concezione portava con sé: difatti, contrariamente alle assunzioni filosofiche, anti-innatistiche, della *tabula rasa* di un Locke, per esempio, o dell'astorico e razionalistico ego cartesiano, è del tutto convinto che non esista un unico sé cosciente, bensì un sostrato cognitivo naturale profondamente radicato e inconscio di cui la rifrazione egoica sia solo una proiezione ovvero una ramificazione “non necessaria”<sup>407</sup>; in proposito Darwin scrive: “una sola Coscienza Riflessiva è un problema curioso”<sup>408</sup> - ed è un nodo “metafisico” da districare, perché la coscienza non ha un unico referente, “una unica personalità”<sup>409</sup>. Se l'identità personale era, nelle pagine humiane del *Treatise*, un flusso di percezioni, nei taccuini darwiniani diviene una sorta di corallo della mente, vale a dire una composizione di sedimenti cognitivi ed emotivi tenuti insieme da un'oblita memoria biologica – detto in altri termini: storia naturale della mente.

È in questo scenario dinamico, graduale ed evolutivo che Darwin inserisce le sue speculazioni sulle capacità mentali dell'uomo e degli animali. Non solo. Darwin tiene fede all'impostazione humiana del *Treatise*, allorché vede la mente “non in base a criteri razionalistici a priori, bensì come essa veramente è: *materia biologica che può oscillare tra fantasia, passioni, giudizi*”<sup>410</sup>. Quest'ultima brillante considerazione della Attanasio può essere darwinianamente parafrasata e rimodulata secondo due vie intrecciate: 1) la scansione temporale dettata dalla biografia particolare del naturalista inglese, in base a cui la passione

---

cuore in cui troverete che è sorto un sentimento di disapprovazione nei confronti di questa azione. ecco allora un dato di fatto (...) Esso si trova in voi, non nell'oggetto”; in *Ivi*, p. 99.

407 “(...) La coscienza della propria identità personale non è in alcun modo una parte necessaria della mente umana”; in *Idem*, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali. Taccuino M e N. Profilo di un bambino*, cit., p. 83.

408 *Ivi*, p. 39.

409 *Ibidem*.

410 Alessandra Attanasio, *Gli istinti della ragione. Cognizioni, motivazioni, azioni nel Trattato della natura umana di Hume*, Napoli, Bibliopolis, 2001, p. 160.

del viaggio del *Beagle* è seguita dalla fase solitaria e creativa del “wit”, necessitata dalla scoperta delle relazioni di cause ed effetto e convertita in giudizio scientifico; 2) il processo teorico di costruzione della scoperta scientifica: dal tramortimento wordsworthiano delle passioni alle pure fantasiose astrazioni dei castelli in aria, fino al faticoso empiristico attingimento delle leggi naturali. Queste due vie, l’una biografica, l’altra teorica, sono strettamente connesse, tant’è che risulta esserci “una perfetta continuità e contiguità tra il Darwin geologo, alla ricerca dei segni antichi della vita sulle montagne del Sud America, e il Darwin geologo della mente alla ricerca dei fossili del pensiero”<sup>411</sup>. Quindi, vi è sia una continuità temporale, che una contiguità causale: la lunga catena di ragionamento darwiniana.

È il grande progetto unitario esplicitato nel *Treatise* a sposarsi con gli interessi e la curiosità di Darwin. Laddove è la “profonda integrazione tra la mente e l’azione, tra la ragione e la passione”<sup>412</sup> a costituire, come intuito da Laudisa, il perno principale di tutta la ricerca filosofica humiana. Basta scorrere le primissime pagine del *Treatise*, per scoprire immediatamente due cose fondamentali: innanzitutto, che le passioni, materia prima di estetica e morale, e intelletto “costituiscono due temi collegati di per sé in una compiuta catena di ragionamento”<sup>413</sup>; secondo, che tramite il newtoniano metodo sperimentale sarà innalzato il grande edificio dell’antropologia (la “scienza dell’UOMO”<sup>414</sup>), unica vera scienza universale, la quale consta di quattro branche scientifiche direttamente connesse all’uomo: la logica, il cui oggetto di studio sono le idee, la morale, il cui oggetto di studio sono i sentimenti, la critica che ha per oggetto il gusto, e infine la politica che analizza la società umana; “in queste quattro scienze”<sup>415</sup>, diceva Hume, “è compreso quasi tutto ciò che può importarci di conoscere, e che può contribuire al perfezionamento e all’ornamento della mente

---

411 Idem, *Darwinismo morale. Da Darwin alle neuroscienze*, cit., p. 5.

412 Idem, *Hume*, cit., p. 50.

413 “Avvertenza”, in Idem, *Opere*, vol. I, cit., p. 3.

414 *Ivi*, p. 6.

415 *Ivi*, p. 7.

umana”<sup>416</sup>. Risulterà chiaro, dunque, con quale attenzione Darwin potesse leggere le intenzioni sistematiche del filosofo scozzese: la stretta correlazione umana di psicologia, morale, estetica, e politica ossia di mente/cervello, passioni, senso del bello, gusto, coscienza morale e relazioni intraspecifiche (istinto sociale), è la medesima che scorgiamo nei darwiniani taccuini filosofici<sup>417</sup>. Tale ordito è possibile dato che, come individuato da Mario M. Rossi, in Hume, a conti fatti, “*morale ed estetica sono la stessa cosa (...) perché sono il risultato generale di una serie o di un gruppo d’impressioni*”<sup>418</sup>. Ma se sono la “stessa cosa” è perché c’è una teoria della mente che fa capo e coerentizza tutti gli altri ambiti del sapere propriamente umano: la psicologia (associazionistica). L’importanza cruciale di quest’ultima, nel sistema umano, era stata chiaramente compresa da Darwin come attesta la seguente annotazione registrata nel *Notebook M*: “Saggi di Hume sull’intelletto umano: è molto importante leggerli”<sup>419</sup>. La psicologia rappresenta la parola-chiave per intendere il peso di Hume sulle intime riflessioni darwiniane, tant’è che il primo riferimento esplicito all’illuminista scozzese, presente nel *Notebook M*, è proprio sul fondamentale principio del cosiddetto “copy principle”, in base al quale impressioni e idee si corrispondono sempre: “Come alcune impressioni (Hume) diventano inconsce, allo stesso modo possono diventarlo alcune idee, cioè abitudini per le quali dev’essere necessaria un’idea che ordina ai muscoli di compiere il movimento”<sup>420</sup>. È evidente che qui Darwin sposi pienamente, per dirla con Laudisa, la dinamica della mente umana. Pertanto occorre che ci soffermiamo schematicamente per capirne la portata.

---

416 *Ibidem*.

417 Questo aspetto è stato notato molto bene da Bartalesi: “Dalla lettura dei taccuini emerge chiaramente come la questione dei comportamenti estetici si intrecci con il problema dell’origine della coscienza morale e, soprattutto, con quello dello sviluppo graduale dell’intelligenza animale dall’istinto animale”; in Idem, *Estetica evoluzionistica*, cit., p. 46.

418 Idem, *L’estetica dell’empirismo inglese*, Tomo I, cit., p. 72. Il corsivo è nostro.

419 Idem, *L’espressione delle emozioni nell’uomo e negli animali. Taccuino M e N. Profilo di un bambino*, cit., p. 50.

420 *Ivi*, p. 35.

Secondo Hume, la mente lavora con l'unico materiale possibile rappresentato dalle percezioni. Queste hanno la loro fonte direttamente nella realtà empirica. Nel *Treatise* Hume distingue tra due modi delle percezioni: impressioni e idee. Il discrimine tra le due è delineato dai loro differenti gradi di vivacità e di forza. Le impressioni sono più forti e vivaci delle idee. E le idee non sono altro che una copia illanguidita delle prime. Insomma, ciò che cambia è il grado o modo di sentirle. Questo è il cosiddetto “copy principle”, ovvero il primo principio secondo cui le idee derivano (quasi) sempre dalle impressioni. Le impressioni a loro volta si biforcano in impressioni di sensazione (piacere, dolore, freddo, caldo, ecc.), le quali rappresentano le qualità originarie sentite per la prima volta, le cui cause sono ignote, e in impressioni di riflessione, vale a dire le impressioni primarie che tramite intercessione delle idee si ripresentano alla coscienza producendo le emozioni violente (desiderio, avversione, odio, amore, ecc.) o calme. Tra le emozioni calme Hume riporta il “sense of beauty”. Infine, sia le impressioni che le idee si suddividono in semplici e composte.

Ora, apparirà più perspicua l'annotazione darwiniana sintetizzabile nel seguente modo: non soltanto le impressioni, sia primarie (piacere/dolore, ecc.) che secondarie (emozione, senso del bello) sono inconscie, ovverossia istintive, ma anche le idee che a queste corrispondono. Questa è una riflessione cruciale che punta i riflettori su quello che è il vero e proprio leitmotiv dei taccuini filosofici, ossia la connessione mente-corpo, ragione-istinto (decisiva oltrechè in Hume, anche in Erasmus Darwin<sup>421</sup>, altra grande fonte delle *Metaphysical Enquiries*), emozioni-azioni, abitudini-istinti, e, da ultimo, psicologia-fisiologia. È chiaro, fin da subito, che Darwin vuole comprendere se le abitudini possano convertirsi in istinto (si percepisce un certo lamarckismo a rovescio<sup>422</sup>), e se istintive possono essere anche le idee; ma

---

421 “L'idea di una contiguità di ragione e istinto non era certo estranea al retroterra filosofico di Darwin. Erasmus Darwin aveva (...) già sostenuto questa tesi nella sua *Zoonomia* facendo riferimento alla teoria della mente di Hume”; in Idem, *Estetica evolutivista*, cit., pp. 46-7.

422 Come notato dalla Attanasio, “Darwin sembra essere più propenso a indagare non l'ereditarietà dei caratteri acquisiti, à la Lamarck, bensì i «sentimenti» della cui associazione non si è «consapevoli» e che per

se quest'ultime sono istintive allora vuol dire che sono ereditarie - e come possono ereditarsi delle idee?

Procediamo per gradi, in un modo che capovolga il percorso seguito da Hume<sup>423</sup>: dalle percezioni (emozioni e senso del bello) giungiamo alle facoltà cognitive (memoria, immaginazione, ragione), senza mancare di rilevare la spinta desiderativa e migliorativa esercitata dal primario connotato sensorio del piacere (=felicità).

Partiamo dalle impressioni. Abbiamo visto che le idee derivano sempre dalle impressioni. Nelle impressioni primarie rientrano il principio di piacere e quello misterioso del dolore<sup>424</sup>, in una parola, il gusto (*taste*); in quelle secondarie, invece, le emozioni violente e il senso del bello (*sense of beauty*). Per quanto concerne quest'ultimo, in ordine al suo versante organico e fisiologico, anticipiamo subito che sarà sottoposto al vaglio della nostra analisi nel sottoparagrafo che dedicheremo al rapporto tra Darwin e il pittore britannico Reynolds, dal momento che è in relazione ai *Seven Discourses on Art* (1778) di questi che il naturalista inglese medita sul sentimento istintivo del bello.

---

questo possono dirsi *emozioni istintive*"; in Idem, *Darwinismo morale. Da Darwin alle neuroscienze*, cit., pp. 29-30. Tale distacco rientrebbe nella visione darwiniana della natura come progetto non intenzionale e a-teleologico, differentemente dal progetto intenzionale e finalistico lamarckiano.

423 Scrive Hume nel *Treatise*: "(...) Poiché l'esame delle sensazioni spetta piuttosto all'anatomia e alla filosofia naturale che a quella morale, lasciamolo da parte per il momento. E dacché le impressioni di riflessione, cioè le passioni, i desideri, le emozioni, che soprattutto meritano la nostra attenzione, nascono per la massima parte da idee, sarà opportuno capovolgere il metodo che a prima vista sembra più naturale, e, per chiarire la natura e i principi della mente umana, trattare particolarmente delle idee prima di procedere alle impressioni"; in Idem, *Opere*, vol. I, cit., pp. 19-20.

424 Per Darwin, il dolore sarà un vero e proprio enigma, tant'è che nel *Notebook M* annota: "in che modo si può trattare esaurientemente il dolore? Non è né un'idea ben definita né un'emozione"; in Idem, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali. Taccuino M e N. Profilo di un bambino*, cit., p. 31. Il dolore, secondo Darwin, a differenza del piacere, associato al ricordo (coscìo/inconscìo) e al beneficio (specie-specifico), è legato ad effetti negativi e all'oblio. Difatti, è il dolore della malattia a impedire "il ripresentarsi delle idee" (oblio), (*Ivi*, p. 19); inoltre, quand'è che un animale abbandona certe abitudini, se non quando queste sono seguite da effetti negativi? (*Ivi*, p. 26). Il piacere è il vero principio dell'azione. Il dolore è mancanza, privazione, inattività.

Eppure, Hume, indubbiamente, poteva essere di grande aiuto, e certamente lo fu, per Darwin, quando affermava che “la bellezza non è una qualità delle cose stesse; *essa esiste soltanto nella mente che le contempla* e ogni mente percepisce una diversa bellezza”<sup>425</sup>. Tale fondamentale citazione è mutuata dall’ *Of Standard of Taste* (1757), in cui il filosofo scozzese cercava di conciliare percezione soggettiva del bello, vale a dire il sentimento di esso, e giudizio oggettivo, razionale, sul bello, il quale per non frantumarsi nel caos di innumerevoli e contraddittorie valutazioni, occorre che fosse standardizzato. La soluzione prospettata da Hume era di stampo classicistico: soltanto un’elite di colti, dotata di buon gusto e di buon senso, poteva incarnare l’autorità garante della veridicità di un giudizio estetico. Ora, la cosa che a noi interessa, dal punto di vista argomentativo, è il fatto che “taste” e “sense of beauty” fossero interconnessi nei ragionamenti di questo saggio, e visto che Darwin opera lo stesso intreccio nei *Notebooks M e N* - così facendo, inserendosi a pieno titolo, come notato da Bartalesi, nella “riflessione estetica settecentesca”<sup>426</sup> - ci sembra evidente quanto importante dovesse essere lo scozzese finanche in ordine a problematiche propriamente estetiche. Se per Hume, la bellezza è, come scriveva nel *Treatise*, una “forma che produce piacere”<sup>427</sup>, quindi essenzialmente ancorata al gusto, perciocché declinata edonisticamente; se nel saggio *The sceptic*<sup>428</sup> (1742) per poter legittimare la sentimentalità e soggettività del bello, affermava che quest’ultimo “deve dipendere dalla struttura speciale della mente (...). Se cambia la struttura della mente o degli organi interni, non viene più prodotto quel sentimento anche se la forma dell’oggetto resta uguale”<sup>429</sup>, allora possiamo a maggior ragione percepire l’importanza, per Darwin, della concezione del bello, come ciò, che lungi dall’essere una proprietà dell’oggetto, è negli occhi (della mente) di chi guarda. Va da sé che, per un naturalista curioso come

---

425 Cit. in Idem, *Estetica evolucionistica*, cit., p. 50. Il corsivo è nostro.

426 *Ibidem*.

427 Idem, *Opere*, vol. I, cit., p. 314.

428 Pubblicato da Hume negli *Essays, Moral and Political*, vol. 2, del 1742. Secondo Mario M. Rossi, Hume si sarebbe identificato con le disamine esposte nel succitato saggio.

429 Idem, *L’estetica dell’empirismo inglese*, Tomo II, cit., p. 527.

Darwin, si tratta, stando allo stesso impianto della filosofia humiana, di provare a tracciare il meccanismo dell'origine<sup>430</sup> mentale del bello. Ma il mentale è sempre, per il nostro naturalista, prima di tutto organico. Ragion per cui, il grande nodo da sciogliere, sarà l'apparente inconciliabilità di sentimento soggettivo, storico e culturale del bello, e il giudizio oggettivo naturale sullo stesso (in cui gusto e senso del bello coincidono); vale a dire, di piano psicologico (Hume) e piano fisiologico (Burke). È in questa direzione problematica che assumeranno un ruolo fondamentale Burke, con le sue osservazioni psico-fisiologiche sul gusto e sul linguaggio, e Reynolds, con la sua idea cultural-relativistica di bellezza.

Ma restiamo sul piano psicologico humiano. Abbiamo visto come a livello mentale<sup>431</sup>, per Hume, le impressioni di gusto e senso del bello fossero associate meccanicamente. Bisogna ora scoprire la funzione delle emozioni violente in questo schema mentale. Diciamo subito che queste rappresentano lo snodo cruciale a partire da cui due vie apparentemente sconnesse dal punto di vista ontologico, per certa tradizione filosofica "metafisica"<sup>432</sup>, possano essere

---

430 Ovviamente, l'origine della bellezza non sarà mai veramente scoperta da Darwin, e continuerà a restare un mistero finanche nella *Sexual Selection* del '71. Darwin, nelle sue speculazioni metafisiche, senza riuscire ad evitare paralogismi (per cui l'effetto si ritrova ed essere anche causa, come nel caso del principio di piacere e delle emozioni) cerca di capire il meccanismo psicologico attraverso cui una cosa è ritenuta essere bella. E l'istinto, in ordine a tale problematica, mostrerà essere una momentanea efficiente via di soluzione. Successivamente, Darwin, si limiterà alla selezione sessuale e alla scelta estetica femminile, senza mai, però, riuscire a rispondere alla domanda: perché le femmine scelgono come scelgono?

431 Secondo Laudisa, la "teoria humiana della mente è sostanzialmente una teoria delle idee"; in Idem, *Hume*, cit., p. 32. E questo perché il filosofo scozzese abbandonerebbe subito il tentativo di scoprire l'origine empirica delle percezioni, visto che la mente umana è generalmente con idee che ha a che fare. L'uomo non potrà mai conoscere razionalmente, in modo perfetto, il mondo esterno, l'oggetto delle percezioni, ma soltanto idee di esso. Da qui lo scetticismo humiano che Darwin cercherà di risolvere a modo suo.

432 Nell'introduzione al *Treatise*, Hume critica tutti quei tentativi filosofici ("metafisici", nel senso di chimerici) che in ambito morale non erano riusciti ad ottenere alcun risultato, perché privi della guida del metodo sperimentale (baconiano e newtoniano), che impone di non andare mai oltre l'esperienza. Darwin, di certo, accoglie il monito humiano a non ricercare le cause ultime, ma sembra intendere la "metafisica" in un senso piuttosto comtiano, vale a dire quello stadio della scienza in cui mancano le leggi generali.

connesse: ci riferiamo al piano intellettuale e a quello materiale. Non solo. Le emozioni permettono altre due operazioni intellettuali decisive: 1) avvicinare, geneticamente, uomo e animali, mondo organico e mondo inorganico; 2) motivare la cristallizzazione, tramite l'istinto, di azioni abitudinarie in idee inconscie (le quali, a loro volta, comunicano meccanicamente il movimento al corpo).

Allora, col Darwin del *Notebook N*, dobbiamo chiederci: “*Che cos'è l'emozione?*”<sup>433</sup>. Sempre nello stesso taccuino continua dicendo: “Alla fine del saggio di Burke sul sublime e il bello, ci sono alcune note”<sup>434</sup>. Il saggio a cui si fa riferimento è la *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* e la nota è quella sul nesso che lega l'espressione del volto a un carattere psicologico. E Hume? Eccoci giunti al raccordo. Se Burke rappresenta la via all'organico, Hume, come sempre, quella allo psichico. Come notato perfettamente dalla Attanasio, secondo il modo di ragionare di Darwin “le emozioni (...) sono connesse da un lato, alla *natura fisiologica*, che si manifesta nelle espressioni facciali, gestuali e di movimento, e dall'altro alla *mente*, per i sentimenti, l'immaginazione e la ragione coinvolti”<sup>435</sup>. Le emozioni rappresentano, pertanto, la ghiandola pineale metaforica, per intenderci, che lega due mondi, quello della mente e quello del corpo. Esse sono sia viste che sentite: viste, espressivamente, attraverso la mimica facciale e i movimenti del corpo (nell'uomo come negli animali); sentite, e pertanto passibili di quel criterio psicologico introspettivo di cui parlavamo nelle prime battute di questo paragrafo. Come vedremo, è

---

Eccone un esempio presente nel *Notebook M*: “La storia della metafisica mostra che questo modo di vedere non può comunque essere rovesciato facilmente. Così è pronto il cambiamento, dalla nostra idea di causazione ad attribuire una causa (e poiché nessuna è evidente, ci si fissa su esseri immaginari, su sostituti, come se fossero noi stessi), che i selvaggi (ricordare il fiegino York Minster) considerano il tuono e il fulmine come la diretta volontà di Dio. Ed ecco quindi lo stadio teologico della scienza (...) secondo quanto dice Comte”; in Idem, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali. Taccuino M e N. Profilo di un bambino*, cit., p. 43.

433 *Ivi*, p. 72. Il corsivo è nostro.

434 *Ibidem*.

435 Idem, *Darwinismo morale. Da Darwin alle neuroscienze*, cit., p. 25.

Burke, con la sua *Enquiry*, a fornire a Darwin, sempre stagliate sullo sfondo della struttura mentale costruita da Hume, importanti indicazioni sull'origine fisiologica e organica delle passioni. Origine che sarà legata fundamentalmente al piano estetico del bello e del sublime, i cui principi rispondono a vere e proprie reazioni fisiologiche a livello del cervello, e del gusto naturale.

Il tema delle espressioni delle emozioni ha un ruolo teorico decisivo e dirimente perché “più di ogni altro elemento della struttura acquista il suo valore per la sua connessione con la mente (*dimostra che lo iato nella mente, non è un saltus tra uomo e bruti*), nessuno può mettere in dubbio questa connessione”<sup>436</sup>. E se apparenta tutti gli uomini, di qualsiasi razza, dal più colto al meno colto, si passa facilmente tramite il criterio secondo cui “*utilizzare per gli animali categorie tratte dall'uomo è filosofico*”<sup>437</sup>, all'idea per cui gli animali, che provano emozioni e le rivelano con espressioni molto simili a quelle umane, condividono la medesima origine naturale con gli uomini. Uomini e animali fanno parte della stessa lunga graduale catena dell'essere. Una buona porzione dei taccuini filosofici, non a caso, è dedicata alla descrizione delle modalità espressive tramite cui le emozioni (dalla paura alla vergogna) sono provate dagli animali. Ora, dal momento che sappiamo che per lo Hume del *Treatise* le impressioni danno origine alle idee (semplici e composte), è facile giungere alla considerazione, come quella presente in *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* che “*le emozioni formano la base per lo sviluppo delle capacità superiori*”<sup>438</sup>. Vale a dire che le emozioni sono “l'humus di coltura delle cognizioni”<sup>439</sup>, le fondamenta a partire da cui la mente stessa si sviluppa: cos'è infatti la mente, come scrive Darwin nel *Notebook N*, se non una “funzione del cervello”? Anzi, nelle *Old & Useless Notes* (1838-1840), va perfino oltre

---

436 Idem, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali. Taccuino M e N. Profilo di un bambino*, cit., pp. 48-9. Il corsivo è nostro.

437 Ivi, p. 70.

438 Idem, *Darwinismo morale. da Darwin alle neuroscienze*, cit., p. 26. Il corsivo è nostro.

439 *Ibidem*.

quando annota: “il pensiero per quanto inintelligibile possa essere, sembra soltanto la funzione di un organo, *come la bile del fegato*”<sup>440</sup>.

Un potenziamento organico del cervello, quindi, vorrà dire anche, necessariamente, miglioramento delle sue funzioni. Miglioramento mai fine a se stesso, mai assoluto, bensì rapportato e relativo all’ambiente specie-specifico di riferimento: “La mente dell’uomo non è più perfetta degli istinti degli animali in rapporto a tutte le circostanze, al loro cambiamento, o in rapporto ai rispettivi corpi”<sup>441</sup>. Perciò, l’importante sarà capire il meccanismo attraverso cui può avvenire tale evoluzione – sì, perché Darwin, quando scrive i taccuini filosofici, ha già ben salda in mente, sebbene in modo ancora problematico, l’intuizione dell’evoluzione delle specie, dopo la lettura dell’*Essay on the Principles of Population* di Malthus<sup>442</sup>, avvenuta nell’ottobre del 1838- tale morfogenia di un organo cruciale come quello del cervello, la quale rispetta leggi di trasformazione che valgono per tutto il mondo organico. Bisognerà capire come un’azione possa essere associata necessariamente a un’idea inconscia tale che la stimoli meccanicamente ogni volta che serve. Quale scopo debba avere l’azione affinché possa essere immagazzinata organicamente. Quale qualità originaria debba soddisfare e da quali principi (associazionistici) essere condotta.

Prima di procedere, occorre tener presente che Darwin, a differenza del filosofo Hume, è un naturalista, e laddove lo scozzese era costretto a fermarsi per carenza di competenza, l’inglese invece può procedere speditamente. Quando Hume nel *Treatise*, dopo aver dichiarato che le impressioni di sensazione (piacere, dolore, ecc.) “nascono nell’anima originariamente, da

---

440 *Ivi*, p. 32. Il corsivo è nostro.

441 Idem, *L’espressione delle emozioni nell’uomo e negli animali. Taccuino M e N. Profilo di un bambino*, cit., p. 40.

442 Thomas Robert Malthus (1766-1834) fu un pastore anglicano, economista e demografo inglese, il quale, nel saggio *An essay of the principle of the population as it affects the future improvement of society*, pubblicato nel 1798, sosteneva il principio secondo cui l’aumento geometrico della popolazione è indirettamente proporzionale a quello matematico delle risorse alimentari. Ciò voleva dire che la popolazione umana crescesse più velocemente delle risorse alimentari.

cause ignote”<sup>443</sup>, affermava che “l’esame delle sensazioni spetta piuttosto all’anatomia e alla filosofia naturale che a quella morale”<sup>444</sup>, parlava appunto da filosofo morale. Darwin, da geologo (della mente), ha la grande occasione, ancora una volta, di sondare regioni ignote, a partire da quegli stessi autori che gliel’anno aperte. Si ricordi il tipo di legame di Darwin con Milton, Wordsworth, e Humboldt, durante e subito dopo il viaggio del *Beagle*. Il naturalista inglese può, quindi, certamente calare la dinamica della mente umana nel mondo delle leggi naturali. Ma tenendo sempre fede, come Hume, al metodo empiristico per cui “la sola base solida per la scienza (...) deve essere l’esperienza o l’osservazione”<sup>445</sup>. Il resto (“le ultime e originarie qualità”<sup>446</sup>) è chimera.

Capire il meccanismo vuol dire, innanzitutto, conoscere le facoltà (mentali) responsabili del suo funzionamento. E per Darwin proprio come nel *Treatise* di Hume, ce ne sono due fondamentali: memoria e immaginazione. Abbiamo già mostrato, nel paragrafo precedente, come queste entrassero a pieno titolo nel processo di costruzione di un giudizio scientifico a partire da un inventivo castello in aria, ma non abbiamo provato a definirle concettualmente, da un punto di vista filosofico. Ora, analizziamole prendendo le mosse dal grande riferimento della teoria della mente umana. Cerchiamo, però, prima di tracciare il percorso seguito da Darwin.

Nel *Notebook M*, Darwin cita, attingendoli dai racconti del padre medico Robert Waring, numerosi casi di disturbi psichici spesso dettati dalla senilità, in cui la volontà (come libero arbitrio) risulta del tutto soggiogata a misteriosi automatismi seguenti un proprio corso coerente. Perché a Darwin interessano simili casi d’insania? Darwin vuole capire se esista un sostrato inconscio che si celi dietro l’apparenza del controllo razionale e volontario, apparenza che senza dubbio opera e fa da padrona nei casi di sanità. Quando poi s’imbatte in casi di

---

443 Idem, *Opere*, vol. I, cit., p. 19.

444 Vedi supra nota 420.

445 *Ivi*, pp. 7-8. Il corsivo è nostro.

446 *Ivi*, p. 8.

demenza senile in cui il soggetto malato riesce a ricordare cose che in stato di normalità non avrebbe probabilmente rimembrato, diviene allora chiaro che “se la memoria di una canzone – motivo e parole- può dunque rimanere latente per lo spazio di un’intera vita, senza che se ne abbia la minima coscienza, *non è poi così straordinario che la memoria passi da una generazione all’altra, sempre senza alcuna coscienza. Così è degli istinti*”<sup>447</sup>. Cosa ha individuato Darwin in questa illuminata osservazione? È evidente, il naturalista inglese ha congetturato l’esistenza di una memoria inconscia, istintiva. In un certo senso, ciò che ha scoperto Darwin è un apparente paradosso, formulabile come un ricordare senza ricordare. In riferimento al caso patologico succitato, Darwin, infatti, annota: “La memoria della signorina C. non può essere chiamata memoria, perché essa non aveva ricordato. *Era piuttosto un’azione abituale degli organi secretori del pensiero attivati da una condizione morbosa*”<sup>448</sup>.

L’origine del ricordo, nel qual caso, è organica, non psicologica; fa capo alla memoria istintiva, non alla memoria in quanto facoltà mentale. Bene. Ancora una volta possiamo scorgere, come per le emozioni, una biforcazione (associata) tra piano mentale e piano organico: esiste una differenza – si badi bene, soltanto di grado, tant’è che vi è “una perfetta gradualità tra sani e malati”<sup>449</sup>- tra istinto e facoltà. È Darwin stesso a permetterci, nel suo *Notebook N*, di comprendere i termini della questione, quando intuisce da fine ragionatore che deve esserci un discrimine apparentemente qualitativo (funzioni differenti), ma, di fatto, soltanto una questione quantitativa (tempo profondo, reiterazione e sedimentazione), tra un’azione compiuta istintivamente e un’altra invece frutto dell’esperienza fatta durante la

---

447 Idem, *L’espressione delle emozioni nell’uomo e negli animali. Taccuino M e N. Profilo di un bambino*, cit., pp. 9-10. Il corsivo è nostro.

448 *Ivi*, p. 10. Il corsivo è nostro.

449 *Ivi*, p. 11.

propria vita. Nel primo caso occorre una “conoscenza ereditaria delle cose”<sup>450</sup>; nel secondo, una facoltà o senso del cervello che permetta di fare tesoro del rapporto diretto con la realtà.

A guardare bene, però, istinto e facoltà sono, organicamente, strettamente associati: le api, per esempio, hanno la capacità istintiva di costruire celle con una precisione geometrica impressionante, precisione che è, di fatto, il risultato di misurazioni che l’insetto deve saper fare a partire da una facoltà, e soprattutto in relazione all’adattamento di questa ad una situazione concreta. Allora, la facoltà dovrà considerarsi, in un senso forzato, istintiva. Lo stesso ragionamento va applicato a tutti quegli uccelli che istintivamente si dirigono in un determinato luogo, ma che lo fanno a partire da un senso di orientamento nella realtà concreta.

In questi casi citati, Darwin nota tre fattori fondamentali all’opera: istinto, abitudine ed esperienza. La conoscenza istintiva fa il paio con la capacità di risolvere problemi (*problem solving*) della realtà concreta, problemi risolubili sulla base dell’osservazione e dell’esperienza. Sarà, quindi, decisivo capire il meccanismo che tiene uniti realtà e istinto, come vedremo nelle righe successive.

Torniamo all’uomo. La connessione evidenziata è ciò che serve a noi, come a Darwin, per comprendere, tramite analogia, che nell’uomo avviene la stessa cosa: la memoria, come quella di chi riesce a ricordare motivetti antichi senza alcuno sforzo, è analoga all’istinto. Si tratta di una memoria biologica che risponde alla doppia personalità che Darwin ha scoperto essere all’opera nei malati, ma che, di fatto, agisce in sottofondo in ogni essere umano.

Chiediamoci, quindi: che cos’è la memoria? Risulterà chiaro, ora, che questa è sia istinto che facoltà. La memoria come facoltà è quella descritta da Hume nel *Treatise*, ovviamente, vale a dire: la memoria è la facoltà per cui le impressioni si ripetono in un modo che conserva la loro “primitiva vivacità”<sup>451</sup>, così come l’ordine e la forma originaria in cui furono percepite

---

450 Nel *Notebook N*, Darwin annota: “L’istinto è conoscenza ereditaria delle cose che, forse, potrebbe essere stato acquisito in seguito all’abitudine”; in *Ivi*, p. 77. Il corsivo è nostro.

451 Idem, *Opere*, vol. I, cit., p. 20.

la prima volta. Ma, cosa importante, la memoria “non ha il potere di fare cambiamenti”<sup>452</sup>! Darwin non si scosta dalla definizione humana, solo che tiene conto anche della memoria involontaria (biologica). E visto che l’intelletto è “un *rivelarsi* (...) dei mezzi con cui un istinto viene trasmesso”<sup>453</sup>, allora si tratta di ragionare introspettivamente sul meccanismo all’origine del suo modo di funzionare, in cui la memoria gioca un ruolo fondamentale - sebbene non decisivo. Nel *Notebook M* Darwin, riflettendo sul proprio modo di ricordare, annota una riflessione risolutiva: “Si è tentati di credere che l’intera memoria non sia altro che un insieme di schizzi, *alcuni reali, altri immaginari*”<sup>454</sup>. Darwin comprende, con e attraverso Hume, che la memoria è una raccolta d’immagini o idee, che si ripetono in un modo che si avvicina a quello con cui quelle percezioni furono immagazzinate la prima volta. Infatti: “Quando si ricorda una cosa letta in un libro, si ricorda la parte della pagina”<sup>455</sup>, ovverosia, ordine e forma. Non solo. Come insegna Hume, la memoria è sì ripetizione di posizione e consequenzialità, ma, soprattutto, è reiterazione della stessa maniera di sentire forte e vivace con cui furono percepite le impressioni sempre quella prima volta. Conseguentemente, Darwin, da buon humano, constata nel *Notebook M* che la “memoria non può essere solamente ripetizione per un certo numero di volte perché vi sono persone che riescono a ricordare una poesia dopo averla letta una sola volta”<sup>456</sup>. Per di più, come notato dal padre di Darwin, le persone attempate affette da rimbambimento sono in grado di ricordare canzoni e storie della loro infanzia: come spiegare questo fenomeno se non supponendo che lo stimolo avviene a livello inconscio e organico? E che, probabilmente, quelle prime impressioni della vita sono state marchiate nella mente con una vivacità molto potente? I casi di follia, riletti humanamente, suggeriscono a Darwin una considerazione fondamentale: i ricordi possono

---

452 *Ivi*, p. 21.

453 Vedi supra nota 392. Il corsivo è nostro.

454 *Idem*, *L’espressione delle emozioni nell’uomo e negli animali. Taccuino M e N. Profilo di un bambino*, cit., p. 15. Il corsivo è nostro.

455 *Ibidem*.

456 *Ivi*, p. 20. Il corsivo è nostro.

essere custoditi nel bagaglio di una memoria biologica, la quale subisce l'effetto dei cambiamenti della realtà stessa. Che poi questo cambiamento possa coincidere con un miglioramento è il mero e casuale<sup>457</sup>, non finalistico, effetto delle condizioni biotiche (ambientali) e non biotiche (culturali<sup>458</sup>), che andranno lette in riferimento ad un'altra fondamentale facoltà istintiva.

Si ricordi l'annotazione succitata, la memoria era un fascio di schizzi "reali" e "immaginari". Come interpretare questo "immaginari"? Come fallibilità della memoria? O piuttosto come l'elemento che permette alla memoria di modificarsi? Se la memoria fosse l'assoluta, immutabile, pedissequa copia della realtà, non ci sarebbe spazio, in essa, per null'altro, una volta e per sempre, se non per il ricordo di sensazioni percepite nel modo in cui lo furono quella prima volta. Darwin non è un fissista. Fin dalla stesura dei taccuini, mette in dubbio le assunzioni della teologia naturale e l'idea che gli istinti così come le emozioni fossero stati un dono elargito da Dio all'uomo affinché questi potesse comunicare con i membri della sua stessa specie e indirizzarsi verso il bene. L'esperienza o l'osservazione della realtà, tuttavia, ci dicono qualcos'altro, ossia che le specie si modificano a partire da altre specie che intanto si sono estinte: vale a dire, discendenza con modificazione.

Come può avvenire questa modificazione? Ecco, per rendere conto del cambiamento Darwin deve considerare un'altra facoltà mentale, che sembra essere prerogativa degli esseri umani: l'immaginazione. Il naturalista inglese mostra, ancora una volta, un legame filosofico forte con Hume; l'illuminista scozzese, nel *Treatise*, definiva l'immaginazione come la facoltà per cui le impressioni vengono conservate in un modo da perdere tutta la loro vivacità e convertirsi in idee. Ma la grande differenza con la memoria, priva di potere trasformativo, era che l'immaginazione – e questo rappresenta il secondo grande principio del *Treatise* dopo

---

457 Nel *Notebook N*, Darwin appunto annota: "Nella mia teoria non c'è una tendenza assoluta al progresso, a meno che non ci siano le circostanze favorevoli!"; in *Ivi*, p. 69.

458 Da intendersi finanche nel senso più elementare e originario del termine, affondante le radici nell'istinto sociale e nella capacità di accumulare esperienza, che accomuna uomini con animali.

il “copy principle” - è dotata della “libertà (...) di trasportare e cambiare le sue idee”<sup>459</sup>, senza dover sottostare all’ordine e alla posizione, contiguità causale (relazione di causazione) e continuità temporale (storia naturale), degli oggetti (impressioni) percepiti. Ora, se l’immaginazione non comunicasse mai con la memoria (inconscia e conscia) sarebbe soltanto “fancy” (finzione), e non avrebbe con la realtà alcun rapporto diretto.

Le cose per Darwin, come per Hume, non stanno così. È vero, Darwin, come mostravamo nel paragrafo precedente, sembra congetturare che le facoltà di memoria e immaginazione siano distinte. Così come sembra ammettere che l’una sia propria anche degli animali, mentre l’altra, quasi prerogativa umana. Ciononostante, se leggiamo con attenzione, scorgiamo Darwin scoprire che la distinzione delle due facoltà è fondamentale proprio perché permette un loro diverso ricongiungimento, e ciò che appariva come prerogativa umana, in realtà, non lo è. Innanzitutto, occorre tracciare il distinguo fatto emergere nelle righe precedenti tra istinto e facoltà. Anche per l’immaginazione dobbiamo prendere in considerazione un livello organico e fisiologico<sup>460</sup>. Se è vero che bambini umani e scimmie, in accordo con l’annotazione darwiniana del *Notebook M*, non hanno in dotazione un’immaginazione creativa e riflessiva atta a richiamare e manipolare le immagini della memoria, sono provvisti, però, di un piacere imitativo e quindi di una capacità immaginativa irriflessa, elementare, strettamente connessa al gusto naturale. Alla domanda se gli animali immaginino, Darwin, come mostravamo nel paragrafo precedente, non può che rispondere affermativamente: difatti, i “cani mentre sognano ringhiano e guaiscono e contraggono le zampe, cosa che fanno solo quando sono notevolmente eccitati. *Questo mostra la loro forza di immaginazione, perché se si ammette che sognino si deve anche ammettere che possono fare sogni a occhi aperti*”<sup>461</sup>. Il naturalista inglese giunge a tale annotazione dopo che, sempre in ordine al principio primo per

---

459 Idem, *Opere*, vol. I, cit., p. 21. Il corsivo è nostro.

460 Se la memoria è analoga all’istinto, l’immaginazione, potremmo supporre, è analoga alla variazione!

461 Idem, *L’espressione delle emozioni nell’uomo e negli animali. Taccuino M e N. Profilo di un bambino*, cit., p. 85. Il corsivo è nostro.

cui è filosofico generalizzare naturalisticamente intuizioni sui processi mentali umani, ha applicato l'esperienza di sé al mondo animale.

Invero, Darwin registra, nel *Notebook N*, la diegesi assurda di un sogno in cui viene fuori la forza inventiva inconscia presente nell'uomo. Come mostravamo nel paragrafo precedente (vedi supra, nota 366), in tale frammento emerge il rivelativo – dal punto di vista filologico-utilizzo del termine “wit” nel senso tipico della tradizione estetica inglese del Settecento, ossia nel significato d'ingegno. Ma, la cosa che lì non potevamo notare, visto il piano (introspettivo) in cui s'innestava l'analisi, è che tale “wit” vada letto all'interno di un'intuizione darwiniana fondamentale circa la capacità/facoltà immaginativa: quella secondo cui il sogno è una forma d'immaginazione creativa involontaria. Il sogno è il non-luogo in cui le relazioni di causalità e continuità vengono sovvertite liberamente, e in cui prende vita una sorta di istintiva creatività naturale<sup>462</sup>.

Il lungo *fil rouge* psico-fisiologico che dall'uomo si dipana in tutti i rivoli del vivente è compiuto: non soltanto l'uomo, finanche gli animali sognano; dal momento che sognano immaginano, e se immaginano sono dotati di una seppur bassa capacità inventiva. Bene. Assodato che anche l'immaginazione deve essere declinata secondo il binomio gradualistico istinto-facoltà, una volta scoperto che un certo livello di essa è presente anche negli animali, non ci resta che capire quale sia il nesso naturale che la lega alla memoria. Tale nesso, si badi bene, è fondamentale, dacché, finalmente, ci introduce in modo diretto nelle leggi di funzionamento, ovverosia il processo, della realtà naturale stessa - a partire da cui le azioni possono divenire idee inconse!

Darwin, nel corso dei suoi privati ragionamenti filosofici, sembra chiaramente considerare memoria e immaginazione come interagenti. In che modo? Il tipo di legame possiamo desumerlo dalle definizioni stesse che ne dà il naturalista. Se la memoria è una raccolta d'idee

---

462 Selezione naturale e sessuale agiranno proprio su variazioni casuali.

reali e immaginarie, quindi, per dirla con l'Attanasio, "ibrido di sensazione e ideazione"<sup>463</sup>, vuol dire che lascia aperta la possibilità di una modificazione a partire da quel *clinamen* rappresentato dalla libertà inventiva dell'immaginazione, la quale rimodula liberamente i dati percepiti dalla realtà. Attenzione, è vero che la memoria è analoga all'istinto, anzi è l'istinto stesso, così com'è vero che quest'ultimo sembra invariabile; ma è altrettanto vero che l'istinto è invariabile fintantoché l'animale lo segue passivamente - detto in altri termini, per tutto il tempo in cui la realtà biotica non pone l'animale (compreso l'uomo, almeno quello dei primordi) nelle condizioni di doversi adattare diversamente. Come riportato in una felice annotazione del *Notebook N*, "sembrerebbe che un istinto si mantenga a lungo se non viene fatto niente per sradicarlo"<sup>464</sup>. Se l'uomo (o animale che sia) fosse un essere perfettamente d'istinto, e se l'accordo tra pensiero o sentimento (mente/cervello) ed essere (realtà) fosse perfetto anch'esso, non servirebbe adattamento. In questo caso però la realtà non dovrebbe mai cambiare. Dovrebbe essere immutabile. Eppure l'esperienza ci dice che le cose stanno diversamente, così come ci insegna che la "realtà non somiglia al quadro che è nella nostra mente"<sup>465</sup>. Dire che la realtà non somiglia all'idea che di essa si forma l'uomo o l'animale, vuol dire che il rapporto con la realtà è sempre tutto da costruire. Darwin scopre che gli istinti variano, non soltanto in termini assoluti, ma soprattutto nell'ambito di un unico ordine naturale: "Waterhouse dice che vi sono molti più istinti in ognuno degli imenotteri che negli altri ordini (...); quindi l'istinto si sviluppa entro un unico ordine, come c'è uno sviluppo dell'intelligenza dell'uomo"<sup>466</sup>. Gli istinti sono la cristallizzazione di una mutazione che

---

463 Idem, *Gli istinti della ragione. Cognizioni, motivazioni, azioni nel Trattato della natura umana di Hume*, cit., p. 43.

464 Idem, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali. Taccuino M e N. Profilo di un bambino*, cit., p. 84. Il corsivo è nostro.

465 *Ivi*, p. 39.

466 *Ivi*, p. 33. Il corsivo è nostro. In realtà, Darwin nota che anche nei diversi settori specie-specifici gli animali sembrano seguire, piuttosto che meccanicamente, i loro istinti nelle più svariate forme. Infatti, nel *Notebook N*, l'acuto naturalista inglese osserva: "Il leone George è straordinariamente codardo, mentre

intanto può essere modificata perché ogni animale è dotato di una capacità adattativa creativa - l'immaginazione- che consente loro di evolvere. Ovviamente, negli animali, si tratta di un potere di cambiamento quasi del tutto lasciato al “capriccio” della natura, come mostravamo sopra; nell'uomo, invece, l'essere culturale per eccellenza, il quale può far valere con forza le sue scelte arbitrarie, quel potere cresce enormemente. L'Attanasio fa un'osservazione giusta quando scrive che l'immaginazione è un'“attività *trasformativa*: scomposizione, selezione, ricomposizione di idee semplici”<sup>467</sup>. Questa operatività è possibile proprio perché l'immaginazione comunica con il database organico della memoria dotata di “superiore forza e vivacità”<sup>468</sup>, e nel comunicare attinge da quest'ultima la vitalità, la quale fa sì che la capacità/facoltà immaginativa, non sia, baconianamente, mero artificio, ma potere in grado di agire sulla realtà. Si noti bene il movimento del processo in opera: la realtà agisce sulla struttura corporea e mentale che agisce sulla realtà stessa. Bisogna però giustamente notare che Darwin sembra ricalcare piuttosto il primo versante del processo di trasformazione, ossia quello che parte dalla realtà esterna (*environment*). Quello funzionalista<sup>469</sup>. Eccoci giunti alla fase decisiva del nostro ragionamento: come avviene effettivamente il cambiamento - una volta che conosciamo i ruoli cognitivi reali incarnati da memoria ed immaginazione? Attraverso quale processo naturale? Quali sono i principi in gioco?

---

l'altro non ha paura di niente. Quindi esistono variazioni nel carattere in animali diversi della stessa specie”  
! In *Ivi*, p. 81.

467 *Idem*, *Gli istinti della ragione. Cognizioni, motivazioni, azioni nel Trattato della natura umana di Hume*, cit., p. 44.

468 *Ivi*, p. 46.

469 Sembra, a tratti, essere ancora tendenzialmente “lamarckiano” il Darwin rilevabile nelle pagine dei taccuini filosofici, perciocché è propenso a considerare preponderante l'influenza ambientale (degli abiti) - rispetto ad altri fattori- sulla struttura, senza prendere in considerazione, ad es., le interazioni reciproche tra strutture organiche come possibile fattore di cambiamento. Il naturalista inglese, nelle pagine dell'*Origin*, individuerà proprio in tale orientamento il suo errore giovanile più grande, l'ostacolo pregiudiziale al successivo riconoscimento dei veri meccanismi in gioco: selezione naturale delle variazioni vantaggiose e lotta per l'esistenza tra le varieguate strutture degli organismi (Cfr. Giulio Barsanti, *Una lunga pazienza cieca*, Torino, Einaudi, 2005, p. 225).

Darwin è ancora una volta humiano. In un'annotazione del *Notebook M* ci indica come avviene il processo di cambiamento: “*Un animale migliora perché i suoi appetiti lo spingono a certe azioni, le quali sono modificate dalle circostanze e quindi gli appetiti stessi si trasformano*”<sup>470</sup>. Le condizioni esterne delle realtà producono il miglioramento. D'accordo, ma come si formano gli appetiti, ovvero gli istinti? Per spiegarlo, Darwin prende in prestito da Hume due cose fondamentali: un principio di realtà e una relazione naturale. Il principio è quello dell'abitudine (*habits*), la relazione è quella di causalità (*causation*): storia e necessità. La stretta connessione tra reiterazione di un atto e il rapporto di causa ed effetto per cui ad un'idea (inconscia) risponde, uniformemente, sempre il medesimo effetto (movimento muscolare) sembra spiegare tutto. Darwin, come Hume, ritiene che l'abitudine sia la vera “guida della vita”<sup>471</sup>: naturale per il primo, principalmente morale, per il secondo. Difatti, Hume, nella sezione *Of the reason of animals* del *Treatise* (1.3.16), scriveva: “*La natura può, certamente, produrre tutto quel che nasce dall'abitudine. Anzi, l'abitudine non è altro che uno dei principi della natura, e da questa origine trae tutta la sua forza*”<sup>472</sup>. È questo principio “storico” che Darwin usa per spiegare come una “conoscenza ereditaria delle cose” possa divenire istinto. Tuttavia, la reiterazione degli abiti (comportamenti, azioni, sensazioni, ecc.) non basta ad esplicare totalmente il modello di cristallizzazione di automatismi mentali in istinti. L'abitudine è sempre ripetizione di una necessità: la relazione di causa ed effetto.

Tale relazione, di primaria importanza nel sistema della mente humiano, è fondamentale per due aspetti: è una relazione sia naturale che filosofico-conoscitiva. Nel *Treatise* humiano essa era nel contempo naturale, dal momento che era empiricamente attiva nella realtà, e filosofica, perché indispensabile alla conoscenza scientifica dell'uomo.

---

470 Idem, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali. Taccuino M e N. Profilo di un bambino*, cit., p. 16. Il corsivo è nostro.

471 Scrive Attanasio: “Come Hume dice icasticamente nell'*Abstract*, «non è la ragione ad essere la guida della vita», bensì l'esperienza automatica di atti passati di transizione”; in Idem, *Gli istinti della ragione. Cognizioni, motivazioni, azioni nel Trattato della natura umana di Hume*, cit., p. 241.

472 Idem, *Opere*, vol. I, cit., p. 193. Il corsivo è nostro.

Ancora una volta ci ritroviamo a presentare la connessione tra mondo organico e mondo mentale. Secondo Hume la relazione di causalità non era oggettivamente presente nelle cose, ma piuttosto un abito mentale coesistente alla “struttura originaria della macchina interiore”<sup>473</sup> umana. Era l’unico modo che aveva l’uomo per ampliare la sua conoscenza<sup>474</sup>, conoscenza che logica e matematica non potevano assicurare, concentrandosi queste soltanto su relazioni invariabili tra idee. Nell’*An Enquiry concerning the Principles of Moral*, pubblicata da Hume nel 1751, troviamo la seguente affermazione: “Tutti i ragionamenti relativi a materie di fatto sembrano fondati sulla relazione di causa ed effetto. Soltanto per mezzo di questa relazione possiamo andare al di là dell’evidenza della memoria e dei sensi”<sup>475</sup>. Tale relazione, si badi bene, è intrinsecamente legata a quel principio di uniformità che si basa sulla fiducia circa al fatto che le esperienze future devono somigliare a quelle passate.

Cosa sarà, dunque, l’abitudine se non la naturale inclinazione a quella fiducia? Darwin accoglie interamente le speculazioni humiane, ma, come al solito, le estremizza, e in un certo senso le porta a compimento.

Teniamo ben presente quanto scritto sopra circa l’idea darwiniana dell’origine organica della funzione mentale. Se questa è una propaggine organica del cervello, altrettanto organiche saranno le leggi a cui la mente deve sottostare. Invero, Darwin, nei taccuini filosofici, compie l’usuale doppia operazione: 1) naturalizza le associazioni mentali, riconducendo il mentale all’organico; 2) mostra la presenza delle nozioni necessarie della mente umana, come quella di causa ed effetto, nei bambini appena nati, negli animali e persino nelle piante. Per quanto concerne il primo punto, abbiamo la riprova lampante in un’annotazione registrata nel *Notebook M*: “Quando si muove molto spesso un muscolo, il movimento diventa abituale e involontario. Quando un pensiero è richiamato alla mente molto spesso, esso diventa abituale e involontario (...) Un ricordo involontario di qualsiasi cosa si

---

473 Cit. in Idem, *Il gusto dell’estetica nel Settecento*, cit., p. 12.

474 Cfr. Idem, *Hume*, cit., p. 55.

475 Cit. in *Ivi*, p. 53. Il corsivo è nostro.

ha solo per associazione, e *l'associazione è probabilmente un effetto fisico del cervello ...*<sup>476</sup>.

È chiaro, Darwin considera i principi psicologici e associazionistici umani (somiglianza, continuità/contiguità e causa-effetto) alla stessa stregua di una secrezione organica.

In ordine al secondo punto, invece, dobbiamo rivolgerci al *Notebook N* in cui Darwin scrive: “Poiché l’origine di causa ed effetto è una nozione necessaria, essa è collegata con la volontà degli animali più semplici come per esempio la reazione dell’idra alla luce è un effetto diretto di questa legge. *Le piante hanno qualche nozione di causa ed effetto? Esse hanno certo un’attività abituale che implica una fiducia del genere. Quando comincia questa nozione? I bambini capiscono prima di saper parlare e lo stesso molti animali*”<sup>477</sup>. Bambini, animali inferiori e piante hanno in dotazione le medesime nozioni. Darwin sembra qui seguire alla lettera le indicazioni delle pagine del *Treatise* in cui Hume sottolineava la profonda similitudine tra mondo naturale (fisico) e mondo mentale (psicologico). Anche in quest’ultimo vigerebbero principi di “attrazione”<sup>478</sup>, che regolamentano, come una “dolce forza”<sup>479</sup>, la libertà immaginativa.

Ecco, l’“attrazione”, a cui faceva riferimento Hume, è la stessa che Darwin vuole carpire, mostrando come il mondo mentale sia prima di tutto un mondo naturale e organico, e lo vuole fare non attraverso la similitudine di quello con questo, ma attraverso l’inserimento di quello in questo. Conoscere le leggi di natura significa conoscere anche tutti i suoi effetti, e l’uomo (con le sue capacità mentali) è uno dei suoi effetti.

---

476 Idem, *L’espressione delle emozioni nell’uomo e negli animali. Taccuino M e N. Profilo di un bambino*, cit., p. 19. Il corsivo è nostro.

477 *Ivi*, p. 61. Il corsivo è nostro.

478 “Questi sono, dunque, i principi di unione o coesione fra le nostre idee semplici (...). Vi è qui una specie di ATTRAZIONE, la quale come si vedrà, si trova ad avere nel mondo mentale, non meno che in quello naturale, degli effetti straordinari, mostrandosi in forme non meno numerose e svariate”; in Idem, *Opere*, vol. I, cit., p. 24.

479 *Ivi*, p. 22.

Va da sé che il processo stesso della costruzione di una conoscenza scientifica, come abbiamo provato a mostrare nel paragrafo precedente, sottostia alle stesse leggi fisiche di associazione: tutto parte dallo stadio conoscitivo della sensazione e dell'esperienza (impressioni), per poi confluire, tramite la fase creativo-immaginativa di scomposizione e ricomposizione delle idee (*wit e castelli in aria*), in quello comparativo, ossessivo, e faticoso della ragione – dura come un muscolo tenuto fermo nella stessa posizione ossessivamente- la quale è adibita a trovare, con l'apporto della memoria, tutte le relazioni causali necessarie esistenti, al fine di approdare al giudizio o credenza (*belief*)<sup>480</sup>.

Il processo della conoscenza è, dunque, una sorta di cammino a ritroso: parte dall'esperienza, lavora con le idee, e ritorna all'esperienza. In questo processo la ragione assurge a facoltà regolativa, la cui origine è pur sempre nelle impressioni: “la ragione probabilmente è la semplice conseguenza della vivacità e della molteplicità delle cose ricordate e *il piacere associato che accompagna tale ricordo*”<sup>481</sup>.

Che vuol dire che il piacere si accompagna al ricordo? Rispondere a questa domanda ci permettere di chiudere definitivamente il cerchio dell'argomentazione. Abbiamo visto che l'abitudine e la relazione di causalità permettono la sedimentazione delle esperienze che divengono abiti mentali e organici. Ma non abbiamo ancora detto che tutto ciò che diviene istinto ha uno scopo<sup>482</sup>: il benessere, in ordine alla sopravvivenza, di una specie. Vale a dire che sono divenute istinto quelle azioni che un tempo si rivelarono vantaggiose. E poiché erano vantaggiose, riviverle, produce piacere. Il piacere è il grande connotato emotivo della bontà.

---

480 A livello puramente naturale le credenze entrano a far parte della struttura mentale dell'uomo attraverso il meccanismo dell'abitudine/istinto: “Le nostre nozioni necessarie non derivano come conseguenza del consenso abituale o istintivo a giudizi che sono il risultato dei nostri sensi o della nostra esperienza? (Due lati del triangolo più corti del terzo: questa è una nozione necessaria? L'asino l'ha”; in Idem, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali. Taccuino M e N. Profilo di un bambino*, cit., p. 62. Così come esistono emozioni istintive, esisterebbero anche giudizi istintivi, dunque.

481 Ivi, p. 63. Il corsivo è nostro.

482 “L'istinto è una modificazione della struttura corporea collegata alla locomozione (...) *oppure per ottenere un certo fine*”; in Ivi, p. 70. Il corsivo è nostro.

Conseguentemente, nel *Notebook M*, Darwin annota: “Sono tentato di dire che quelle azioni che sono risultate necessarie nel corso di molte generazioni (...) sono quelle che sono buone, e che di conseguenza danno piacere”<sup>483</sup>. In quest’annotazione datata 8 settembre (1838), che abbiamo già mostrato nel paragrafo precedente, Darwin sottende una critica alla teologia naturale di William Paley, contemplando la possibilità che le azioni che si approvano risultino piacevoli perché in un passato molto remoto sono risultate utili e benefiche alla specie umana, prima che si sedimentassero nella memoria organica, insomma prima che fossero ereditabili. Il piacevole qui si lega, essenzialmente, all’utile e all’istinto.

Cos’è dunque il piacere? È Darwin stesso a fornirci la risposta nel *Notebook N* : “Se l’avversione, la ripugnanza e la disapprovazione non fossero niente più della inidoneità di certi oggetti rispetto a organi adattati, ad altri oggetti (...) io penserei che il grande principio del piacere sia semplicemente abitudine ereditaria”<sup>484</sup>. Ancora una volta è la traccia dell’esperienza del tempo profondo ad aver marchiato la struttura e gli automatismi del presente.

Qui, Darwin incappa in un grave paralogismo, visto che nel medesimo taccuino il naturalista afferma che ogni cosa ereditaria è piacevole; ma se il piacere è il connotato sensorio che essenzialmente si lega a ciò che è ereditario, come può essere nello stesso tempo frutto dell’ereditarietà stessa? Qual è il principio che originò il piacere? Una cosa è piacevole perché si eredita e nel medesimo tempo il piacere stesso è un prodotto dell’eredità atavica dei nostri antenati. Tralasciando le imperfezioni del ragionamento, giustificabili, visto che stiamo considerando taccuini privati, non concepiti per la pubblicazione, risulterà chiaro, ora, che gli uomini, stando alle speculazioni filosofiche prese in esame finora, siano fondamentalmente “*creature di abitudine*”<sup>485</sup>, forgiate strutturalmente (mente e corpo) dalle esperienze passate:

---

483 Vedi supra nota 382.

484 *Ivi*, p. 79.

485 *Ivi*, p. 75. Il corsivo è nostro.

“*gli abiti precedono la struttura*”<sup>486</sup>. Gli animali, invece, “possono essere chiamati ‘creature d’istinto’ con un leggero pizzico di ragione”<sup>487</sup>.

L’esperienza è, pertanto, la grande fonte del cambiamento. Che quest’ultimo non sia una degenerazione bensì un miglioramento dipende solo dalle condizioni esterne favorevoli. E l’istinto è la cristallizzazione di una modificazione benevola per una specie.

I lettori attenti avranno notato che abbiamo abusato del termine istinto, senza parlare mai o quasi mai del principio della selezione naturale. Non si tratta ovviamente di una scelta arbitraria. Visto che è Darwin stesso ad accennare, nei taccuini filosofici, soltanto debolmente a quell’altro grande principio<sup>488</sup> che insieme all’istinto sarà considerato il grande, anzi il maggior, criterio informatore del mutamento delle specie<sup>489</sup>. La ragione per cui Darwin non cali il modello della selezione naturale nel groviglio di speculazioni “metafisiche” tutte essenzialmente connesse sta probabilmente nel fatto che il naturalista non consideri, nei taccuini, approfonditamente, un aspetto fondamentale del processo di sviluppo e cambiamento delle facoltà mentali: la variazione casuale. All’interno dei taccuini filosofici ci sono

---

486 Vedi supra nota 398.

487 Idem, *L’espressione delle emozioni nell’uomo e negli animali. Taccuino M e N. Profilo di un bambino*, cit., p. 75.

488 Darwin, nei taccuini filosofici, fa riferimento esplicito al principio della selezione naturale, almeno due volte: 1) “L’altro principio, secondo il quale vi sono bambini che per caso sono nati con le braccia forti e che sopravvivono a quelli più deboli, può essere applicabile alla formazione degli istinti, indipendentemente dalle abitudini” (in *Ivi*, p. 68); 2) “Vedi le mine note manoscritte in cui si trova un forte argomento in favore del cervello che forma gli istinti. Il cervello potrebbe creare un motivo al pianoforte, se ogni individuo suonasse un po’ (e qualcosa distruggesse i cervelli cattivi)” (in *Ivi*, p. 80). Come si può osservare dalle due citazioni, nella prima è contemplata la possibilità in cui ad agire sia solo la selezione naturale operante su una variazione casuale che si è rivelata vantaggiosa, nella seconda, invece, il principio dell’abitudine e quello della selezione cooperano.

489 Scrive Bartalesi: “Nei *Notebooks* Darwin pone le basi per una teoria degli istinti che diverge in parte da quella che troverà posto nel settimo capitolo dell’*Origin*. Sebbene nei taccuini la nozione di istinto contenga all’idea di selezione naturale il ruolo di principale meccanismo della variazione, nell’opera del 1859 l’influenza degli abiti sulle strutture corporee viene infatti accantonata per privilegiare l’azione diretta della selezione sulle variazioni naturali”; in Idem, *Estetica evolucionistica*, cit., p. 47.

indubbiamente elucubrazioni su caso e libero arbitrio. Ma Darwin finisce per considerarli sinonimi e soggetti alle azioni di leggi associative necessarie<sup>490</sup>. È su questa necessità che, nelle *Metaphysical Enquiries*, Darwin si concentra maggiormente. Eppure, come abbiamo visto, nella visione darwiniana del processo di sviluppo della realtà naturale ci sono i germi per considerare non solo la necessità delle leggi, ma anche la libertà delle variazioni. Non soltanto la memoria biologica di un passato cristallizzato (istinto) ma anche l'immaginazione naturale e creativa (variazione), che pur seguendo generalmente regole, può deviare e rimodulare i dati provenienti dalla memoria.

Prima di passare a Burke, si tenga conto di un aspetto importante. Abbiamo visto che Darwin, humanamente, ritiene le impressioni le condizioni di possibilità delle idee. Che quasi mai le prime possono derivare dalle seconde. Questo è considerato essere il processo della realtà. D'accordo. Darwin lo segue appieno. Malgrado ciò, sono possibili eccezioni. Eccezioni che permettono a quell'immaginazione che abbiamo notato essere una facoltà importante nel processo di conoscenza e di miglioramento delle specie, di inferire le impressioni a partire dalle idee. E questo perché la facoltà umana dell'immaginazione non è un capriccio. Sottostà a regole. Regole che consentono ad uno scienziato impossibilitato a servirsi in maniera

---

490 "(...) Viene da sospettare che anche la nostra volontà possa derivare da qualcosa come le leggi fisse dell'organismo (...) Il libero arbitrio dell'ostrica si può immaginare che sia un effetto diretto dell'organismo mediante le capacità, fornite dai sensi, di dolore o piacere (...) Il libero arbitrio, se vogliamo chiamarlo così, provoca mutamenti nell'organizzazione corporea dell'ostrica; allo stesso modo il libero arbitrio può provocare un mutamento nell'uomo. Il nocciolo del problema verte sulle tendenze ereditarie e sugli istinti"; in Idem, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali. Taccuino M e N. Profilo di un bambino*, cit., pp. 24-5. Il corsivo è nostro. A ben osservare, Darwin non prende in considerazione la selezione naturale; ritiene, evidentemente, che volontà, libero arbitrio e caso, siano sinonimi in tutto il mondo vivente (uomo, animali, piante), ed è sicuro che quella "arbitrarietà" all'origine del cambiamento strutturale (chiaramente parafrasabile con creatività o variazione) sia radicata in una necessità organica. Eppure, in seno alla parvente e irrefutabile cogenza, già sono rilevabili i germi teorici dell'indeterminazione, visto che "il libero arbitrio sta alla mente come il caso sta alla materia", (in proposito, vd. Barbara Continenza, *Darwin e la "cittadella della mente"*, in *La mente. Tradizioni filosofiche, prospettive scientifiche, paradigmi contemporanei*, a cura di S. Gensini e A. Rainone, Roma, Carocci, 2008, pp. 149-170).

ortodossa del metodo di verifica sperimentale, di prevedere tramite conoscenza probabilistica, la validità di un modello di funzionamento della realtà, anche laddove mancano prove concrete ad attestarlo.

Nella prima sezione del *Treatise* dedicato all'intelletto umano, Hume scriveva: “Esiste un fenomeno in contrario, il quale proverebbe che non è del tutto impossibile che le idee precedono le corrispondenti impressioni”<sup>491</sup>. Hume citava qui l'esempio di una persona che avendo goduto della vista per trent'anni, conoscesse ogni forma di colore tranne una particolare sfumatura di blu. Secondo Hume, l'uomo sarebbe in grado di percepire e riconoscere, dunque immaginare, qualora gli si portasse alla vista l'intero spettro di gradazione del colore blu – dalle declinazioni più scure a quelle più chiare- eccetto un'unica sfumatura sconosciuta, lo spazio vuoto rispondente proprio a quella sfumatura mai percepita prima. “Domando: non è possibile supplire con l'immaginazione a tale deficienza e darsi da sé l'idea di quella sfumatura particolare, nonostante che egli non ne abbia mai avuta la sensazione?”<sup>492</sup>. È certamente possibile. E sarà l'eccezione che farà la fortuna (anche retorico-stilistica) di Darwin. L'immaginazione, appunto, gli permetterà di colmare i vuoti lasciati dalle documentazioni fossili, così come da esempi mancanti, o da nodi argomentativi, a partire dalle leggi approvate dalla ragione (quelle che agiscono nel presente in maniera uniforme al passato: selezione naturale/sexuale, istinto, legge dell'uso/disuso, meccanismi di variazione, ecc. ecc.) e dallo schema della realtà (naturale e mentale) legittimato.

---

491 Idem, *Opere*, vol. I, cit., p. 17.

492 *Ivi*, p. 18.

## 2.2.1 Darwin e Burke: *che cos'è l'emozione?*

Se Hume rappresenta per Darwin il modello filosofico di riferimento, Burke, dal canto suo, incarna la possibilità di risolvere, all'interno del paradigma principale, alcuni enigmi di natura organica, prima che psicologica. Accertato che il processo della mente umana, e dunque della realtà naturale, è quello descritto da Hume, si tratta di denotare, per il naturalista inglese, l'origine (animale) del funzionamento specifico delle impressioni di riflessione (emozioni e senso del bello), del misterioso strumento attraverso cui gli esseri umani comunicano le emozioni (fisiognomica e linguaggio), dei giudizi estetici naturali o acquisiti, e infine, dei rapporti intraspecifici (la socialità). Burke, in ordine a tutti questi nodi da districare, può essere di grande aiuto. Il critico irlandese attira l'attenzione di Darwin per due questioni principali: 1) la fisiologia delle passioni e l'espressione delle emozioni; 2) l'origine (animale) del linguaggio.

Ma Burke è importante, indirettamente, anche per altre due tematiche fondamentali: quelle concernenti, rispettivamente, il gusto naturale e l'istinto sociale (a cui dedicheremo un paragrafo autonomo). I criteri seguiti da Darwin saranno fondamentalmente due. Uno è quello, filosofico, già indicato, secondo cui è lecito procedere per analogia dall'uomo agli animali; il secondo, è quello presente nell'*Opticks* (1704) di Newton, in base a cui da effetti simili è possibile risalire a una causa comune; in altre parole, dalle analogie funzionali (emozioni, espressioni, linguaggio, gusto, ecc.) si può inferire la presenza di una omologia (discendenza comune).

Procediamo per gradi. Quando Darwin, ad un certo punto, nel *Notebook N*, appunta: "Lavater (...) cita Burke che parla di espressione mimica delle emozioni; egli ha sentito per sua esperienza personale che le passioni di un volto o della mente sono solidali con gli organi

interni ...<sup>493</sup>, abbiamo la prova materiale del primo motivo d'interesse. Burke, nella sezione XIX della terza parte della *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, si occupava, per l'appunto, della fisionomia, in un menomo paragrafo, dove specificava l'importanza, in relazione alla segnalazione della bellezza, dell'accordo tra "maniere" (caratteri psicologici) ed espressione, ma anche, implicitamente, dell'accordo tra emozioni e muscoli facciali (l'espressione del volto), dal momento che un determinato atteggiamento espressivo comunica, generalmente, in chi guarda, un determinato sentimento di piacere<sup>494</sup>. Darwin, come abbiamo visto sopra, conduce la mente ad essere, anzitutto, una funzione organica del cervello, e riduce i suoi principi di funzionamento ad attività organiche, ma viene messo in difficoltà dalla misteriosità delle emozioni, dal modo in cui queste si producano, e dallo loro origine, tant'è che si chiede: "Che cos'è l'emozione?", aggiungendo subito dopo: "*Alla fine del saggio di Burke sul sublime e il bello, ci sono alcune note*"<sup>495</sup>.

Grazie a Sandra Herbert e Paul H. Barrett sappiamo con precisione a cosa Darwin si stia riferendo qui. Le note, a cui si fa cenno, non sono di Burke, ma di Darwin stesso: "Darwin's notes written on the back flyleaf and on inside of the back cover of his copy of Burke are on 'ambition, pride, fame, vanity, arrogance, conceit, sense of beauty, instinct, sublimity, triumph and pleasure'"<sup>496</sup>. Questo non vuol dire che il saggio burkiano in questione sia irrilevante in merito alla problematica. Burke, ovviamente, per una serie di ragioni, non può dare le risposte che il naturalista inglese cerca, nondimeno costituisce un termine imprescindibile di riferimento, una via possibile verso la soluzione. Invero, il critico e filosofo irlandese

---

493 Idem, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali. Taccuini M e N. Profilo di un bambino*, cit., p. 60.

494 Il paragrafo è intitolato per l'appunto "La fisionomia". Stando alla traduzione di Mario M. Rossi: "La fisionomia costituisce un lato notevole della bellezza, specialmente in quella della nostra specie. Le qualità morali danno un certo aspetto all'atteggiamento del viso, e questo, poiché lo si vede corrispondere molto spesso a quelle, può congiungere l'effetto di certe qualità piacevoli della mente a quelle del corpo"; in Idem, *L'estetica dell'empirismo inglese*, Tomo II, cit., p. 657.

495 Ivi, p. 72.

496 Idem, *Notebooks 1836-1844*, cit., p. 578.

dedicava un'intera quarta parte del suo saggio proprio alla descrizione delle cause fisiche (cause efficienti) del bello e del sublime.

Inoltre, in base alla teoria della mente umana, Darwin sa che il senso del bello è una passione calma. Se questa ha un legame, a livello organico, come descrive Burke, con la struttura mentale, allora è possibile che anche tutte le altre emozioni (dall'ambizione all'orgoglio) ce l'abbiano. È chiaro dunque che se Hume offre a Darwin argomentazioni preziose sulle leggi dell'intelletto e del pensiero, Burke può fornire, in parte, il complemento fisiologico di quelle argomentazioni. C'è da concordare, ancora una volta, con Gian Arturo Ferrari quando nella sua "Introduzione" afferma che "i Taccuini hanno una loro palpabile coerenza, *un filo conduttore*"<sup>497</sup>; ma prima di tirare le fila del discorso occorre esaminare i punti d'interesse.

Sulla base della burkiana fisiologia delle passioni, a Darwin interessa capire due cose: 1) se le emozioni siano una produzione dell'attività mentale (organica); 2) se le emozioni rispondano a determinati movimenti e attività muscolari. Burke rispondeva affermativamente ad entrambi i punti nella sua psico-fisiologia nel momento in cui mostrava che come il piacere del bello è accompagnato da rilassamento delle fibre nervose, così il diletto del sublime è accompagnato da tensione ed eccitazione dei nervi.

Darwin ha intuito che uomini e animali condividono il medesimo tessuto espressivo ed emozionale. Se si riesce a dimostrare l'origine mentale delle emozioni, allora vuol dire non solo che animali e uomini hanno qualcosa in comune, ma che i loro cervelli, come peraltro mostrerebbero i frenologi quando affermano che il cervello si modifica<sup>498</sup>, sono sostanzialmente simili. Darwin, nel *Notebook N*, scrive: "*Le emozioni sono gli effetti ereditari*

---

497 "Introduzione", in Idem, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali. Taccuini M e N. Profilo di un bambino*, cit., p. XIX. Il corsivo è nostro.

498 "Per evitare di dichiarare quanto io creda nel materialismo, dirò soltanto che le emozioni, gli istinti, i diversi gradi di intelligenza che sono ereditari sono tali perché il cervello di un bambino somiglia a quello dei suoi antenati. (E i frenologi affermano che il cervello si modifica.)"; in *Ivi*, p. 22.

*sulla mente che accompagnano certe attività del corpo (?)*. Ma che cosa ha provocato inizialmente queste attività del corpo se prima non si era provata l'emozione?"<sup>499</sup>. Questo è un altro ostico paralogismo, dopo quello mostrato nel paragrafo precedente, che il naturalista sembra voler risolvere tramite l'ereditarietà dei principi primari e fondamentali di piacere e dolore: quest'ultimi non sono emozioni ma sensazioni; l'uomo proverebbe piacere per tutte quelle attività che sono risultate benefiche – anche se non necessariamente debbano esserlo ancora nel presente<sup>500</sup> - nel passato, e le emozioni sarebbero soltanto il risultato della sedimentazione d'idee e reazioni organiche e fisiologiche. Infatti, annota ancora Darwin nel *Notebook N*: "Mackintosh ha insistito per primo chiaramente. *Sono piuttosto le idee e le attività del corpo a produrre le emozioni*"<sup>501</sup>.

Cosa comporta quest'acquisizione? Innanzitutto, conduce a rilevare un'intesa fondamentale e istintiva tra pensiero ed emozione; secondo, un'altra intesa fondamentale e istintiva, ossia quella tra emozione ed azione. Le emozioni, e di conseguenza, le loro estrinsecazioni espressive, rivelerebbero azioni che in un passato remoto sono state benefiche, la qual cosa risulterebbe dalle tracce<sup>502</sup> sedimentarie del piacere o dolore corrispondente; poi, cosa importante, quelle tradirebbero attraverso le automatiche reazioni dei muscoli facciali, l'inutilità attuale di queste risposte fisiognomiche. Naturalmente, questa inutilità interessa a Darwin nella misura in cui attesta la presenza di un passato remotissimo, che se è lontanissimo dall'uomo civilizzato, è ancora presente negli animali e nei selvaggi (come quelli incontrati durante il viaggio sul *Beagle*). Per renderci conto di come la questione

---

499 *Ivi*, p. 74.

500 Darwin ammette chiaramente come probabile che alcuni automatismi siano stati conservati dalle specie animali, seppur perdendo il loro significato originario. Per quanto, quindi, alcune reazioni fisiologiche e organiche possano essere nel presente di una specie "inutili", non possono assolutamente essere dannose. Dacché ciò cozzerebbe con la teoria della selezione naturale che il naturalista inglese nei taccuini filosofici ha ben presente, sebbene non la citi se non pochissime volte.

501 *Ivi*, p. 79. Il corsivo è nostro.

502 "(...) *Instinctus* non significa 'macchiato dentro' ?"; in *Ivi* p. 78.

interessi a Darwin proprio in questi termini, e come secondo lui ad un'emozione corrispondano azioni istintive, riportiamo la seguente annotazione di un ricordo, presente nel *Notebook M*: "(...) Mi sono svegliato la notte sentendomi non tanto bene, e avevo una gran paura, nonostante la mia ragione ridesse e mi dicesse che non c'era niente e cercassi di afferrare qualche oggetto per poter giustificare lo spavento"<sup>503</sup>. Qui la paura è dettata da uno stato organico che non corrisponde minimamente alla realtà dei fatti, andando con ciò a rafforzare la tesi del legame tra emozione e stato fisiologico del corpo. A supporto, invece, dell'altro legame, quello tra emozione e reazione muscolare istintiva, ecco cosa appunta Darwin, sempre nel *Notebook M*: "Persino il verme, quando è calpestato, si rivolta (...). Ora, questa attività è probabilmente la reazione ereditaria più antica, e quindi permane anche quando in realtà il movimento non ha più luogo"<sup>504</sup>. La costante e universale (in tutto il mondo animale, compreso l'uomo) uniformità delle espressioni facciali corrispondenti a uno stato emotivo - quell'automatismo che si radica profondamente nel sostrato organico- è il più grande meraviglioso segnale di un'origine animale delle emozioni. Ma potrebbe essere anche la prova preziosa dell'origine animale del linguaggio.

Ecco che ora giungiamo al secondo motivo d'interesse a cui facevamo riferimento sopra. Burke, nel quinto capitolo della sua *Enquiry*, provava, tramite una "tesi originale di *estetica e semantica*"<sup>505</sup>, a tracciare le caratteristiche originali della poesia, la cui peculiarità non riposava nel suscitare emozioni attraverso le immagini, bensì tramite il suono. Già questo lascia intuire l'intensità della curiosità che una simile tesi potesse produrre in Darwin. Burke, considerando la poesia non tanto arte mimetica, quanto piuttosto arte "per *sostituzione*"<sup>506</sup>, quindi una sorta di metonimia mediante cui l'emozione viene suscitata naturalmente, e non

---

503 *Ivi*, p. 21.

504 *Ivi*, p. 20.

505 Guido Morpurgo-Tagliabue, *Il gusto dell'estetica nel Settecento*, a cura di L. Russo e G. Sertoli, "Aesthetica Preprint: Supplementa", 11, 2002, p. 180.

506 *Idem*, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, cit., p. 175.

artificiosamente come nella pittura, teneva fede a quel progetto esposto nella introduzione dell'*Enquiry* che potremmo definire di naturalizzazione dell'estetica. La poesia non commuove o diletta con l'artificio imitativo, bensì tramite il suono. Bene, ma cosa vuol dire questo? Burke affermava: "Questi suoni, essendo usati spesso senza riferimento ad alcuna particolare occasione e tuttavia conservando ancora le loro prime impressioni, *finiscono col perdere completamente la connessione con le particolari occasioni che li hanno originati*"<sup>507</sup> - eppure il suono continua a suscitare il medesimo effetto. Come si può facilmente notare, sembra rileggere Darwin, visto che quegli applica lo stesso ragionamento alle espressioni facciali e alle emozioni: resta la reazione atavica ma si perde l'immediatezza (in Darwin, a volte, anche l'utilità) della connessione originaria.

Qual è il principio per mezzo del quale suoni simili producono effetti simili? È semplice intuirlo, dopo che ci siamo prodigati per tessere il meccanismo darwiniano di produzione dell'istinto nel paragrafo precedente: ovviamente, l'abitudine. Le ultime riflessioni estetiche dell'*Enquiry* sono manna per il Darwin dei *Notebooks*; infatti, quelle rinvenivano nelle lingue dei selvaggi una forza originaria che nelle lingue civilizzate mancherebbe; un po' come dire che nelle prime permarrrebbe ancora una connessione diretta con la natura. Darwin associa a siffatte riflessioni davvero interessanti le sue speculazioni sul linguaggio: la poesia, come la intende Burke, vista con gli occhi del naturalista, può tradire la propria origine primitiva e lasciar immaginare che un tempo il linguaggio potesse essere puro suono. I popoli che hanno un basso livello di civilizzazione, sono, infatti, secondo Burke, anche quelli che hanno un rapporto – quasi fossero poeti pratici- per così dire, artistico con la realtà, perciocché più appassionato, vitale, irrazionale<sup>508</sup>. Bisogna tener conto che Darwin ha ben presenti le argomentazioni burkiane, e le riconverte in ordine ai suoi obiettivi scientifici (naturalistici).

---

507 *Ivi*, p. 169.

508 Nel *Notebook N* possiamo rilevare una riflessione darwiniana che sembra richiamare questa tesi burkiana: "Un vecchio a Cambridge osservava che gli ignoranti guardavano la pittura semplicemente come opera di imitazione. Quindi il piacere che ci dà il bello a differenza della bellezza sessuale è un gusto

Una prova lampante ci è offerta da una brillante annotazione custodita nel *Notebook N*, che non possiamo non riportare: “Nel linguaggio, la capacità dei poeti di descrivere cose belle in una bella lingua, e viceversa, è la prova che *nei tempi antichi deve esservi stata un’intima connessione fra suono e linguaggio*”<sup>509</sup>. Da tale citazione traspaiono tre acquisizioni filosofiche cruciali: 1) il linguaggio ha un’origine; 2) il linguaggio nasce come suono; 3) se la poesia tradisce l’origine sonora della propria capacità di produrre sentimenti, allora è chiaro che la più primitiva di tutte le arti è la musica<sup>510</sup>. Darwin, come sempre, si spinge oltre, e va ben più al di là delle tesi di Burke, dacché riscontra che il gusto per i suoni accomuna tutto il regno animale, anzi, naturale. Non solo. Gusti simili, secondo il famoso principio newtoniano utilizzato tanto sia da Burke che da Hume, conduce facilmente il naturalista inglese a sostenere che debbano esserci cause simili, e, più precisamente, strutture simili<sup>511</sup>: le analogie rivelano omologie; e questo perché, come abbiamo già visto, le abitudini precedono la struttura organica e mentale degli esseri viventi<sup>512</sup>. Ciò vuol dire che la presenza di gusti simili mostrerebbe le tracce di una medesima origine strutturale (dunque, di una discendenza) di uomini e animali. L’intreccio, come si può osservare, tra gusto e linguaggio naturale si fa, nelle pagine dei taccuini filosofici, sempre più stretto. Proprio per questo il gusto, assieme al

---

acquisito”; in Idem, *L’espressione delle emozioni nell’uomo e negli animali. Taccuini M e N. Profilo di un bambino*, cit., p. 63. Gli uomini rozzi hanno un rapporto primitivo con le opere d’immaginazione che potremmo definire sentimentale. Mancano educazione e cultura, proprio come nelle pagine burkiane.

509 *Ivi*, p. 65.

510 “La musica è estremamente primitiva”; in *Ivi*, p. 63.

511 Nel *Notebook N*, Darwin registra la seguente dirimente osservazione: “*Unione della voce e del gusto per il canto degli uccelli con la struttura dei mammiferi*. Il gusto per i suoni ricorrenti nell’armonia è comune a tutto il mondo della natura”; in *Ivi*, p. 62. Il corsivo è nostro.

512 A riprova del fatto che è sempre il principio dell’abitudine che Darwin usa per spiegare la cristallizzazione in istinto di azioni un tempo benefiche per la specie, riportiamo la seguente annotazione del *Notebook N*: “L’esistenza del gusto nella mente umana è per me una prova evidente del fatto che le idee generali dei nostri antenati hanno lasciato la loro impronta in noi. Di certo noi possediamo il gusto naturalmente, non tutto è stato acquisito con l’educazione”; in *Ivi*, pp. 64-5. Il gusto è intanto naturale perché un tempo era abitudinario.

senso del bello, costituisce un altro nodo gordiano da sciogliere. E, visto che Burke ne parlava nell'“Introduzione” della seconda edizione dell'*Enquiry* (1759), possiamo sia tracciare le chiarissime linee di continuità tra Darwin e l'irlandese che districare il viluppo teoretico.

La definizione che Burke dava del gusto nella sua “An Introduction on Taste” era la seguente: “(...) Con la parola gusto non intendo altro che quelle facoltà della mente che sono impressionate dalle opere dell'immaginazione e dalle belle arti o che formulano un giudizio su di esso”<sup>513</sup>. Come risulterà chiaro, i tratti essenziali della definizione burkiana sono due: 1) la facoltà mentale responsabile del gusto, in quanto subisce l'effetto diretto delle impressioni che derivano dalle opere d'arte, è facoltà sensibile; 2) la facoltà mentale responsabile del gusto, in quanto è capace di emettere giudizi, è facoltà razionativa dell'intelletto. Dunque, da una parte il senso e dall'altra la ragione, da una parte il sentimento passivo, dall'altro il giudizio attivo. Questa dicotomia è la medesima riscontrabile nella produzione estetica umana, ancorché non sintetizzata, come in Burke, in un'unica definizione, bensì connotata antinomicamente in due opere differenti: secondo la declinazione soggettiva e sentimentale nel *Treatise* (1739); secondo la declinazione oggettiva e razionale nell'*Of standard of Taste* (1757). La soluzione della dicotomia da parte di Hume, come abbiamo già mostrato, era individuata nel senso comune di una elite di colti, al cui giudizio estetico occorreva piegarsi. Burke, invece, optava per una diversa spiegazione. Egli compiva una doppia operazione: da un lato universalizzava il sentimento, data la medesima conformazione degli organi e del “modo di percepire gli oggetti esterni”<sup>514</sup>, da parte degli esseri umani; dall'altro, uniformava, sulla base della medesima struttura organica, le risposte emotive degli uomini: tutti provano piacere, dolore, ecc., in relazione a determinate proprietà oggettive delle cose - lo zucchero, per esempio, è dolce per tutti, così come il latte, ecc. Il sentimento, pertanto, è sempre lo stesso, non conta che le gradazioni dello stesso siano percepite diversamente - la qualità è la

---

513 Idem, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, cit., p. 51.

514 *Ibidem*.

medesima, non cambia- : una giornata di sole è piacevole per tutti (aspettative e delusioni rientrano in un altro livello, così come i gusti acquisiti che pervertono, sebbene non a tal punto da denaturalizzare la base organica e fisiologica dell'uomo).

Secondo Burke, pertanto, sia a livello sensitivo (il sapore dolce o il piacere che si prova alla vista di un cielo luminoso e sereno), che a livello immaginativo (le medesime leggi dell'immaginazione fanno sì che le impressioni colpiscano la mente nello stesso modo piacevole) gli uomini rispondono emotivamente nello stesso identico modo, per lo meno a livello naturale. Eppure, a osservare i giudizi estetici sembrerebbe che cause medesime (la stessa struttura organica) producano effetti del tutto diversi (i svariati molteplici giudizi differenti): a tutta prima questa sembrerebbe essere una grave obiezione all'intuizione burkiana, perché ne smaschererebbe la contraddizione, in accordo col principio newtoniano secondo cui da cause simili discendono effetti simili. Come se ne esce Burke? Entrano in gioco due termini fondamentali: uno è quello solito del "wit", l'altro è quello del giudizio. Il "wit" è la potenza creativa dell'immaginazione, in grado di assemblare secondo ordine e posizione idee già presenti (nulla di diverso da Hume): esso non crea nulla di veramente nuovo, modella soltanto in maniera diversa ciò che già c'è<sup>515</sup>. Il "wit" non fa altro, secondo Burke, che associare somiglianze, arrecando con ciò piacere<sup>516</sup>. Il "wit" accomuna tutti gli uomini, per ciò che dicevamo sopra, visto che l'immaginazione è colpita, impressionata, nello stesso identico modo in tutti gli uomini. Si tratta di una facoltà basilare che troviamo tanto negli uomini rozzi quanto in quelli colti. Cosa cambia? Cambia, certo, il

---

515 "(...) Si deve osservare che il potere dell'immaginazione è incapace di creare una cosa del tutto nuova; può soltanto variare la disposizione di quelle idee che ha ricevuto dai sensi"; in *Ivi*, p. 55. L'immaginazione è per il filosofo irlandese "impressionata secondo leggi invariabili e certe"; in *Ivi*, p. 50.

516 Secondo Burke, l'immaginazione è facoltà che lavora con le somiglianze e produce piacere. La ragione, invece, comparando e distinguendo, più che comunicare piacere, è cagione di sforzo mentale e dolore. Si noti il parallelo con il modo di procedere del cammino della conoscenza scientifica di Darwin. La grande distinzione sta, però, nel fatto che mentre Burke scinde sostanzialmente le facoltà intellettive, il naturalista inglese le connette.

giudizio di ogni uomo rispetto ad un'opera dell'immaginazione: uno giudica in un modo, un altro giudica in un altro. Ma cosa costituisce la differenza? La differenza la fanno conoscenza ed esperienza. Il sentimento di piacevolezza resta lo stesso: questo vuol dire che un uomo rozzo prova piacere nei riguardi di un'opera popolare, supponiamo *Il viaggio del pellegrino*, con la stessa medesima intensità con cui un uomo colto prova piacere dinanzi ad un'opera di qualità eccelsa, supponiamo *l'Eneide*<sup>517</sup>.

Un'intuizione geniale quella di Burke: il sentimento naturale resta lo stesso ogni volta, cambia soltanto il grado della conoscenza, il livello culturale di uomini (colti o rozzi) e popoli (civili o selvaggi).

Dopo questa piccola digressione diciamo subito che Darwin non può che concordare con Burke nel ritenere il gusto naturale come affine in tutti gli uomini; eppur non basta, perché l'esperienza ci rivela che animali e uomini hanno gusti molto simili, come annotato nel *Notebook N*: "il cibo, il profumo (l'orango), la musica, i colori"<sup>518</sup>. Si badi bene, siffatte osservazioni ritorneranno e saranno sviluppate tutte in *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, accompagnate da una scorta immensa di esempi.

L'operazione associativa di Darwin è la seguente: il linguaggio, anche quello più complesso dell'uomo, ha un'origine, tale origine molto probabilmente va ricercata nella sonorità delle parole. Che, poi, a tale sonorità si accompagni il piacere così come le reazioni emotive (alle quali corrispondono espressioni facciali) non è ampiamente dimostrato dalle speculazioni burkiane sulla poesia lette dal naturalista inglese? Nel *Notebook M*, Darwin riflette proprio sul ruolo della poesia, e in particolar modo, sulla differenza tra questa, il canto e la musica: musica e poesia sono considerate due forme estreme, la prima è ritenuta essere una pura sonorità, la seconda puro groviglio di parole, il canto, invece, costituisce il termine medio tra i

---

517 Cfr. *Ivi*

518 Idem, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali. Taccuini M e N. Profilo di un bambino*, cit., p. 73. Uomini e animali, in taluni casi, sembrano avere preferenze estetiche identiche: "Dobbiamo pensare che la femmina del pavone ammiri la coda del pavone quanto noi" (*Ibidem*).

due<sup>519</sup>. Bene. Darwin, nel *Notebook N*, ritorna sulla medesima differenziazione, col solito immancabile sottointeso della gradualità, e li ripensa proprio alla luce di Burke: la musica rappresenterebbe la fase pre-linguistica e pre-logica, il canto la fase intermedia<sup>520</sup>, in termini di civilizzazione, e la poesia l'approdo alla parola e alla civiltà. Scrive Darwin: “La musica ha qualche rapporto con il periodo in cui gli uomini comunicavano prima che fosse inventato il linguaggio? *Le note musicali erano il linguaggio della passione? È per questo che la musica ora eccita i nostri sentimenti?*”<sup>521</sup>.

Riteniamo che da queste riflessioni darwiniane s'intuisca chiaramente dove il naturalista voglia andare a parare, e lo si capisce ancora meglio se associamo a questa, l'altra annotazione, del *Notebook N*, in cui si riporta l'idea di Charles Bell secondo cui ascoltare la musica sarebbe un atto sessuale<sup>522</sup>. Il tutto andrebbe ritradotto, per intenderci, nella seguente icastica espressione: l'origine sessuale del linguaggio – si consideri che più di trent'anni dopo Darwin interpreterà i canti degli uccelli maschi come segnali sessuali d'accoppiamento, selezionati, di volta in volta, dalle femmine, secondo un criterio meramente estetico. La sessualità del linguaggio, è chiaro, permette di accomunare uomini e animali, anche se, certo, lo iato che deve esser preso in considerazione è infinitamente grande, per dirla col Darwin di *Descent*.

---

519 Pertanto, la capacità di produrre suoni (come quella degli uccelli) potrebbe essere sia sinonimo d'intelligenza, essendo il termine medio di animalità e capacità di scrivere poesie, la quale richiede potenzialità cognitive molto sviluppate, sia un'ulteriore traccia di un'origine comune degli animali inferiori con quelli superiori (compreso l'uomo). Peraltro, nel *Notebook N*, Darwin scrive: “La somiglianza della ragione (...) mostrata dalla somiglianza delle arti primitive”; in *Ivi*, p. 64.

520 Darwin scrive: “19 ottobre. Il nostro linguaggio cominciò con il canto? È questa l'origine del piacere che ci dà la musica?”; in *Ivi*, p. 62.

521 *Ivi*, p. 83.

522 “(...) Odorare, come dice sir. C. Bell, e ascoltare la musica sono in una certa misura atti sessuali”; in *Ivi*, p. 68.

Nell'acuta operazione or ora mostrata si può notare facilmente come Darwin superi l'eccezionalismo<sup>523</sup> di Burke, e sotto certi aspetti si riavvicini a Hume per la sua animalizzazione di apparenti peculiarità umane (una fra tutte, la ragione). Si tenga presente, infatti, che Burke, mostrando con ciò una certa contraddizione in seno alla propria estetica naturalistica, riteneva il senso della bellezza e il suo prodotto, l'amore, esclusività umane donateci dalla Provvidenza: l'una e l'altro erano per l'irlandese del tutto distinti dall'attrazione sessuale e dal desiderio lussurioso. Darwin, con stringente coerenza, compie, invece, una manovra estrema differente: la distinzione tra bellezza sessuale (naturale) e bellezza "ideale" (acquisita) è considerata essere soltanto una differenza di grado; lo stesso vale per amore e lussuria (lust). L'amore è, infatti, "*un sentimento cieco, qualcosa come le sensazioni sessuali*"<sup>524</sup>. Questa è una nodale annotazione del *Notebook N*, da cui si dipartono due rivoli speculativi, attraverso cui Darwin, nel contempo, si avvicina e si allontana da Burke: l'uno, riguarda la bellezza (estetica), l'altro, l'istinto sociale (moralità).

Per quanto concerne la bellezza, è doveroso produrre subito due brevi considerazioni schematiche, le quali saranno approfondite, come anticipato più volte, nel paragrafo 2.2.2. Lo scarto tra uomo e animali in termini di capacità estetica, sia per Burke che per Darwin, riposa tutto nel grado di riconoscimento intraspecifico<sup>525</sup>: 1) gli animali sebbene non abbiano consapevolezza del proprio gusto e dei propri odori, devono pur esser dotati di un sentimento istintivo che permetta all'esemplare di una specie di spingersi verso un membro conspecifico

---

523 Va però precisato che Burke sembra essere contrario ad ogni forma di antropomorfismo in ambito logico, come quando afferma che "gli uomini sono per loro disgrazia inclini a elevare se stessi, i propri punti di vista e le proprie opere, a misura di perfezione in ogni cosa"; in Idem, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, cit., p. 118. Burke ci sta dicendo che la natura bisogna analizzarla dalla prospettiva della natura.

524 Ivi, p. 73.

525 Si tenga presente che, ironicamente, proprio il riconoscimento intraspecifico sarà utilizzato da A. R. Wallace come fattore per neutralizzare la selezione sessuale e riportarla nell'alveo di quella naturale.

del sesso opposto<sup>526</sup>; 2) gli uomini, a differenza degli animali, hanno, invece, un'idea della bellezza, della musica, così come della fisionomia degli esemplari della propria specie. Ma è inutile dire che la differenza tra animali inferiori e superiori e uomo, in ordine al senso estetico, è, per Darwin, soltanto quantitativa<sup>527</sup>. Non c'è alcun salto ontologico! Gusto, linguaggio e senso del bello sono strettamente connessi, e nella loro origine (animale) e nei loro effetti (mentali e organici). Burke aveva intuito il legame all'interno della specie umana, ma non tra questa e quelle animali!

---

526 Molto interessante è la considerazione burkiana sulla presenza incontrovertibile negli animali della capacità di riconoscimento specifico e di una sorta di apparente capacità di "scelta" operata, appunto, tra un membro di una specie piuttosto che un altro, sebbene Burke subito specifichi che non si tratta di senso della bellezza, bensì, d'accordo con Addison, di una legge ignota.

527 In proposito, Darwin, nel *Notebook M*, scrive: "Non posso fare a meno di pensare che i cavalli ammirino un bel panorama. La reale superiorità dell'uomo sta forse nel gran numero di fonti di piacere e di gusti innati ..."; in *Ivi*, p. 36.

### 2.2.1.1 Estetica e morale: tra Hume e Burke.

Abbiamo trattato dell'espressione delle passioni, del linguaggio come comunicazione sessuale, del gusto naturale e del senso della bellezza. Tutti questi nodi tematici costituivano, per Burke, gli ingredienti essenziali del senso estetico umano. Tuttavia, per l'irlandese, il mondo estetico, con le sue passioni, andava completamente disancorato, e con ciò facendo distinguendosi dalla produzione estetica a lui contemporanea, dal mondo morale; difatti, Burke, nell'*Enquiry*, precisava che la bellezza faceva capo alla sensazione, mentre la morale doveva basarsi su "la nostra ragione, le nostre relazioni e la nostra necessità"<sup>528</sup>. Bellezza e virtù, bruttezza e vizio, soddisfazione ed approvazione venivano totalmente scissi. Così come venivano disancorate le facoltà d'immaginazione (gusto naturale) e di ragione (gusto acquisito)<sup>529</sup>. La bellezza, ripeteva Burke nell'undicesimo paragrafo della terza parte dell'*Enquiry*, non è, essenzialmente, un prodotto razionale alla stregua dei giudizi morali, così come non è, a livello del giudizio, il verdetto del buon gusto (coincidente col buon senso) raffinato di pochi critici, ma reazione sentimentale ad uno stimolo esterno universale, simile in tutti gli esseri umani.

Darwin, diversamente da Burke, dal quale pure mutua la tendenza naturalistica, sembra seguire, ancora una volta, la poderosa impostazione humiana, ritenendo, piuttosto, che estetica e morale siano ramificazioni di una medesima profonda origine sentimentale e naturale. A conti fatti, Darwin eredita da Burke la naturalizzazione del gusto umano (filosoficamente generalizzato e applicato al mondo animale), rifiutando l'eccezionalismo e la separazione

---

528 Idem, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, cit., p. 129. Il corsivo è nostro.

529 In Darwin è, come sempre, tutto connesso: "Il gusto effettivo per i sapori, secondo la mia teoria, deve essere acquisito. Alcuni cibi sono abituali e il loro gusto diventa quindi ereditario ..."; in Idem, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali. Taccuini M e N. Profilo di un bambino*, cit., p. 65.

delle facoltà cognitive, mentre da Hume la sistematizzazione totalizzante, alla quale aggiunge il gradualismo lyelliano<sup>530</sup>.

I *Notebooks* filosofici ci mostrano un dato interessante, vale a dire la maestria con cui Darwin amalgama le posizioni estetiche burkiane sulle passioni e sul gusto con quelle intellettuali e morali di Hume. Per quanto concerne la teoria morale del filosofo scozzese, questa ovviamente va letta come tassello di quel grande sistema del *Treatise*.

Cerchiamo di capire il modo in cui procede il naturalista inglese. Darwin, da lettore *dell'An Enquiry concerning the Principles of Moral* (1751)<sup>531</sup>, sa bene quali siano le posizioni di Hume in merito alla morale. Sa bene che qui Hume, come nell'*Of the origin of the natural virtues and vices* del *Treatise* (3.3.1), sottolineava l'importanza decisiva del principio edonistico (piacere/dispiacere), il qual era ritenuto essere l'“actuating principle” alla base di ogni sensazione, pensiero e azione. Senza piacere e dolore sarebbero venuti meno, ovviamente e conseguentemente, tutti i loro effetti desiderativi, volitivi, attuativi, riflessivi, ecc. Così come sa che Hume aveva dimostrato due cose: 1) il sentimento di bellezza è essenzialmente piacevole; 2) “le distinzioni morali dipendono completamente da certi particolari sentimenti di dolore e piacere”<sup>532</sup>. Ogni qualità umana che si accordava a questi sentimenti doveva essere ritenuta virtuosa o viziosa. Hume, inoltre, era giunto anche ad un'altra conclusione, ossia che le forme belle, così come i discernimenti morali potevano

---

530 È proprio attraverso il gradualismo che Darwin cerca di risolvere le aporie humiane, come sembra mostrare, chiaramente, un'annotazione del *Notebook N*: “Suppongo che l'infinito circolo di dubbi e di scetticismi potrebbe essere risolto considerando la ragione come il prodotto di uno sviluppo graduale. Vedi Hume sulla filosofia scettica”; in *Ivi*, p. 82.

531 Darwin citerà direttamente l'opera di Hume nelle pagine di *Descent*: “Osserva Hume (*An Enquiry concerning the Principles of Moral*, ediz. del 1751, p. 132): ‘Sembra necessario confessare che la felicità e la miseria altrui non sono spettacoli del tutto indifferenti per noi, ma che la vista della prima ... comunica una intima gioia; l'aspetto della seconda ... getta una luce malinconica sull'immaginazione’”; in *Idem, L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*, cit., p. 98. Nel *Notebook N*, Darwin cita, invece, la humiana “*Dissertation on the Passions*”; in *Idem, L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali. Taccuini M e N. Profilo di un bambino*, cit., p. 85.

532 *Idem, Opere*, vol. I, cit., p. 608.

trasmettersi da una mente a un'altra attraverso il principio della simpatia. Gli esseri umani, infatti, erano considerati dallo scozzese come “strings equally wound up, the motion of one communicates itself to rest”<sup>533</sup>. Piacere, sentimentalità, e trasmissibilità erano a sostegno sia della bellezza che della morale.

Darwin accoglie tutto ciò. Così come abbraccia l'idea che il principio simpatetico sia all'origine della costruzione sociale stessa, visto che spinge naturalmente gli uomini verso la ricerca del benessere (utilità) comune – si tenga presente che per Hume, anche il sentimento di bellezza era strettamente connesso all'idea di utilità. Chiediamoci ora: in che modo tali riflessioni si legano alle riflessioni estetiche burkiane dell'*Enquiry*?

In parte è Darwin stesso a dircelo, quando nel *Notebook M* scrive: “Adam Smith (...) dice che noi possiamo sapere quello che pensano gli altri soltanto ponendoci nella loro situazione e allora proveremo i medesimi sentimenti. Questa ‘compassione’ è molto insoddisfacente, perché a differenza di Burke non spiega il piacere”<sup>534</sup>. Darwin qui si riferisce all'idea burkiana espressa nell'*Enquiry* secondo cui la compassione dei bambini si fonda sul piacere delle disgrazie altrui. È sempre il piacere, come mostravamo nel paragrafo dedicato a Hume, il grande principio che assicura e spiega l'ereditarietà di caratteri o comportamenti risultati utili nel lontano passato di una specie.

Burke, dunque, nelle pagine darwiniane, per un verso si lega direttamente al concetto della simpatia all'origine della virtù e della bellezza. Ma per un altro, in maniera indiretta, si pone, di diritto, all'interno di quella lunga catena di ragionamento attraverso cui Darwin cerca di capire le origini di ogni aspetto fondamentale dell'umano, e per analogia, del mondo naturale stesso. Burke, infatti, sempre nell'*Enquiry*, propeneva riflessioni molto interessanti circa il legame tra bellezza, amore e socialità. Diamone uno sguardo.

---

533 David Hume, *Trattato sulla natura umana*, Milano, Bompiani, 2001, p. 1134.

534 Idem, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali. Taccuini M e N. Profilo di un bambino*, cit., p. 36.

Burke, nel primo libro dell'*Enquiry* considerava due tipi di bellezza: una animale, l'altra propriamente umana. Il primo tipo (*lust*), totalmente utilitaristico, rispondeva all'esigenza riproduttiva di ogni specie animale (compreso l'uomo) ed era legato alla "società dei sessi". Il secondo tipo, invece, era legato esclusivamente alla tenerezza o compassione dell'uomo verso ogni altro membro della propria specie e della natura (in quanto prodotto di Dio) in generale. Esso era connesso alla "società generale". Per Burke esistevano, ebbene, due livelli di bellezza, produttori di due diversi livelli di amore: la bellezza come desiderio sessuale (bellezza sessuale, bellezza delle donne) e la bellezza come "qualità sociale" (contemplazione); l'amore come attrazione fisica e l'amore come tenerezza (*simpatia*) verso ogni essere vivente. Burke concludeva il paragrafo X della prima parte del trattato con un interrogativo insolito: che scopo ha la bellezza? Perché è presente soltanto negli uomini? Risposta: "(...) è *probabile che la Provvidenza non abbia fatto tale distinzione, se non in vista di un fine più alto, sebbene a noi sia vietato di penetrarlo chiaramente, dal momento che la sua sapienza non è la nostra, e le nostre vie non sono le sue*"<sup>535</sup>. Come possiamo osservare, il critico irlandese divideva completamente il livello naturale di riproduzione (quello in cui gli animali o i bruti sono guidati dal cieco desiderio della lussuria), da quello sociale di compassione (quello in cui gli uomini contemplan le bellezze del creato indipendentemente dalla loro utilità).

Di fronte a queste speculazioni burkiane è ovvio che Darwin non può che disapprovare la scissione, ponendo sullo stesso piano filetico la "società generale" e la "società dei sessi". L'amore stesso è definito da Darwin come un sentimento cieco molto simile alla sensazione sessuale. Così come la coscienza morale è posta sulle fondamenta originarie dell'istinto sociale.

---

535 Idem, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, cit., pp. 74-75. Il corsivo è nostro.

La naturalizzazione è compiuta: desiderio riproduttivo, senso della bellezza<sup>536</sup>, amore sessuale, simpatia e istinto sociale sono alla base delle più complesse costruzioni sociali. Inoltre, la stessa divisione burkiana di estetica e morale, fondata sulla scissione a livello cognitivo tra immaginazione e ragione, per Darwin, non ha senso. Le radici di bellezza e morale sono le medesime: le passioni. E le passioni abbiamo visto essere alla base dei più complessi processi cognitivi e intellettivi. Le passioni hanno una storia e il loro essere associati a piacere o dolore è derivato dalla sedimentazione cognitiva della loro utilità o dannosità specie-specifica passata. Questo Burke non poteva saperlo. Molto più vicino alla verità era stato invece Hume, che con la sua teoria della mente aveva intuito la grande connessione di tutte le attività mentali dell'uomo, scorgendone, in parte, la presenza finanche negli animali. Il filosofo scozzese aveva scoperto anche un'altra cosa, ossia che senso del bello e della giustizia condividono la medesima origine edonistico-sentimentale.

Darwin, leggendo Hume e Burke, viene posto al cospetto di complesse dicotomie da sciogliere, ovverosia quelle di soggettività e oggettività, sentimentalità e razionalità, istintività e culturalità. Un esempio di questa opposizione l'abbiamo incontrata in ordine alle tesi estetiche humiane e burkiane. La questione estetica trovava nei due pensatori soluzioni sorprendentemente opposte che si trattava, per Darwin, di conciliare. Se per Hume la bellezza era, a livello sentimentale, una forma di piacere soggettivo (naturale), mentre a livello razionale del giudizio, canone scorto da modelli storici e culturali generali; per Burke, piuttosto, la bellezza era forma passibile di universalizzazione soltanto quando coincideva col sentimento naturale del gusto, e quando s'incontrava con le differenze culturali diveniva declinazione particolare di uomini (colti o ignoranti) e popoli (civili o selvaggi).

Tale difformità di risoluzioni ci fa comprendere perché mai il senso della bellezza sia il grande nodo gordiano da districare. Tuttavia risulterà chiaro che la via di uscita non può che

---

536 In *Descent*, quindi più di trent'anni dopo, Darwin mostrerà proprio il ruolo fondamentale degli ornamenti estetici nei legami sociali degli animali superiori e dei selvaggi.

essere naturalistica. E il meccanismo di produzione quello di causalità, abitudine e istinto. Il punto è che Darwin, anche in relazione alla coscienza morale, si trova dinanzi al medesimo scontro e impasse filosofico. La morale è relativa o universale? Culturale o istintiva? Gli animali hanno una coscienza (conscience)? Provano vergogna? Se “il giudizio permane, mentre la ragione è dimenticata, è coscienza o istinto”<sup>537</sup>? I giudizi morali possono essere istintivi, ovvero ereditari?

Nel *Notebook M*, Darwin, in modo emblematico, cita due posizioni apparentemente inconciliabili, le quali ricalcano la medesima lotta descritta in ordine alla questione estetica. Una è quella della Martineau<sup>538</sup> secondo cui “non c’è nessun senso morale universale”<sup>539</sup>, l’altra è quella di Mackintosh<sup>540</sup>, per il quale mondo fisico e mondo morale vanno, piuttosto, conciliati. Dove va ricercata, dunque, la soluzione? Darwin risponde: “Noi acquisiamo molte nozioni inconsciamente, senza ricavarle per astrazione e ragionarci sopra. (*Come la giustizia? Come mai per gli antichi la fronte alta era segno di carattere elevato?*) Perché la nostra natura ereditaria non dovrebbe acquisire in questo modo alcune nozioni generali (...)?”<sup>541</sup>. Le parole-chiave per comprendere sono ancora una volta: ereditarietà e istinto. Successivamente sottomesse ad una soltanto: selezione naturale.

---

537 Idem, *L’espressione delle emozioni nell’uomo e negli animali. Taccuini M e N. Profilo di un bambino*, cit., p. 23.

538 L’opera esaminata da Darwin è *How to Observe, Morals and Manners* (1838), in cui Harriet Martineau sosteneva una posizione relativista, in base a cui i sentimenti soggettivi di giustizia e ingiustizia venivano considerati sottoposti alle influenze culturali.

539 *Ivi*, p. 26.

540 Il filosofo James Mackintosh, parente alla lontana di Darwin, aveva dato alle stampe *On the Moral Sense*, in cui assumeva una posizione naturalistica.

541 *Ivi*, p. 65.

## 2.2.2 Darwin e Reynolds: *la bellezza è un sentimento istintivo*.

Che scopo ha la bellezza? Si chiedeva Burke nelle pagine dell'*Enquiry*, inoltrandosi in tal modo in un labirinto speculativo. Secondo Darwin, questo è il tipico modo errato e teologico di porre la questione, che non porta, scientificamente, ad alcuna risoluzione. Dacché è tutto proiettato, in fede a una visione ingenuamente finalistica, verso la scoperta di un fantomatico beneficio futuro. Non a caso, poi, il critico irlandese si rimetteva all'imperscrutabilità delle intenzioni divine. Chiediamoci, piuttosto, ci dice Darwin, quale utilità abbiano avuto le preferenze estetiche nel passato della nostra specie. Questo capovolgimento di prospettiva è paradigmatico del naturalista inglese, intenzionato com'era a carpire le ragioni dimenticate dei comportamenti presenti. Si badi bene, l'epocalità della mossa di Darwin, anche in ordine all'interrogativo estetico, riposa interamente nella seguente operazione: inferire, come un geologo, le ragioni inconsce e passate a partire dalle identiche e operative attuali<sup>542</sup>.

Ora, chiediamoci: *che cos'è la bellezza?* Darwin, nel *Notebook M*, sembra avere le idee chiare e, coerentemente, risponde: "*La bellezza è un sentimento istintivo*, e questo taglia il nodo gordiano. La spiegazione di sir J. Reynolds può forse dar conto al fatto che noi abbiamo acquisito – l' 'istinto' - una nozione di bellezza e i negri un'altra; ma non spiega il 'sentimento' che è in ogni uomo"<sup>543</sup>. Darwin sembra qui far chiaro riferimento alle argomentazioni del pittore britannico presenti nella lettera pubblicata nel foglio settimanale *The idler*, intitolata

---

542 L'uniformitarismo di Lyell si basava proprio sul metodo di interpretare i cambiamenti del passato alla luce dei processi di cambiamento che avvengono nel presente. Se l'uomo è ancora guidato da quelle che Darwin, nei taccuini filosofici, chiama ragioni dimenticate, vuol dire che queste hanno avuto un ruolo anche nel passato. Non solo. Ci dice anche, per analogia, che il modo con cui si produce un automatismo oggi (ad esempio comportamenti e azioni dettati dall'abitudine) è lo stesso con cui si è prodotto ieri. Con la differenza, però, che gradualismo e tempo profondo hanno reso l'automatismo un istinto, vale a dire una informazione biologica ereditaria.

543 Idem, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali. Taccuini M e N. Profilo di un bambino*, cit., p. 16. Il corsivo è nostro.

*The true idea of beauty* (1759). Nel saggio, il pittore e critico britannico assumeva una posizione che potremmo definire cultural-relativista.

Erano tre le grandi acquisizioni concettuali della lettera: 1) la bellezza è la forma ideale verso cui tendono i prodotti della natura e la natura stessa; 2) la bellezza viene apprezzata come idea fissa attraverso l'abitudine, ed è proprio per mezzo di questa che l'uomo impara a cogliere la stabilità dietro l'apparente caos di variazioni; conseguentemente, ogni razza umana ha una propria costumaria idea di bello; 3) bello e brutto non sono opposti come in Burke, ma costituiscono un'unica gradazione che va dal meno bello al più bello.

In sintesi, i concetti-chiave della teoria della bellezza reynoldsiana erano: forma, relatività, abitudine (esercizio e conoscenza) e gradazione. Ma andiamo più nello specifico. Un uomo cieco che iniziasse improvvisamente a vedere il mondo non sarebbe in grado di discernere tra forme belle e brutte, dal momento che l'uomo, soltanto dopo essersi abituato a vedere diverse gradazioni della medesima forma generale naturale, diventa in grado di astrarre, a partire da ciò che appare con maggior frequenza, l'idea di bellezza perfetta. Perché l'uomo si abitua proprio alla bellezza e non piuttosto alla deformità? Perché, secondo Reynolds, la natura presenta abitualmente gradazioni che si avvicinano di più alla forma generale, mentre tutte le storture costituiscono un'eccezione. Se, per assurdità, scriveva Reynolds, la natura dovesse invertire la regolarità, ciò che è considerata deformità diverrebbe bellezza, proprio nello stesso modo in cui, qualora s'invertissero per abitudine i valori semantici, ciò che indichiamo col "no" potrebbe diventare affermativo. L'apprezzamento della forma bella nasce, pertanto, dall'abitudine; l'uomo si abitua a vedere ripetutamente determinate tendenze strutturali e fisiognomiche, e dal confronto che è portato a fare per esperienza tra i diversi modi individuali di una stessa e unica idea, astrae la forma bella.

Reynolds specificava che non si può affermare secondo una legge fissa che la conformazione specifica degli europei è più bella di quella dei "negri", dal momento che entrambi hanno seguito un processo di assuefazione a un'idea differente: "È l'*abitudine* che

rende, in un certo senso, bianco il nero e nero il bianco; è l'*abitudine* che ci fa preferire il colore degli Europei a quello degli Etiopi, e questi, per la stessa ragione, preferiscono il loro colore al nostro”<sup>544</sup>. Razze umane differenti astraggono a partire dalle loro caratteristiche, e all’interno di una medesima razza la bruttezza non finisce più per essere, come per Burke, un principio che si oppone al bello, ma soltanto qualcosa di meno bello e meno perfetto: “*la bellezza è il centro o la media di tutte le diverse forme di quella specie*”<sup>545</sup>.

Darwin, indubbiamente, approva, in parte, le idee di Reynolds sulla natura acquisita dell’apprezzamento estetico. Soprattutto per via del ruolo fondamentale che il pittore assicurava al principio di abitudine. Tuttavia, qualcosa, nell’argomentazione reynoldsiana, non quadrava: appurato che ciascuna razza umana ha un’idea del bello che risponde alla propria forma, alle proprie abitudini, e dunque alla propria cultura, come si spiega la palese tendenza umana (ma anche animale) a considerare belle talune forme? Se la capacità estetica non è innata, come nasce? Reynolds sembra voler spiegare tutto con l’abitudine e i costumi culturali, tuttavia, di fatto, non spiega l’origine naturale della bellezza, bensì dell’apprezzamento generale di certe forme piuttosto che altre. Il tutto condito da un evidente finalismo, in base a cui la “gran Madre Natura”<sup>546</sup> tenderebbe alle forme perfette. Forme che in ogni caso l’uomo scoprirebbe attraverso la facoltà razziocinante comparativo-distintiva.

La bellezza era, per Reynolds, fissa e immutabile, “forma generale invariabile prodotta con maggior frequenza dalla natura, che ad essa sembra mirare nelle sue produzioni”<sup>547</sup>. Reynolds rifiutava sia il soggettivismo umano del *Treatise* che l’universalismo naturalistico burkiano dell’*Introduction on Taste*, e abbracciava un formalismo oggettivistico, specie-specifico, immanente alla natura stessa.

---

544 Idem, *L’estetica dell’empirismo inglese*, Tomo II, cit., p. 842. Il corsivo è nostro.

545 *Ivi*, p. 844. Il corsivo è nostro.

546 *Ivi*, p. 842.

547 *Ivi*, p. 840.

Darwin, s'intende, non può accettare la tesi secondo cui la "forma generale non cambia mai"<sup>548</sup>, dal momento che contrasterebbe con la sua teoria dell'istinto, ma soprattutto con l'incipiente teoria della trasmutazione. Le idee reynoldsiane vanno dunque inquadrare nello scenario descritto nei tre paragrafi precedenti.

Allora, a questo punto, dobbiamo chiederci cosa voglia dire l'affermazione darwiniana che la bellezza è un sentimento istintivo. Visto che Darwin rigetta l'idea della teologia naturale secondo cui il Creatore avrebbe reso l'uomo capace di contemplare le bellezze del creato<sup>549</sup>, l'ipotesi paleyana della gratuità va scartata. Sentimento e istinto devono rientrare in quel meccanismo evolutivo-adattativo, descritto sopra, in cui le specie animali tenderebbero a conservare le informazioni utili alla loro sopravvivenza. Ciò vuol dire che il senso del bello ha un'utilità storico-naturale. Bartalesi, sicuramente, coglie il nocciolo della questione quando scrive che Darwin fa dipendere i "giudizi estetici dagli istinti gradualmente sedimentatisi nella storia naturale della nostra mente"<sup>550</sup>. Sussiste un rapporto biunivoco tra le sfide ecologiche di fronte a cui la realtà pone l'uomo, e la capacità di quest'ultimo di adattarvisi. E il fossile di tale relazione estetica di co-dipendenza sta in quell'altro concetto estetico settecentesco che, nella tradizione estetologica britannica, va sempre a braccetto col senso della bellezza, ossia il gusto. È proprio l'esistenza del gusto nei sedimenti della mente umana a costituire per Darwin "la prova evidente del fatto che le idee generali dei nostri antenati hanno lasciato la loro impronta su di noi"<sup>551</sup>.

Se si osserva con attenzione, ci si rende conto che investigare sull'origine del senso della bellezza, di fatto, si traduce, in Darwin, proprio come in Reynolds, nella scoperta delle ragioni per cui uomini e animali giudichino belli determinati caratteri; con la differenza decisiva, però, che il naturalista inglese è impegnato a comprendere le ragioni per cui si abbiano in

---

548 *Ibidem*.

549 Vedi supra nota 382.

550 Idem, *Estetica evolucionistica*, cit., p. 49.

551 Vedi supra nota 507.

dotazione naturale determinati piaceri<sup>552</sup>. L'origine naturale della bellezza si traduce quindi nell'origine naturale dei giudizi estetici.

È proprio in relazione al gusto che torna di nuovo in gioco il critico e pittore britannico: “Consultare il settimo discorso di sir J. Reynolds. La nostra idea di bellezza è quella a cui siamo maggiormente avvezzi? Caso analogo alla nostra idea di coscienza”<sup>553</sup>. È bello ciò che piace. E piace in relazione al fatto che ci si è abituati ad esso. Ma perché piace? La soluzione è per analogia: per lo stesso motivo per cui l'uomo prova piacere a stare con gli altri membri della propria specie e a fare ciò che gli detta la coscienza. Attenzione, Darwin, con “idea di coscienza”, intende proprio la coscienza morale; “conscience”, appunto, non “consciousness”, che vuol dire autocoscienza.

Ecco che ritorna quello stretto connubio tra estetica e morale che mostravamo nelle pagine precedenti. Bellezza e moralità sono automatismi conservati nella memoria biologica. Non solo. L'abitudine reynoldsiana non basta a spiegare. Il pittore si limitava ad affermare, nel settimo discorso dei *Seven Discourses on Art*, che “il gusto procede, non dalla natura, ma sibbene dallo studio e dal conoscimento maestrevolmente acquistato dalle regole e dai precetti”<sup>554</sup>. Così dicendo, prendeva criticamente le distanze dal naturalismo burkiano: il gusto non è un dono gratuito della Provvidenza, bensì frutto di esercizio e conoscenza. È l'allenamento che lo converte in buon gusto. E soltanto il buon gusto permette di rilevare l'idea perfetta di bellezza di una specie o razza. Reynolds quando parlava di gusto, parlava sempre di gusto acquisito. Il piacere della bellezza, era, per questo, frutto soltanto dell'abitudine a qualcosa che già c'era, o meglio, che c'era da sempre: la forma bella. Stando a Reynolds la bellezza non avrebbe avuto alcun valore se non quello contemplativo.

---

552 Reynolds ignora del tutto l'aspetto istintuale dei giudizi estetici.

553 Idem, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali. Taccuini M e N. Profilo di un bambino*, cit., p. 64.

554 Idem, *L'estetica dell'empirismo inglese*, Tomo II, cit., p. 861.

Darwin ha intenzione di procedere in maniera del tutto differente. Ha ben presenti le argomentazioni burkiana e humiana. Sa che gli uomini, come sosteneva l'irlandese, naturalmente provano piacere per certe cose piuttosto che altre. Tant'è che s'impegna, nel *Notebook M*, ad elencare tutti i tipi di piacere istintivi (assoluti), indipendenti dall'immaginazione; e, non casualmente, lo fa non molto dopo aver registrato l'intuizione circa l'istintività del sentimento del bello. Darwin individua quattro tipologie di piacere: 1) il piacere che deriva dall'armonia dei colori; 2) il piacere che deriva da alcune forme: prospettiva, ritmo/simmetria, ripetitività e convergenza verso un punto; 3) il piacere prodotto dall'associazione; 4) il piacere immaginativo.

Come spiegare questa istintività se non col fatto che l'uomo rivive, ogni volta che le prova, le preferenze estetiche dei suoi antenati? Il gusto dell'uomo per il profumo dei fiori non è forse il segnale del fatto che antichi uomini mangiassero i frutti? Molti avranno notato che nell'elenco dei piaceri assoluti compaiono tutte le proprietà tradizionalmente associate all'idea classica di bello. Non possiamo che concordare con Bartalesi quando scrive che “il cosiddetto ‘bello ideale’ della tradizione classica, è per Darwin nient'altro che un'impressione istintiva, un'idea inconscia di bellezza, acquisita per via ereditaria”<sup>555</sup>. Non esiste alcun finalismo estetico, nessuna forma ideale e perfetta di bello verso cui tenderebbe la natura. Come insegnava Hume nel *Treatise*, piuttosto, il senso del bello va considerato come un'impressione di riflessione (misto di idee e impressioni), che Darwin naturalizza a tal punto da definirla emozione istintiva. La bellezza non è proprietà oggettiva delle cose, ma, come riteneva lo scozzese, forma soggettiva; è negli occhi di chi guarda. Il soggettivismo e il sentimentalismo humiano in ambito estetico, che Darwin non può che condividere, sembrano cozzare del tutto col razionalismo reynoldsiano.

Eppure c'è un modo per conciliare le posizioni estetiche di Hume e Reynolds col naturalismo burkiano. Il modello è quello già ampiamente descritto: l'abitudine (Reynolds) a

---

555 Idem, *Estetica evoluzionistica*, cit., p. 53.

compiere talune azioni si cristallizza (Burke) ereditariamente in catene ideali di causa ed effetto (Hume), producendo piacere, dopo che per generazioni ha sortito effetti benefici e vantaggiosi (Darwin) in una specie. La novità filosofica è proprio il vantaggio specie-specifico denotato dall'istinto. Il punto è: perché ritenere bello (e piacevole) qualcosa se non perciocché ha prodotto un qualche beneficio adattativo in una specie in un'epoca remota? Attenzione, il ragionamento vale sia per uomini che animali, dal momento che condividono una struttura mentale molto simile e sono sottoposti alle medesime leggi naturali.

Darwin si pone a pieno titolo nella tradizione estetica settecentesca britannica, perché offre una soluzione innovativa ad un nodo teoretico secolare: quello concernente il dissidio tra soggettività del sentimento del bello e oggettività razionale del giudizio estetico. Ci riferiamo all'annosa questione dello *standard of taste*.

I critici presi in esame da Darwin optavano per tre soluzioni differenti: 1) Hume, con una "visione storicistica del fenomeno creativo"<sup>556</sup>, rinveniva una sintesi di sensazione piacevole e giudizio estetico nel metodo comparativo di attingimento di modelli generali da parte di una elite di colti. Per cui le grandi opere d'arte erano quelle che perduravano nel tempo contro "the changes of climate, government, religion and language"<sup>557</sup> (*Of standard of Taste*, 1757); 2) Burke, invece, rilevava la "struttura universale del gusto"<sup>558</sup> nell'uniformità di risposta dei sensi umani (*An Introduction to Taste*, 1759); 3) Reynolds, infine, uniformava il gusto sottopendolo a principi razionali immutabili (*Seven Discourses on Art*, 1778).

Darwin attinge ad ognuno di questi autori procedendo in senso naturalistico: è vero che, come vuole Reynolds, ogni specie umana (ma, per analogia, anche animale) ha una propria idea di bellezza, e questo è spiegabile sulla base della psicologia associazionistica humiana, secondo cui "le associazioni mentali variano in base all'atto percettivo"<sup>559</sup>; ma è altrettanto

---

556 Idem, *Gusto e invenzione nel Settecento inglese*, cit., p. 97.

557 Ivi, p. 115.

558 Ivi, p. 97.

559 Idem, *Estetica evolucionistica*, cit., p. 50.

vera la posizione naturalistica burkiana, per la quale gli uomini tendono a provare, naturalmente, piacere per le stesse cose.

La soluzione è per Darwin coerente alla questione dell'origine delle specie, e in particolar modo alla teoria dell'istinto che andava formulando nei taccuini filosofici: il gusto può essere standardizzato in un solo modo, ritenendolo un istinto ereditario. Essendo un istinto, la sua formazione si spiega come quella facente capo a tutti gli altri istinti (istinto sociale compreso).

Come ben individuato da Bartalesi, Darwin riesce a trovare una soluzione scientifica ad un problema filosofico-estetico fondamentale, ovverosia all'“intreccio umano di disposizione naturale e formazione storica del gusto”<sup>560</sup>. Istinto e storia naturale ci dicono non soltanto come i giudizi estetici siano diventati inconsci, ma anche perché. Inoltre, il modello naturalistico pensato da Darwin permette anche di prendere in considerazione le variazioni, le novità e i capricci (gusto acquisito<sup>561</sup>) come testimoniato dalla seguente annotazione registrata nel *Notebook N*: “Il gusto effettivo per i sapori, secondo la mia teoria, deve essere acquisito. *Alcuni cibi sono abituali e il loro gusto diventa quindi ereditario*; secondo lo stesso principio, sappiamo che molti gusti vengono acquisiti, nel corso della vita. Questi ultimi corrispondono alle mode del gusto ideale e i primi al vero gusto”<sup>562</sup>. Le modificazioni (capricci), se benefiche, possono divenire abitudini (mode), fino ad essere ereditate come istinti (giudizi estetici).

---

560 *Ivi*, p. 51.

561 Si ricordi che gli istinti, per Darwin, non sono perfetti né immutabili, bensì defettibili, soggetti a variazioni, e, dunque, modificabili: “Gli istinti operano con una precisione che non lascia possibilità di errore”. *No*” (Idem, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali. Taccuini M e N. Profilo di un bambino*, cit., p. 76. Il corsivo è nostro). Il fatto che si ereditino automatismi che in un passato remotissimo sono risultati vantaggiosi ad una specie nella lotta per la sopravvivenza, non vuol dire che quelli non possano mutare gradualmente in relazione ai lenti cambiamenti biotici. È proprio la plasticità della struttura morfologica e degli istinti che permette ad una specie qualsiasi di adattarsi. A riprova di ciò, Darwin considera che un istinto possa variare prima di una struttura (*Ivi*, p. 76). Questo fa sì che le variazioni possano essere gradualmente accumulate e selezionate dalla natura (oppure da scelte estetiche).

562 *Ivi*, p. 65.

È chiaro che con il concetto di selezione, il naturalista tenderà a considerare il principio selettivo come il maggior agente di cristallizzazione. Ed è proprio quest'ultimo che permetterà al nostro naturalista, come vedremo nel prossimo capitolo, di considerare la scelta estetica stessa come selettiva, calandola in un contesto competitivo di utilità riproduttiva: la selezione sessuale - in cui sarà ancora una volta il gradualismo lyelliano (accumulazione e conservazione) a rendere conto dei grandi cambiamenti.

Inutile ripetere che Darwin riterrà tale principio operante sia negli uomini che negli animali; tradotto in termini burkiani: sia, manifestamente, nella "società dei sessi", che, inconsciamente, nella "società generale", dal momento che questa è l'evoluzione filetica di quella.

### 3. La scienza “abbraccia”<sup>563</sup> l’arte: dall’*Origin of Species* alla *Sexual Selection*.

Siamo giunti alla terza fase (1859-1871). Quella in cui Darwin tira le fila sia dell’esperienza estetica del viaggio meraviglioso e sublime effettuato sul *Beagle* sia dei ragionamenti “filosofici” prodotti durante l’intenso e faticoso periodo londinese.

Londra risultò sempre sgradita a Darwin, tanto che una volta la definì “sudicia [e] odiosa”<sup>564</sup>. Ragion per cui sembrò, fin dall’inizio, già scritto il naturale epilogo della storia darwiniana. Infatti, il naturalista inglese, tre anni dopo esser convolato a nozze, il 24 gennaio del 1839, con la cugina Emma Wedgwood, si ritirò in campagna, in una tranquilla proprietà ubicata nel Kent: *Down House*. Qui continuò a lavorare sul grande materiale speculativo accumulato nell’arco degli anni. Finché un imprevisto<sup>565</sup>, di quelli che la stessa teoria darwiniana considererà coesenziali al mutamento delle specie, mise in crisi il suo grande progetto scientifico, noto come *My Big Book*. Darwin avrebbe lavorato per almeno altre due decenni all’esplicazione della sua creativa intuizione, concernente il dispositivo selettivo-adattativo responsabile dell’evoluzione delle specie. Tuttavia, il naturalista dovette fare i conti con una missiva inviatagli, nel 1858, da un ricercatore gallese, un tale Alfred Russel Wallace, il quale invitava Darwin a presentare il proprio saggio, allegato alla lettera, *On the tendency of species to form varieties, and on the perpetuation of varieties and species by natural means of*

---

563 La scelta del verbo “abbracciare” non è casuale. Vogliamo richiamare con esso l’utilizzo che Darwin stesso ne fece nella sesta edizione dell’*Origin* (1972), nella quale intitolò un paragrafo “Unity of Type and of the Conditions of Existence embraced by the theory of Natural Selection”. Risulterà chiaro che il nostro intento è proprio far leva sull’inclusività della scienza così come è inclusivo il principio di selezione naturale, il quale riesce a comprendere dentro di sé tutti gli altri principi di mutamento secondari. L’idea del titolo ci è stata ispirata dall’ottimo paragrafo del lavoro di Bertani, *Il letterato Darwin* (cit., p. 177), intitolato proprio “La scienza che «abbraccia»”.

564 Idem, *Vita di Charles Darwin*, cit., p. 234.

565 Si ricordi che fu ancora una volta una lettera ad annunciare al giovane Charles, nel 1836, l’occasione, del tutto inaspettata, del viaggio intorno al globo. Vedi supra p. 2.

*selection*, alla commissione scientifica che presiedeva la Linnean Society: composta, tra gli altri, da Lyell e Hooker, amici di Darwin.

Suddetto saggio mostrava che Wallace, il quale Darwin già aveva avuto modo di conoscere almeno a partire dal 1855, grazie ad alcuni suoi articoli riguardanti tematiche biogeografiche, aveva compreso la medesima dinamica afferrata dalla fervida mente darwiniana, vale a dire, il meccanismo in base a cui, in natura, le varianti tendono a divergere nei caratteri dalla specie madre – ciò che nell'*Origin* sarà denotato come il principio di divergenza. Si trattava di un'intuizione che Darwin, nella sua autobiografia, racconta di aver avuto durante un viaggio in carrozza. L'incredibile convergenza di scoperte causò tensioni nel naturalista inglese, ma, nel contempo, costituì l'epocale stimolo a portare finalmente a termine il lavoro iniziato anni prima. Darwin aveva già scritto nel 1842 e nel 1844 rispettivamente uno *Sketch* di trentacinque pagine e un *Essay* di duecento pagine, i quali, compendiando in larghe linee tutta la serie di scoperte effettuate, costituirono un primo tentativo di sistematizzazione della nuova teoria. Nondimeno, aveva procrastinato più volte la messa in opera (definitiva e pubblica) della sua verità scientifica, probabilmente anche causa di alcune incertezze, tra cui quelle riguardanti il sistema tramite cui le specie tendono a differenziarsi. Darwin sapeva da tempo che l'isolamento<sup>566</sup> insulare potesse essere una causa fondamentale di differenziazione, ma, prima di ogni pubblicazione, occorreva che fosse messa a punto, e, conseguentemente, universalizzata quella dinamica - individuata anche da Wallace nell'arcipelago malese- che nelle isole visitate durante il viaggio sul *Beagle* era risultata così evidente<sup>567</sup>. Ormai non c'era

---

566 Sulla decisività dell'isolamento insulare per l'intuizioni biogeografiche di Darwin, si consultino le preziose pagine di Idem, *Introduzione a Darwin*, cit.

567 Con ciò non vogliamo dire, in tal modo contraddicendoci, che Darwin avesse già agguantato, con l'occhio della mente, le premesse della sua futura teoria già durante il viaggio sul *Beagle*. No! Anzi, il naturalista inglese prese parecchi abbagli, spesso mal guidato dai pregiudizi lamarckiani, oltrechè dal suo humus teologico (vd. in proposito, Idem, *Una lunga pazienza cieca*, cit., pp. 225-8). Piuttosto, Darwin abbisognerà di tante letture e confronti prima di giungere, dopo la famosa lettura di Malthus, a compiere il "delitto".

più tempo da perdere. Occorreva pubblicare ciò che Darwin osò definire, in una lettera a Hooker, il suo delitto inconfessabile: l'origine delle specie per selezione naturale. Lyell e Hooker prepararono una conferenza alla Linnean Society affinché le teorie di Darwin e Wallace fossero divulgate. La reazione non fu eclatante, anzi, fu del tutto trascurabile. Ciononostante, l'indifferenza non scosse il naturalista inglese, il quale, forte anche dell'onestà intellettuale di Wallace, disposto, fin da subito, a riconoscere la paternità della scoperta del congegno trasmutazionale di variazione, isolamento e adattamento, al collega Darwin, si mise ossessivamente al lavoro, per scrivere quello che sarebbe diventato soltanto un estratto di un lavoro pensato molto più in grande: *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*. La pubblicazione avvenne tramite il supporto finanziario della casa editrice Murray nel novembre del 1859. Fu subito un gran successo. Le milleduecentocinquanta copie stampate vennero esaurite in pochissimo tempo – bastò l'arco di una giornata. Darwin era ormai entrato definitivamente nella storia della scienza (e non solo).

L'*Origin* subirà molte edizioni, di cui la sesta e ultima conterrà robuste rivisitazioni e l'aggiunta di un capitolo, il settimo. Ma occorreranno più di dieci anni prima che Darwin faccia luce sull'inevitabile conseguenza delle argomentazioni dell'*Origin*, vale a dire la discendenza dell'uomo da organismi inferiori. Non solo. Darwin svilupperà con la solita perizia argomentativa la doppia dinamica della selezione sessuale, in cui mostrerà come gli apparentemente inesplicabili ornamenti (coda del pavone, penne del fagiano argo, decorazione degli uccelli del paradiso, ecc.) e caratteri fenotipici dispendiosi (palchi dei cervi, corna, speroni, ecc.) siano frutto rispettivamente di una scelta estetica e di una violenta competizione intraspecifica e intrasessuale a fini riproduttivi. Tutto ciò sarà pubblicato nel febbraio del 1871, in una sontuosa opera dal titolo *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*.

Abbiamo passato in rassegna, molto velocemente, il contesto storico di sviluppo delle due opere che prenderemo in considerazione al fine di declinare ulteriormente la questione estetica nel periodo maturo della teorizzazione: lo stadio delle leggi. Darwin è ormai giunto alla sua risolutiva visione della natura che nell'*Origin* definisce come “l’azione combinata e il risultato di numerose leggi naturali”<sup>568</sup>. Ciò a riprova della pregnanza del modello comtiano della tripartizione fin nelle radici dell’auto-narrazione darwiniana. Quest’ultima, chiara attestazione, come notato da Bertani, del forte nesso tra biografia, teoria scientifica<sup>569</sup>, e messa in opera.

L’*Origin* sarà da noi considerato sotto un duplice aspetto: 1) teoretico; 2) stilistico. Mostriamo come i due momenti siano in realtà intrecciati a costituire un’unica circolarità a complessità crescente<sup>570</sup>. Due metafore, in particolar modo, sulla scorta di quanto brillantemente intuito da Kohn<sup>571</sup>, mostreranno tale ordito: 1) la metafora del volto della natura trafitto dai cunei (*wedges*), presente soltanto nella prima edizione dell’*Origin*; 2) la metafora della riva intricata (*entangled bank*), l’“imagery” in cui bellezza e sublimità, differentemente dalla scissione tracciata da Burke, troveranno la definitiva sintesi nel meccanismo di selezione e competizione presente in natura. La metafora dei cunei e quella della riva intricata ci daranno non soltanto l’occasione di connotare la sublime diacronica potenza della selezione naturale, ma anche la sincronica e quasi irrefrenabile lotta che si produce negli spazi biotici e abiotici.

Risulterà chiaro che l’*Origin* è dunque l’approdo teoretico e legalistico delle esperienze emotive e delle intuizioni geologiche accumulate dal giovane Charles durante il viaggio sul *Beagle*. Il tempo profondo e lo spazio intricato giungono ad abbracciarsi nella sintesi della

---

568 Idem, *L’origine delle specie, selezione naturale e lotta per l’esistenza*, cit., p. 147.

569 Cfr. Idem, *Il letterato Darwin. La scrittura dell’evoluzione*, cit.

570 Cfr. Idem, *Darwin’s Sublime: The Contest Between Reason and Imagination in “On the Origin of Species”*, cit.

571 Cfr. Idem, *The aesthetic construction of Darwin’s theory*, cit.

teoria scientifica. Le due metafore succitate rappresentano, appunto, la traccia evidente dell'ammirazione da un lato e del tramortimento dall'altro. La bellezza della lussureggiante vegetazione brasiliana così come la sublimità terribile, silente e mortifera delle fuegine foreste di faggio, lasciano la loro impronta nel capolavoro darwiniano. Come considerare queste tracce? Alla stessa stregua di quel gusto degli antenati che Darwin intravedeva agire sia negli uomini che negli animali nei comportamenti estetici istintivi del presente? Il quesito estetico diverrà, pertanto, anche un'importante questione di stile.

Il punto nodale sarà quello di capire le priorità narrative considerate da Darwin nell'*Origin*: retorica o poetica? Poetica integrata costitutiva della struttura scientifica, oppure mero linguaggio/ornamento (wit)<sup>572</sup> metaforico? Persuasione o descrizione? Secondo Bradley nell'*Origin* è individuabile una vera e propria struttura letteraria. Darwin lo concepì anche come testo letterario? Sembra, però, che le metafore rispecchino la formazione culturale di Darwin, la presenza di una traccia, piuttosto che di un elemento teoreticamente costitutivo. Sarà importante capire se siffatte metafore possano essere considerate, nello stesso tempo, orme del passato e della trasformazione compiuta nel presente.

Vedremo in che modo la giovanile influenza humboldtiana abbia lasciato la sua impronta e, in che senso, pertanto, lungi dall'essere sopravvissuta nell'*Origin* come mera ostentazione esornativa, vada piuttosto considerata una concrezione del gradino incipiente di un lungo processo cespuglioso e ramificato di superamento. Il bagaglio esperienziale e, in senso lato, artistico – quell'"art" precedente la scienza dei taccuini<sup>573</sup> - che Darwin custodiva nella sua memoria, lo aveva condotto a rintracciare una corrispondenza nei primi momenti del tutto

---

572 Come fatto notare da Mario M. Rossi "wit" può significare anche ornamento, nel senso di affettazione stilistica. Ed è in questo senso che viene usato da Hume nel *Saggio XX – Sulla semplicità e sulla raffinatezza dello stile* (in Idem, *L'estetica dell'empirismo inglese*, Tomo II, cit., p. 516).

573 E in questa accezione, ovviamente, va intesa l'"arte" dell'intestazione del capitolo. Anche se abbiamo preferito non metterla tra virgolette per non intaccare la preziosa ambiguità semantica di cui è foriera.

enigmatica, vale a dire quella secondo cui il bello sta al sublime come la vita (trasformazione creativa) sta alla morte (distruzione).

L'esteticità della natura fu dunque da subito un grattacapo. Ma dopo che abbiamo dedicato un intenso secondo capitolo alle speculazioni metafisiche darwiniane, possiamo senza troppi fronzoli sostenere che il naturalista inglese giunge, genialmente, ad una risoluzione sintetica dell'opposizione, proprio nell'*Origin*: la sintesi è l'"entangled bank". È quindi una forzatura, probabilmente, la tesi di Bradley secondo cui Darwin giungerebbe con la selezione naturale a una nuova sublimità che faccia da sfondo di apertura all'interazione, mai del tutto compabile, tra immaginazione apprensiva e ragione comprensiva (lettura kantiana) – considerando quindi l'estetico stesso come l'a-priori sintetico, trascendentale, di un nuovo mondo di senso.

È più nel giusto Kohn, qualora, però, si legga la darwiniana riconciliazione estetica (quella di bello e sublime) da lui scorta nell'alveo totalizzante della teoria scientifica. Si badi bene, la priorità, e in ciò non crediamo di sbagliare, è tutta di quest'ultima<sup>574</sup>.

Estetica e scienza, d'accordo con Bartalesi<sup>575</sup> e la Portera<sup>576</sup>, non viaggiano insieme, non sono olisticamente paritetici, perché la natura è più potente e grandiosa di qualsiasi costruzione artistica umana! Ed è Darwin stesso a precisarlo, almeno due volte, sia nel *Journal*, come già puntualizzato nel nostro primo capitolo<sup>577</sup>, che nella sezione dell'*Origin* dedicata alla selezione naturale, laddove ci viene ricordato che l'occhio del corpo<sup>578</sup> non basta a comprendere la realtà che ci circonda.

---

574 In questa direzione va letta, per esempio, la diversa considerazione, rispetto alla scienza poetica romantica, del legame tra estetica e scienza, da parte di Darwin. L'ago della bilancia pende decisamente verso la seconda, e non verso la prima.

575 Cfr. Idem, *Estetica evolucionistica*, cit.

576 Cfr. Mariagrazia Portera, *L'evoluzione della bellezza. Estetica e biologia da Darwin al dibattito contemporaneo*, Milano, Mimesis, 2015.

577 Vedi supra sottoparagrafo 1.2.2.

578 Si badi bene che l'"occhio della mente" è un'espressione di ascendenza goethiana. Il punto è che in Goethe esso non si oppone strutturalmente a quello del corpo, ma vive in esso, e in un certo senso lo

Si produce, perciò, in seguito alle acquisizioni teoretiche annunciate, un doppio superamento: della giovanile ammirazione dell'olismo humboldtiano, nelle cui fauci estetica e scienza sono a tal punto interconnesse da divenire quasi la stessa cosa<sup>579</sup>, e della giovanile ammirazione della teologia naturale di Paley, nel cui rigore la natura è considerata come un'opera d'arte concepita da un disegnatore onnipotente. Le due metafore sono le tracce - si noti l'ambiguità connotante, nel contempo, eredità e trasformazione<sup>580</sup>- di questo superamento: l'immagine del volto della natura, che come superficie cedevole viene trafitto da cunei affilatissimi che si scalzano l'un l'altro, fa a brandelli non solo ogni forma di antropocentrismo<sup>581</sup>, ma anche l'ingenuo ottimismo estetico della teologia naturale (Paley su tutti); l'immagine della riva intricata, a sua volta, resta sulla stessa lunghezza d'onda, superando la concezione armonica e organicistica romantica (mai stata esclusiva in Darwin, come già mostrato concretizzarsi nel binomio mare-terra)<sup>582</sup> e humboldtiana, così come l'impressionismo fisiognomico<sup>583</sup>.

---

illumina. In Darwin, invece, esso è inteso come scandaglio storico-genetico, che libera dall'inganno della prima apparenza in cui inesorabilmente inciampa l'occhio del corpo.

579 Come notato da Bartalesi, Darwin si pone agli antipodi dell'"immagine 'artistica' dell'evoluzione naturale implicita nella tradizione della *Naturphilosophie* tedesca" (in Idem, *Estetica evoluzionistica*, cit., p. 29). Si vedano anche Portera (Idem, *L'evoluzione della bellezza. Estetica e biologia da Darwin al dibattito contemporaneo*, cit., pp. 49-50) e Cislighi (Idem, *Goethe e Darwin. La filosofia delle forme viventi*, cit.).

580 Detto in altri termini: la traccia è figurativamente segno di un passato sintetizzato diversamente rispetto ai caratteri originari; eppure, nel qual caso, il cambiamento funzionale non implica per nulla la cassazione integrale della struttura di base ereditata, semmai una sua riconversione utilitaristica.

581 Non di antropomorfismo, che mai mancherà di esserci nei ragionamenti di Darwin.

582 Vedi supra sottoparagrafo 1.2.1.

583 Tale aspetto è stato scorto molto bene da Willingham-McLain in Idem, *Darwin's "Eye of Reason": Natural Selection and the Mathematical Sublime*, cit.

Il compimento, a nostro avviso mirabile, di questo processo di superamento inclusivo<sup>584</sup> è incarnato da un paragrafetto aggiunto nella sesta edizione dell'*Origin* del 1872 intitolato da Darwin significativamente “Utilitarian Doctrine, How Far True: Beauty, *How Acquired*”<sup>585</sup>.

Mostreremo come in questa aggiunta Darwin abbia fatto tesoro delle letture di Hume, Burke e Reynolds, inserendo la sintesi, già indicata, di normativismo naturalistico e storicismo relativistico, ottenuta sulla scorta della lettura di quelli, nel meccanismo, questa volta, non più della teoria dell'istinto (di stampo ancora lamarckiano), bensì della selezione naturale. Darwin, in altre parole, una volta emendati i pregiudizi<sup>586</sup> romantici (Humboldt, fisiognomica del paesaggio, ecc.) e teologici (Paley, l'“argument by design”, l'antropocentrismo, ecc.) prova a rispondere alle tre domande sulla bellezza che nelle *Old & Useless Notes* (1838-40) si pose sulla base della lettura di Lessing: “(...) *What is beauty? (...) & how obtained (...) how come it here?*”<sup>587</sup>.

Per concludere, il movimento da denotare sarà il seguente: mentre le due metafore succitate mostrano come l'esperienza del *Beagle* sia stata assimilata e superata dall'espressione logica e scientifica della comprensione della natura, il capitolo integrato nell'ultima edizione dell'*Origin* (1872) dedicata alla bellezza, mostra che anche il momento metafisico (che funzione ha la bellezza?) sia stato inglobato nel modello evolucionistico. Tradotto nello schema della nostra tesi: i capitoli 1. e 2. trovano compimento in 3. Cosicché, all'interno di quest'ultimo, il paragrafo 3.1 risolve gli enigmi di 1., e, in parte, di 2. Il sottoparagrafo 3.1.1, a sua volta, è strettamente connesso a 3.1, dacché costituisce il materiale stilistico di messa in opera delle leggi naturali, e, infine, 3.1.2, corollario dei due precedenti paragrafi denotanti lo

---

584 Siamo perfettamente d'accordo con Bertani su questo punto (Cfr. Idem, *Il letterato Darwin. La scrittura dell'evoluzione*, cit.).

585 Il corsivo è nostro.

586 La retorica filo-illuministica, usata spesso da Darwin (*Journal, Origin, Descent*), del gettar luce sui fatti, rientra proprio nella sua volontà di dissolvere ogni volta le false credenze diffuse dai pregiudizi.

587 Idem, *Notebooks 1836-1844*, cit., p. 606. Il corsivo è nostro.

scenario evoluzionistico, risolve il lessinghiano quesito estetico e metafisico aperto da 2. La sintesi è compiuta! Le leggi sono state scoperte! O almeno così sembra.

Sì, perché se è vero che fin qui tutto mirabilmente torna, resta un grosso problema, talmente complicato che Darwin, all'amico botanico americano Asa Gray<sup>588</sup>, in una lettera del 3 aprile 1860, quindi pochi mesi dopo la pubblicazione della prima edizione dell'*Origin*, scrisse: “*the sight of a feather in a peacock's tail, whenever I gaze at it, makes me feel sick!*”<sup>589</sup>. È molta bella e commovente questa frase perché ci fa rivivere la disperazione di uno scienziato che non riesce a risolvere un quesito, un quesito, si badi bene, del tutto estetico, eppure in cerca di una risoluzione scientifica “positiva”. Ma è anche decisiva perché ci intratterà nella seconda parte di questo capitolo, quello dedicato alla selezione sessuale. È in questa parte che cercheremo di capire se in Darwin si giunga alla fin fine a quella che, secondo Menninghaus, è una vera e propria teoria “estetica”, e in che modo quest'ultima s'intrecci con l'ossessività darwiniana di generalizzazione e di formalizzazione attraverso le leggi generali.

I nodi da sciogliere saranno i seguenti: in che senso si può parlare di teoria estetica? Soprattutto dopo che abbiamo mostrato come la tendenza darwiniana sia quella di abbracciare con le leggi della natura, da lui individuate attraverso il ragionamento, anche l'esteticità dei fenomeni? In che modo la scelta estetica di un membro di una specie animale, uomo compreso, (maschio o femmina che sia), seleziona e modella forme e strutture corporee? Darwin non aveva avuto difficoltà a render conto della bellezza dei coralli e delle orchidee, senza con ciò mettere in crisi il meccanismo della selezione naturale. Se, nel primo caso, la “bellezza puramente formale”<sup>590</sup> delle strutture coralline si motivava scientificamente in quanto frutto di processi bio-chimici in atto dall'origine dei tempi<sup>591</sup>, nel secondo, invece, la

---

588 Fu uno dei più grandi propagatori dell'evoluzionismo teleologico negli Stati Uniti.

589 Idem, *Il letterato Darwin. La scrittura dell'evoluzione*, cit., p. 52.

590 Idem, *Estetica evoluzionistica*, cit., p. 27.

591 Ragion per cui diveniva assurda l'ipotesi paleyana secondo cui Dio dotò l'uomo di un senso estetico, affinché potesse contemplare le meraviglie del creato, dal momento che i tempi di formazione geologica e

bellezza dei fiori dalle tinte smaglianti si spiegava col fatto che essa servisse ad attirare gli insetti per la fecondazione, proprio come la bellezza dei frutti serviva ad attirare gli uccelli affinché questi disperdessero i loro semi. È chiaro che ogni volta la selezione naturale abbia favorito colori sgargianti perché utili al loro possessore.

Ma nel caso della coda del pavone? Ecco che giungiamo a quello che Bartalesi in modo sagace definisce essere il terzo livello della bellezza scovato da Darwin. Quest'ultima non è utile alla sopravvivenza del possessore, anzi, paradossalmente, può rivelarsi nociva. E se viene attestata esser davvero dannosa a chi la possiede - il pavone, nel caso preso in considerazione (ma ciò vale anche per le penne del fagiano argo o per le appariscenti ali delle farfalle, ecc. ecc.)- allora l'impalcatura teorica della selezione naturale è destinata a crollare. Darwin trova una via di fuga nella selezione sessuale. Le bizzarrie fenotipiche di straordinaria bellezza sono il frutto di scelte estetiche perpetuatesi inconsciamente per anni e anni. Attenzione, qui non è il principio di abitudine ad agire, bensì quello selettivo, dal momento che le variazioni sono puramente casuali e senza scopo.

Occorrerà chiedersi: tali variazioni, accumulate e cristallizzate in ornamenti dispendiosi, possono dirsi in qualche modo utili? La risposta di Darwin sarà affermativa. L'utilità però non è adattativa ma sessuale. Gli ornamenti appariscenti assicurano un successo riproduttivo. Trovata geniale, diremmo. Eppure, non per tutti, anzi, tale stratagemma ingegnoso incontrò proprio in uno dei co-scopritori della selezione naturale il più acceso critico. Nei fatti Wallace criticò l'arbitrarietà della scelta estetica femminile perché, a suo dire, avrebbe messo in crisi il principio selettivo che contava davvero, ovverossia quello naturale.

Analizzeremo il dibattito tra Wallace e Darwin, cercando di capire se davvero il principio selettivo sessuale contraddicesse quello naturale. Anticipiamo subito che per Darwin le proprie argomentazioni non erano poste nei termini wallaciani, visto che il giudice ultimo,

---

di ominazione non coincidono. L'obiezione era, insomma, la seguente: come spiegare il fatto che i coralli fossero divenuti belli prima che ci fosse un uomo dalle capacità cognitive sviluppate a tal punto da poterli contemplare? La teologia naturale non lo spiega. L'evoluzione per selezione naturale, sì.

sebbene evidentemente non unico, restava pur sempre quello naturale, e visto che qualsiasi bizzarria estetica, per quanto utile, non avrebbe mai potuto superare il vincolo oltre cui il rischio sarebbe divenuto morte assicurata, quindi danno, e dunque fallacia logica che avrebbe ridato speranza a chi sosteneva la gratuità delle bellezze a fini contemplativi.

Il lettore capirà bene che sull'estetica si giocava la battaglia decisiva<sup>592</sup> circa le sorti della teoria scientifica stessa. C'è anche un altro aspetto importante da considerare: la scelta estetica donde si origina? Darwin non si prolunga teoricamente su quello che definisce essere un “*very obscure subject*”<sup>593</sup> della scienza, ossia le radici gnoseologiche della scelta estetica elementare, tarata secondo la doppia polarità piacere/bello e disgusto/brutto. Noi sappiamo che in realtà Darwin, nei taccuini filosofici, si era – humanamente- approcciato al problema abbracciando le tesi della tradizionale psicologia associazionistica britannica, mista al principio di abitudine di chiara ascendenza lamarckiana; eppure nell'*Origin* preferì soltanto inserire una rapida battuta sul doloroso impasse<sup>594</sup>: “ci deve essere qualche causa fondamentale nella costituzione del sistema nervoso di ciascuna specie”<sup>595</sup>. Chiara dichiarazione d'ignoranza questa, la quale sarebbe risultata incredibilmente prolifica per quelle che oggi vengono chiamate neuroscienze e scienze cognitive.

Suggeriremo il seguente capitolo scegliendo ancora una volta, come nel primo capitolo di questo lavoro, la medesima soluzione retorica che Darwin scelse per il suo *Journal* - ci riferiamo alla coincidenza tra la fine del viaggio reale e il finale del resoconto dello stesso. Anche se questa volta si tratterà degli ultimi aneliti del viaggio della vita. Facciamo menzione a ciò che sarà il nostro ultimo paragrafo (3.3) precedente le riflessioni conclusive, paragrafo in cui mostremo come in Darwin, a dispetto di ogni dichiarata fede nel sigillo veritativo e

---

592 Cfr. Idem, *Estetica evolutiva*, cit.

593 Charles Darwin, *The Origin of Species. By Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 162.

594 In altri termini così formulabile: perché le femmine scelgono come scelgono?

595 Idem, *L'origine delle specie, selezione naturale e lotta per l'esistenza*, cit., p. 259.

progressista della scienza, non sia mai accolta la plausibilità di un lineare ed assoluto, ingenuamente positivistico, miglioramento. Per niente, dal momento che, nella sua autobiografia, il naturalista inglese prende atto della spiacevole perdita del senso estetico.

Come spiegare le ragioni di quest'atrofia? Soltanto, lamarckianamente, rinvenendo le cause dell'indebolimento nel mancato esercizio quotidiano? È facile notare la coincidenza della biografia darwiniana con un effetto collaterale<sup>596</sup>, che convive con il miglioramento apportato dalla teoria della selezione naturale stessa: vale a dire, la degenerazione.

Il progresso non esiste indipendentemente dalle circostanze favorevoli alla propria realizzazione. Anzi, non solo la degenerazione è possibile, ma è talmente presente in natura che è verosimile immaginarsi di vedere le sue tracce ovunque, in ogni fossile di animale o vegetale estinto, così come in ogni rudimento o regressione funzionale. Vedremo come, indirettamente, in concomitanza a tale spiacevole indebolimento, a nostro avviso, ritorni ad emergere la presenza – questa volta finanche ammonitrice- di Hume.

---

596 “Che le specie abbiano la capacità di modificarsi è ammesso da tutti gli evoluzionisti, ma mi sembra che non sia necessario invocare una forza interna, oltre l'ordinaria tendenza a variare, la quale, con l'aiuto della selezione operata dall'uomo, ha dato origine a un gran numero di razze domestiche ben adattate, e che, con l'aiuto della selezione naturale, può, nello stesso modo, avere dato origine, per passi graduali, alle specie o razze naturali. Il risultato finale, come già è stato spiegato, sarà stato generalmente un progresso dell'organizzazione; in pochi casi, invece, avrà costituito un regresso”; in *Ivi*, p. 300.

### 3.1 Darwin e la teologia naturale: «it is a happy world after all»<sup>597</sup>.

Quando il vecchio Darwin, posto di fronte all'incombenza narrativa suscitata dalla propria autobiografia, si trovò a dover fare il resoconto dell'esperienza universitaria cantabrigiana, non poté non ritornare con la memoria al fatidico momento dell'esame di *Bachelor of Arts*, snodo cruciale di una vita, che avrebbe spianato al naturalista la via che avrebbe dovuto condurlo, salvo imprevisti, imprevisti che sappiamo accaddero, a crogiolarsi in una tranquilla vita da curato di campagna. Tra i vari argomenti d'esame, però, due segnarono particolarmente la formazione di Darwin: la geometria euclidea e la teologia naturale<sup>598</sup>. Difatti, nell'autobiografia troviamo scritto: “(...) La *Teologia naturale* [*Natural Theology*] (...) mi procur[ò] altrettanto *piacere* quanto Euclide. Lo studio accurato e non puramente meccanico di queste opere fu l'unica parte del corso accademico ad avere un minimo di utilità per la mia educazione intellettuale (...). *A quel tempo non mi curai delle premesse di Paley; e in base all'accettazione di quelle, mi lasciai incantare e convincere della lunga sequenza di argomentazioni*”<sup>599</sup>. Immaginiamo sia facile notare in queste battute due aspetti fondamentali ai fini delle nostre intenzioni argomentative: 1) la lettura della *Natural Theology* di Paley

---

597 Cit. in Idem, *Darwin's "Eye of Reason": Natural Selection and the Mathematical Sublime*, cit., p. 72.

598 Aileen Fyfe nota che nonostante la teologia naturale non fosse molto enfatizzata a Cambridge, a causa del fatto che veniva spesso associata a pericolosi atteggiamenti considerati eretici e sovversivi (se non “ateistici”) come il deismo e il radicalismo (unitariano vs la Chiesa anglicana), essa era molto diffusa, soprattutto nella speciale forma paleyana. La *Natural Theology* di Paley negli anni '30 dell'Ottocento era considerata un classico in materia di descrizione della natura. Essa costituiva una sorta di laccio tra teologia e scienze naturali, e uno strumento per neutralizzare gli avversari discredenti (Cfr. Aileen Fyfe, “The Reception of William Paley's *Natural Theology* in the University of Cambridge”, in *British Journal for the History of Science*, 30, 106, University of Cambridge, Sep. 1997). Non a caso le tesi paleyane vennero usate nei *Bridgewater Treatises* (1833-40) – raccolta di saggi in cui si cercava di argomentare razionalmente circa l'esistenza di un disegno divino in natura- e ampliate a tal punto da esser applicate in ambito scientifico (chimica, geologia, astronomia, fisica, ecc.) per mostrare come le nuove acquisizioni scientifiche non fossero per niente in disaccordo con le posizioni teologiche tradizionali.

599 Idem, *Autobiografia*, cit., p. 40. Il corsivo è nostro.

suscita godimento (*delight*) nel giovane Darwin; 2) la bellezza retorica delle argomentazioni teologiche, col senno di poi, non regge alla prova dei fatti. Ancora una volta, come già ampiamente mostrato in ordine all'esperienza darwiniana sul *Beagle*, il processo veritativo parte dall'esperienza emotiva, in questo caso il piacere prodotto dalla lettura di un testo ben scritto e convincente. Eppure, per l'ennesima volta, la bellezza di superficie si rivela essere ingannevole. Si badi bene, Darwin sottolinea da un lato il piacere della retorica e dello stile letterario<sup>600</sup>, dall'altro, invece, il processo opposto che squarcia la patina persuasiva, e scopre un mondo decisamente più complesso e caotico. Troviamo qui mirabilmente, per certi aspetti, un'immagine molto simile a quella che considereremo tra poco, inserita nella prima edizione dell'*Origin*. Prima di inoltrarci nell'approdo scientifico-legalistico della fase della scoperta, dobbiamo porci un quesito importante: quali sono le premesse paleyane che Darwin, sulla base delle leggi naturali attinte, frutto di una vita di ricerca, ha scoperto esser fallaci?

Se diamo un'occhiata alla *Natural Theology: or, Evidences of the Existence and Attributes of the Deity* (1802), fin da subito, ci troviamo esposti a due sentenze; l'una inerente all'origine delle cose su cui Paley sospende il giudizio, e l'altra, invece, alla presenza di Dio inferibile a partire dai meravigliosi prodotti del creato, indipendentemente da come siano stati originati.

Procediamo con ordine. Consideriamo la prima riflessione: "Attraversando una brughiera, supponiamo che io avessi urtato col piede contro una pietra, e che qualcuno mi avesse chiesto in che modo la pietra fosse venuta a trovarsi là; io avrei forse potuto rispondere che, a quanto ne sapevo, *quella pietra poteva trovarsi là da sempre*: né forse sarebbe stato molto facile dimostrare l'assurdità di quella risposta"<sup>601</sup>. Siffatta ipotesi mostra il primo grave errore di ordine geologico. Pensare che una pietra possa essere stata originata là dove si trova già da sempre, è semplicemente un'assurdità per chi come Darwin abbia abbracciato appieno l'uniformitarismo leylliano. La prova della gravità di tale inciampo teoretico, figlia s'intende

---

600 Darwin usò un approccio molto simile nei confronti di Humboldt.

601 Richard Dawkins, *L'orologio cieco. Creazione o evoluzione?*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore SpA, 2003, p. 16. Il corsivo è nostro.

del pregiudizio del tempo, è mostrata molto bene da Adam R. Shapiro quando narra come siano stati gli stessi futuri seguaci di Paley a indicarne l'infondatezza<sup>602</sup>. Il punto è che Darwin, lettore non solo di Paley, ma anche di Herschel, fu, ad un certo frangente della sua vita, del tutto ossessionato dalla ricerca delle origini delle cose; e se Paley non si pronunciava sulla questione, considerando però, a livello di ipotesi, da una prospettiva che fosse puramente scientifica, possibile l'impossibile, Herschel, invece, addirittura dispensava la scienza dal doversi occupare dell'"origin of things, and speculate on the creation, *is not the business of natural philosopher*"<sup>603</sup>.

L'operazione compiuta da Darwin comporterà una doppia significativa risoluzione: da un lato, con e contro Lyell<sup>604</sup>, dimostrerà, contro Paley e altre correnti teologiche, la storia naturale comune degli esseri organici e non; dall'altro, superando il limite tracciato da Herschel, dimostrerà che il problema dell'origine, il "mistero dei misteri", è risolvibile proprio quando viene disancorato dalla fuorviante questione teologica della creazione.

Veniamo alla seconda sentenza: "Supponiamo però che io avessi trovato al suolo un orologio, e che mi fosse stato chiesto in che modo l'orologio si trovasse là; io non avrei certo potuto pensare alla risposta che avevo dato prima, ossia che, a quanto ne sapevo, l'orologio poteva essere là da sempre (...) *L'orologio deve avere avuto un costruttore (...) devono essere esistiti, in qualche tempo e in qualche luogo, un artefice o degli artefici che lo formarono in vista del fine al quale noi vediamo che effettivamente risponde, che ne comprendevano la*

---

602 Cfr. Adam R. Shapiro, *Darwin's foil: The evolving uses of William Paley's Natural Theology 1802–2005*, in *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences*, University of London, Elsevier Ltd, 2013 ([www.elsevier.com/locate/shpsc](http://www.elsevier.com/locate/shpsc)). In realtà Shapiro, nel saggio succitato, cerca di mostrare come, di fatto, sia la teologia naturale formatasi dopo Paley che la scienza naturale si basino su un grosso fraintendimento, non avendo colto che Paley non ha mai avuto alcuna intenzione di disquisire sull'origine della creazione, ma semmai sugli attributi della Divinità cristiana riscontrabili in natura. Secondo Shapiro il *misunderstanding* partirebbe da Herschel.

603 *Ivi*, p. 2. Il corsivo è nostro.

604 Con Lyell, in ordine al principio geologico del gradualismo, contro Lyell, perché questi, nel secondo volume dei *Principles of Geology*, non osò applicare quel principio alla formazione delle specie.

*struttura e ne progettarono l'uso*"<sup>605</sup>. Questa è la cosiddetta argomentazione dell'utilità a partire da un disegno divino, di stampo funzionalistico e adattamentista. Gli esseri viventi, proprio come gli ingranaggi perfetti di un orologio da tasca, devono essere stati progettati da un inventore intelligente secondo un fine, e ciò trasparirebbe chiaramente dal perfetto combaciamento tra funzione e scopo di un organo qualsiasi rinvenibile in natura. Insomma, nulla sarebbe lasciato al caso. Così come un'accozzaglia casuale di pezzi non darebbe un orologio perfettamente funzionante, allo stesso modo, per analogia, la natura deve essere stata naturata da un Creatore infinitamente più intelligente di un orologiaio<sup>606</sup>.

È chiaro che Darwin, per quanto in un primo momento affascinato dalla perfezione di un fine soprannaturale, dovette ricredersi sulla bontà delle argomentazioni paleyane, dopo aver assistito nelle foreste brasiliane, come in quelle fuegine, a imperfezione, distruzione e crudeltà diffuse su larghissima scala. Si tenga presente che l'utilitarismo, congiunto al perfetto accordo tra organo e funzione a cui è adibito, non abbraccia tutto il problema. Anzi, per quanto concerne la meraviglia degli innumerevoli co-adattamenti, Darwin non poteva che esser d'accordo con Paley; tant'è che è il naturalista inglese stesso a scrivere nelle pagine dell'*Origin* la seguente riflessione dal sapore retorico paleyano: "We see ... *beautiful co-adaptations* most plainly in the woodpecker and missletoe; and only a little less plainly in the humblest parasite which clings to the hairs of a quadruped or feathers of a bird ; in the structure of the beetle which dives through the water ; in the plumed seed which is wafted by the gentlest breeze; in short, we see *beautiful adaptations* everywhere and in every part of the organic world"<sup>607</sup>.

---

605 Cit. in Idem, *L'orologiaio cieco. Creazione o evoluzione?*, cit., pp. 16-7. Il corsivo è nostro.

606 Sulla questione sono interessanti le pagine di Ivi

607 Charles Darwin, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, London, John Murray, 1859, pp. 60-1. Il corsivo è nostro.

Dove si gioca, dunque, il vero contrasto, strettamente connesso all'inaccettabilità dell'argomento del disegno divino? La partita decisiva si gioca sul piano estetico<sup>608</sup>. Il mondo della natura immaginato da Paley, oltre ad essere caratterizzato dall'abbondanza di organismi perfettamente e funzionalmente calibrati e armonizzati, sia al loro interno che reciprocamente, da un progettista sovranaturale, consta di altri due connotati indiziari: la felicità delle creature viventi e la bellezza fine a se stessa delle svariate forme naturali.

A riprova del primo attributo nella *Natural Theology* possiamo rilevare una sentenza dalla portata decisiva: “*It is a happy world after all (...) On whichever side I turn my eyes, myriads of a happy beings crowd upon my view*”<sup>609</sup>. Paley ci sta dicendo che, dopotutto, il mondo brilla di letizia in ogni menomo angolo della natura. Darwin sicuramente sarà stato colpito da quest'affermazione soprattutto se commisurata a quanto aveva esperito durante il viaggio sul *Beagle*, laddove gli spiriti della morte e della vita si erano presentati immersi in una dura e perenne battaglia all'ultimo sangue. E non sempre era stata la vita a vincere. Anzi, nella landa fuegina, come già analizzato, era stata proprio la morte ad avere la meglio. Come notato da McLain, anche per Darwin “*nature abitually wore this happy expression*”<sup>610</sup>, ma in un modo in cui la bella apparenza non è mai fisiognomicamente tutto ciò che, per dirla con Goethe, c'è da sapere<sup>611</sup>.

---

608 Cfr. Idem, *Estetica evolucionistica*, cit.

609 Vd. supra nota 590. Il corsivo nostro.

610 Idem, *Darwin's "Eye of Reason": Natural Selection and the Mathematical Sublime*, cit., p. 72.

611 Un buon resoconto dell'epistemologia goethiana è presente nel lavoro di Federica Cislighi, *Goethe e Darwin. La filosofia delle forme viventi*, cit., in cui viene evidenziato come “(...) Goethe sostiene che la natura mostra da sé la sua essenza, quindi egli si concentra proprio sui modi tipici dell'apparire delle forme naturali, sul loro presentarsi alla vista e ai sensi, poiché ritiene che il modo migliore per conoscere le cose è vederle accadere davanti agli occhi (...) *Per il poeta tedesco tutto ciò che c'è deve dare mostra di sé*” (p. 29. Il corsivo è nostro). Evidente è la differenza col naturalista inglese per il quale la natura è una superficie da scandagliare in modo da estrarre razionalmente, alla maniera di un Newton, le ignote forze che ne dirigono il funzionamento.

Lo scandaglio del naturalista rivela sempre qualcos'altro che ad un occhio non allenato sfugge: ovverossia la lotta sublime alla base dell'armonia classicistica. Attenzione, in tale contrasto si consuma, da parte di Darwin, non soltanto il superamento della teologia naturale paleyana, ma, come vedremo, anche dell'impressionismo fisiognomico humboldtiano, così come dell'idealismo teologico che andava molto forte negli anni in cui l'*Origin* veniva pubblicato<sup>612</sup>.

Ora, oltre ad apparire generalmente felice, la natura, secondo Paley, si presenta anche bella agli occhi degli uomini. La natura, d'accordo con l'ottima intuizione di Bartalesi, viene perciò interpretata come un'opera d'arte<sup>613</sup>, ragion per cui gli occhi, esempio principe della perfezione dell'adattamento secondo un disegno divino, sono ritenuti essere stati adibiti, direttamente dal Creatore, alla contemplazione disinteressata di una bellezza gratuita e non utilitaria. La bellezza, pertanto, assurge conseguentemente a segnale prezioso della volontà divina. Altrimenti come spiegarne la presenza in natura?

Sulla base di quanto detto finora, possiamo trarre un piccolo bilancio: Darwin, lettore di Paley, si trovava posto in un mondo perfettamente efficiente e funzionante come un orologio, all'interno di cui ogni parte di un organismo era adattato alla propria funzione in perfetta armonia con ogni altra parte del tutto-ingranaggio. Siffatto cosmo infallibile era inoltre ammantato di una bellezza formale affinché l'uomo, unico essere vivente in grado di carpire armonie e proporzioni, potesse rendere gloria all'opera di Dio attraverso la contemplazione. La maestosità della visione era indubbiamente stimolante ed estasiante come un "coro del Messia con l'orchestra al completo"<sup>614</sup>. Malgrado ciò, Darwin non poté più accettarla quando rintracciò il vero principio agente in natura, il quale lo costrinse a sacrificare la bella armonia divina sull'altare della verità della legge: la terrena selezione naturale.

---

612 Riguardo a tale tematica è prezioso il lavoro di Helena Cronin, *Il pavone e la formica. Selezione sessuale e altruismo da Darwin a oggi*, Milano, il Saggiatore, 1995.

613 Cfr. Idem, *Estetica evoluzionistica*, cit., p. 19.

614 Idem, *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, cit., p. 501.

In proposito, nel terzo capitolo della prima edizione dell'*Origin* troviamo la traccia estetica della sintesi del superamento definitivo della teologia naturale, la cosiddetta “wedge metaphor”. Il passo cruciale suona così: “The face of Nature may be compared to a *yielding surface*, with ten thousand sharp wedges packed close together and driven inwards by incessant blows, sometimes one wedge being struck, and then another with greater force.”<sup>615</sup>. La natura viene immaginata sotto un duplice aspetto, da un lato come volto dalla superficie cedevole (quella bella, scorta da Paley) su cui sono stipati i cunei affilati, dall'altro come la potenza (sublime) che conficca con forza i cunei nella superficie. Secondo quanto notato da Kohn<sup>616</sup>, tale immagine è la chiara attestazione metaforica della potenza creativo\distruttiva della selezione naturale. I cunei più che gli individui simboleggiano, d'accordo con Bradley<sup>617</sup>, le specie che competono tra di loro, le quali, in tali competizioni, si scalzano le une con le altre. La potenza della metafora è tale da convogliare in sé la dinamica complessa del principio di selezione, il quale consta di competizione e di distruzione, oltreché di trasformazione, il tutto svolgentesi in lunghissimi periodi di silenziosa lotta.

A questo punto occorre chiedersi più precisamente: in che modo tale “imagery” fa fuori definitivamente la visione del mondo paleyana e della teologia naturale (ottocentesca)<sup>618</sup> in generale? In che senso, in tale “grandiosa” concezione, la questione estetica si può ritenere interpreti un ruolo teoreticamente decisivo?

Anzitutto, occorre far presente che la metafora dei cunei non nacque dal nulla, bensì fu il frutto di un lungo lavoro teoretico e stilistico. Se ne attesta la presenza già in una nota

---

615 Idem, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, cit., p. 67. Il corsivo è nostro.

616 Cfr. Idem, *The aesthetic construction of Darwin's theory*, cit.

617 Cfr. Idem, *Darwin's Sublime: The Contest Between Reason and Imagination in "On the Origin of Species"*, cit.

618 La precisazione è d'obbligo, visto che secondo John Gascoigne, una nuova teologia naturale, fondata sulla teoria darwiniana, è possibile. Vd. John Gascoigne, *Darwin and the British Natural Theology Tradition*, in *St Mark's Review*, No. 211, University of New South Wales, Mar 2010.

giovanile di Darwin, risalente al 1826, quando il naturalista era uno studente alla facoltà di medicina di Edimburgo. Ma la prima formulazione compiuta avvenne dopo la lettura dell'*Essay* di Malthus, annotata nel *Notebook D*<sup>619</sup>, in cui si rileva la presenza di una forza naturale comparabile a quella di centomila cunei che, nel mentre in cui provano a conficcarsi nella "oecconomy of Nature"<sup>620</sup>, causano la fuoriuscita di altri più deboli già stipati.

Kohn individua nello sviluppo storico di tale metafora, precedente di decenni la definitiva enunciazione inglobata nel terzo capitolo dell'*Origin* del 1859, l'importanza cruciale del momento estetico-emozionale per la costruzione della teoria scientifica. Diciamo subito che il valore delle scelte stilistiche darwiniane, ai fini della divulgazione scientifica, sarà preso in considerazione nel sottoparagrafo successivo. Adesso a noi interessa in particolar modo il profilo, per così dire, teoretico della costruzione scientifica, per quanto questa sia decisamente intrecciata alla sua espressione (retorica e stilistica) nella scrittura<sup>621</sup>.

Attraverso l'immagine dell'incuneamento che trafigge il volto della natura, abbiamo la mirabile dissoluzione della concezione paleyana stessa. Quel volto su cui diecimila cunei (nella versione definitiva) esercitano una pressione tale da non lasciar scampo ai cunei più deboli che non ce la fanno, è quello felice di Paley. Darwin ci sta dicendo: altro che tranquilla gaiezza avvolgente il nostro sguardo in ogni direzione questo si volga e in qualsiasi parte della brughiera si trovi, è la lotta, reale o "metaforica" che sia, ad essere presente in ogni angolo della natura. La superficie di questa, lungi dall'essere fissa, stabile, armonica e astorica, è flessibile, e basta un granello di sabbia a rimettere in gioco l'equilibrio acquisito

---

619 "One may say there is a force like a hundred thousand wedges trying force <into> every kind of adapted structure into the gaps <of> in the *oecconomy of Nature*, or rather forming gaps by thrusting out weaker ones"; in Idem, *Notebooks 1836-1844*, cit., p. 375. Il corsivo è nostro.

620 *Ibidem*.

621 Cfr. Gillian Beer, *Darwin's Plots. Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*, (Third edition), New York, Cambridge University Press, 2009. Anche Cfr. Idem, *Il letterato Darwin. La scrittura dell'evoluzione*, cit.

temporaneamente<sup>622</sup>! È condensata tutta qui la portata rivoluzionaria dell'intuizione di Darwin: l'equilibrio è sempre da costituirsi. Indubbiamente ci sono lunghe fasi di apparente stasi, in cui ogni cosa sembra perfettamente adattata al luogo in cui si trova, ma, in realtà, tutto sta cambiando - e proprio nel momento in cui tutto sembra immobile- secondo dinamiche e modelli generali. In proposito Darwin nell'*Origin* (1872) scrive: “*Noi contempliamo il volto della natura splendente di felicità, e notiamo una sovrabbondanza di cibo; ma non vediamo o dimentichiamo che gli uccelli, che cantano oziosamente intorno a noi, si nutrono in massima parte d'insetti, distruggendo così, continuamente, la vita ...*”<sup>623</sup>. È chiaro il riferimento a Paley così come evidente appare ciò che Bartalesi ritiene essere un geniale capovolgimento<sup>624</sup>: ossia quello dell'apparente celestiale felicità in indefessa e cieca lotta per la sopravvivenza.

Nondimeno, il rovesciamento non è indice di un pessimismo cosmico e storico-naturale, la felicità non lascia il posto all'infelicità primordiale. Il punto è che la felicità scorta dalla teologia naturale di Paley, per la propria pretesa di onnicomprensività, è falsa. E lo è proprio perché contraddice la reale logica (contro-intuitiva) dei processi naturali. Tale contro-intuitività riposa nel cambiamento epocale di prospettiva compendiabile nel modo in cui agisce il principio informatore del mutamento, vale a dire la selezione naturale. Lotta e sopravvivenza del più adatto, ereditarietà e discendenza comune, tendenza a divergere (principio di divergenza) con conseguente produzione di piccole variazioni casuali<sup>625</sup>, e

---

622 Nel *Notebook E* Darwin annota la seguente indicativa constatazione: “(...) a grain of sand turns the balance”, in Idem, *Notebooks 1836-1844*, cit., p. 429.

623 Idem, *L'origine delle specie, selezione naturale e lotta per l'esistenza*, cit., p. 132. Il corsivo è nostro.

624 Idem, *Estetica evolutivista*, cit., p. 20.

625 Sul significato di causalità, vd. Idem, *Il pavone e la formica. Selezione sessuale e altruismo da Darwin a oggi*, cit., pp. 31-2. Anche Idem, *Goethe e Darwin. La filosofia delle forme viventi*, cit., p. 210. La casualità nel meccanismo selettivo darwiniano non va intesa come assenza di leggi, bensì come non intenzionalità. Ciò vuol dire che le variazioni sorgono sì secondo leggi (le quali, per Darwin, però, sono sconosciute), eppure mai secondo un fine predeterminato. Detto in termini aristotelici: c'è una causa

selezione, nel senso di conservazione e accumulazione di caratteri vantaggiosi, il tutto operante gradualmente (come vuole Lyell) su di una scala temporale equivalente ad eoni, sono gli ingredienti del grande scenario trasformativo immaginato da Darwin.

Il mondo naturale è ben più complesso di quello scorto da Paley: ogni specie naturale tende ad aumentare vertiginosamente secondo una progressione geometrica, ma tale potenzialità riproduttiva deve fare i conti con un numero limitato di fonti nutritive. Siffatta asimmetria<sup>626</sup> poi, a fronte di un dislivello sempre crescente, contro cui occorre frapporre dei freni naturali atti a stabilire ogni volta un nuovo equilibrio, non può che produrre una lotta agonistica<sup>627</sup>, da intendersi anche (o soprattutto) in senso figurato di co-adattamento, tra le specie (animali e vegetali).

In accordo con quanto acutamente individuato da Bradley<sup>628</sup>, riteniamo che Darwin stesso fosse consapevole della complessità delle relazioni ecologiche su cui voleva calare un pattern teorico generale quanto più comprensivo possibile, che potesse render conto, quindi, dell'“inextricable web of affinities”<sup>629</sup> e dell'“infinite complexity of the coadaptions between all organic beings”<sup>630</sup>: la cattura teoretica delle dinamiche interrelazionali era, perciò, complicata dal fatto che le variabili in gioco fossero incredibilmente vaste.

---

efficiente ma non una causa finale. Soltanto a posteriori, in correlazione alle contingenti condizioni ambientali, le variazioni risulteranno utili e vantaggiose ad una specie.

626 Differenziale “economico” tra domanda (specie che competono) e offerta (risorse nutritive).

627 Differenziale di sopravvivenza: il più adatto vince! In ordine all’ottima osservazione di Antonello La Vergata, possiamo affermare che l’agonismo, inteso, in senso gladiatorio, come scontro diretto all’ultimo sangue, non è l’unica accezione della lotta per l’esistenza. Anzi, questa andrebbe intesa nel modo metaforico più ampio di relazione ecologica che comprende non solo competizione ed esclusione, ma anche associazione e cooperazione (Cfr. Idem, *L’equilibrio e la guerra della natura. Dalla Teologia naturale al darwinismo*, Napoli, Morano editore, 1990).

628 Cfr. Idem, *Darwin's Sublime: The Contest Between Reason and Imagination in "On the Origin of Species"*, cit.

629 Ivi, p. 22.

630 *Ibidem*.

Per renderci conto di tale aspetto riportiamo un passo dell'*Origin* (1872), in cui Darwin considera il curioso esempio del Paraguay, in cui bovini, equini e cani non sono mai tornati allo stato selvaggio a causa di una mosca molto comune che depone le uova nell'ombelico dei cuccioli di questi animali: "L'aumento di tali mosche (...) deve essere abitualmente ostacolato, in qualche modo, probabilmente da altri insetti parassiti. Ne consegue che se in Paraguay certi uccelli insettivori dovessero diminuire, gli insetti parassiti nemici delle mosche probabilmente aumenterebbero e, di conseguenza, anche il numero di queste ultime diminuirebbe ed equini e bovini potrebbero allora ritornare allo stato selvaggio, cosa che modificherebbe (...) la vegetazione. Ciò avrebbe a sua volta una grande influenza sulla vita degli insetti, e quindi (...) su quella degli uccelli insettivori e così di seguito in *cerchi di complessità sempre crescente*"<sup>631</sup>. È su questa "rete di rapporti complessi"<sup>632</sup> che agisce la selezione naturale, conservando ogni piccolissima variazione che possa risultare utile nella lotta per la sopravvivenza, ed è proprio tramite questa complessità che la natura divinamente gaia di Paley affonda, dal momento che l'adattamento non può mai essere perfetto e conseguito una volta per tutte come credeva il teologo. Inoltre, sulla base delle leggi naturali scorte (discendenza con modificazione e selezione naturale), Darwin re-interpreta, sciogliendo così il nodo decisivo, anche i due connotati emotivi del mondo naturale paleyano: felicità e bellezza.

Per quanto riguarda la prima, diciamo subito che Darwin nella dura logica competitiva naturale scorge una possibile consolazione, data dalla convinzione nel fatto che a sopravvivere, alla fin fine, siano sempre i più forti, perché meglio adattati, i più sani e i più felici. Tale convincimento fa il paio con quanto Darwin sosterrà nell'autobiografia a proposito del principio di piacere come generalmente dominante nel mondo della natura<sup>633</sup>.

---

631 Idem, *L'origine delle specie, selezione naturale e lotta per l'esistenza*, cit., p. 228

632 *Ivi*, p. 229. Il corsivo è nostro.

633 "(...) La maggior parte degli esseri viventi, se non tutti, si sono sviluppati per selezione naturale in modo tale che si valgono delle sensazioni piacevoli come loro guida abituale (...) Non v'è dubbio che

È vero che c'è tanta distruzione, morte, dolore e infelicità in natura, eppure, a ben guardare, dopotutto, la selezione naturale, portando avanti soltanto le variazioni utilitarie, indispensabili al successo nella metaforica lotta intraspecifica (più accesa) e interspecifica (meno accesa) tra specie animali e vegetali, fa sì che, generalmente, lo spirito piacevole della vita domini rispetto a quello doloroso della morte. Insomma, il naturalista scopre che il caso fuegino è soltanto un'eccezione che conferma la (rivoluzionata) regola paleyana della felicità.

Veniamo ora alla bellezza, sulla quale occorre ci diffondiamo un po'. Anzitutto, urge precisare che l'acquisizione teoretica incorporata esteticamente dalla potentissima metafora dei cunei non comporta soltanto il superamento della visione teologica funzionalista di Paley, ma anche del darwiniano humboldtismo giovanile. Non è tutto. Come mostrato accuratamente dalla Cronin<sup>634</sup>, Darwin tolse legittimità anche alla visione teologico-naturale concorrente rispetto a quella utilitarista, ossia quella idealista.

Procediamo per gradi. Il naturalista inglese sapeva, per sua stessa ammissione<sup>635</sup>, che la questione più importante da risolvere, riguardo all'origine delle specie, fosse quella concernente l'adattamento. Abbiamo già visto che la complessa dinamica attraverso cui le specie si adattano richiede una lotta per la sopravvivenza e una selezione che conservi le casuali variazioni vantaggiose. Con questa mossa Darwin supera il fissismo paleyano.

Oltre alle condizioni di esistenza bisognava però render conto anche di quella che il naturalista chiamava "unità di tipo", ossia la struttura morfologica degli esseri viventi. È chiaro che esiste una somiglianza tra le diverse strutture presenti in natura. Come spiegarla? I teologi idealisti ricorrevano di nuovo al disegno divino, ma più che puntare sulla perfezione

---

l'insieme di queste sensazioni di piacere, che sono abituali o ricorrono frequentemente, fa sì che per la maggior parte degli esseri sensibili *la felicità prevalga sull'infelicità ...*"; in Idem, *Autobiografia*, cit., p. 71. Il corsivo è nostro.

634 Cfr. Idem, *Il pavone e la formica. Selezione sessuale e altruismo da Darwin a oggi*, cit.

635 "Questi adattamenti mi avevano sempre vivamente colpito e mi sembra che finché essi non fossero stati spiegati sarebbe stato inutile cercare di dimostrare con prove indirette che le specie si sono modificate"; citazione dall'autobiografia di Darwin presente in *Ivi*, pp. 30-1.

degli adattamenti, essi prendevano in considerazione un “grande piano unificatore”<sup>636</sup>: essi erano convinti che le svariate forme riscontrabili in natura rispondessero a pochi archetipi presenti nella mente di Dio. Le varianti poi, divergenti dalle specie originarie, trovavano spiegazione attraverso la considerazione della possibilità dell’intervento diretto di Dio: il cosiddetto creazionismo speciale. Anche gli utilitaristi consideravano quest’ultima possibilità come ulteriore prova dell’esistenza di Dio.

Inutile dire che Darwin ritenne insoddisfacente anche la posizione degli idealisti, e risolse l’arcano della somiglianza nella diversità ricorrendo alla storia naturale e alla discendenza comune di tutti gli esseri viventi. Non occorre che ci sia alcun intervento soprannaturale nella logica evuzionistica, dacché ogni essere vivente è legato ad ogni altro per il motivo che è stato sottoposto alle medesime leggi naturali trasmutazionali: il che equivale a dire che ogni volta che troviamo somiglianza tra specie differenti vuol dire che c’è stato un progenitore comune in qualche punto della genealogia a render conto della similitudine.

Fin qui è tutto chiaro: selezione naturale e discendenza comune con modificazione abbracciano e risolvono efficacemente le posizioni teologiche contrapposte. Il punto è che da quelle visioni si dipanano delle vere e proprie concezioni estetiche che avrebbero potuto mettere in crisi la teoria darwiniana stessa. Pertanto, la questione estetica prima di divenire un corollario esplicabile attraverso la dinamica selettiva, costituiva, non a caso, una difficoltosa obiezione alle leggi scorte da Darwin. Se il creazionismo utilitaristico di stampo paleyano considerava la natura come un’opera d’arte di un disegnatore divino intelligente, ordinata e simmetrica, all’interno di cui la bellezza (di alcune strutture) rappresentava la forma gratuita scelta da Dio affinché gli uomini potessero ammirare la sua volontà, l’idealismo, invece, era molto più vicino ad un’altra visione estetica, ossia quella romantica della morfologia goethiana condivisa, in parte, anche da Humboldt.

---

636 *Ivi*, p. 27.

Quest'ultima faceva leva non sulle funzioni e sull'adattamento, bensì sulle forme e sulle idee originarie, ovverosia gli stampi fondamentali a partire da cui, sulla base di leggi interne, si sono evolute (evoluto in senso leibniziano di sviluppo) le svariate conformazioni attuali. Anche in questo caso la natura era considerata come bella apparenza a cui occorreva che ci si approcciasse come ad un'opera d'arte. Estetica e scienza divenivano la stessa cosa<sup>637</sup>, dal momento che ogni fenomeno della natura era strettamente connesso alla bellezza oggettiva di cui era espressione. Secondo Goethe, grande fonte di Humboldt, la scienza era, infatti, una “delicata empiria che si identifica nel modo più stretto con l'oggetto”<sup>638</sup>. Non c'era da scavare in profondità, piuttosto c'era da adattarsi, col corpo<sup>639</sup> e con la mente, alla realtà fenomenica in un modo così profondo da riuscire a intuirne il tipo, fenomeno originario (*Urphänomen*)<sup>640</sup>.

Darwin sovverte tale impostazione e con ciò facendo anche quelle che erano state le sue giovanili simpatie humboldtiane, le quali si trasformarono in una vera e propria venerazione durante il *viaggio sul Beagle*. Eppure, per un'ironia della sorte, fu il viaggio stesso a

---

637 Scrive M. Portera: “La bellezza è considerata da Goethe come una *proprietà oggettiva* delle forme naturali (...), mentre *tra arte e scienza non si dà differenza alcuna*: come l'arte è un agire produttivo, creativo, così anche l'indagine scientifica è un agire, ed entrambe traggono la loro vis dalla forza produttiva dell'unica natura, che Goethe interpreta spinozianamente come natura naturans. Il metodo goethiano può essere senz'altro definito estetico ...”; in Idem, *L'evoluzione della bellezza. Estetica e biologia da Darwin al dibattito contemporaneo*, cit., pp. 49-50. Il corsivo nostro.

638 Cit. in Idem, *Estetica evoluzionistica*, cit., p. 30.

639 In ordine all'epistemologia goethiana, Hegel una volta parlò di “*comprensione sensuale della natura*” (cit. in Idem, *Goethe e Darwin. La filosofia delle forme viventi*, cit., p. 74. Il corsivo è nostro). Vale a dire di una comprensione che non avesse bisogno d'altro che dei cinque sensi. Scrive la Cislighi: “*Nella prospettiva hegeliana, il poeta non riesce a comprendere appieno la natura poiché non è in grado di realizzare il passaggio dall'empiria alla filosofia*” (*Ibidem*. Il corsivo è nostro). Se sostituiamo empiria con “art” e filosofia con scienza, otteniamo il percorso seguito da Darwin.

640 Goethianamente, va inteso, non in senso genetico, bensì morfologico (strutturale e simbolico). Il fenomeno originario rappresenta la condizione d'esistenza della molteplicità delle forme attuali, in cui esso stesso è continuamente presente come l'identico nel diverso. Questa è la visione olistica, con conseguente concezione temporale della natura ciclica (e non lineare e progressiva), da cui Darwin prende le distanze. Tale morfologia sarà ripresa dalla teologia idealistica inglese (tra cui Richard Owen, il famoso anatomista inglese consultato da Darwin dopo il ritorno dal viaggio sul *Beagle*) in senso genetico e finalistico.

sconfessare Humboldt, visto che la natura mostrò la propria eccedenza rispetto a qualsiasi bella descrizione estetica<sup>641</sup>. Darwin su questo punto non dà adito a fraintendimenti: la natura è più potente di qualsiasi artificio umano! Si ricordi l'immagine della natura come superficie cedevole su cui infierisce la potenza naturale della selezione. La superficie bella, per l'appunto, è cedevole, ed è ben lungi dal dirci tutto. La verità sta più a fondo e la bellezza non abbraccia pienamente il fenomeno. Bisogna tener conto della sublime lotta che causa morte e distruzione. Alla metafora dei cunei fa da pendant la descrizione scientifica della potenza della selezione naturale che Darwin inserisce nel III capitolo dell'*Origin*: "La selezione naturale (...) è una forza sempre pronta all'azione, immensamente superiore ai deboli sforzi dell'uomo, così come *le opere della natura sono superiori a quelle dell'arte*"<sup>642</sup>.

Darwin non avrebbe potuto esser più chiaro di così. Lo scienziato dev'essere qualcosa di più dell'artista, soprattutto quando si trova a dover sistematizzare l'esperienza e le osservazioni accumulate. L'epoca del viaggio, in cui era possibile che scienza e poesia costituissero una *rara unione*, è trascorsa. Ora la natura è vista come il prodotto complesso di azioni e reazioni (lotta per la sopravvivenza) su cui agiscono le leggi naturali (selezione naturale su tutte). È qui che avviene il vero e proprio delitto o sacrificio, se vogliamo - o meglio, come colto da Bradley sulla scorta di Lyotard: "*Nature is sacrificed on the altar of the law*"<sup>643</sup>.

Più precisamente, ciò che Darwin sacrifica è la portata epistemologica dell'estetismo humboldtiano che aveva tanto amato. Per di più, tale immolazione non è privo di violenza<sup>644</sup>, come evidenziato dalla metafora dei cunei: d'altronde, cosa c'è da meravigliarsi se la natura stessa crei distruggendo crudelmente? Darwin ha chiuso i conti con Paley e con Humboldt, e con tutte le assunzioni teoriche (pregiudizi) che questi comportavano. Il finalismo e

---

641 Vedi supra p. 76.

642 Idem, *L'origine delle specie, selezione naturale e lotta per l'esistenza*, cit., p. 131. Il corsivo è nostro.

643 Cit. in Idem, *Darwin's Sublime: The Contest Between Reason and Imagination in "On the Origin of Species"*, cit., p. 218. Il corsivo è nostro.

644 Cfr. Idem, *The aesthetic construction of Darwin's theory*, cit.

l'antropocentrismo dell'uno sono scalzati dalla lotta senza scopo e della discendenza comune con mutazione, l'impressionismo fisiognomico dell'altro dalla spiegazione scientifica evolucionistica. Questa dissoluzione, avente come fine, essenzialmente, la scoperta del reale (=vero)<sup>645</sup>, è stata carpita molto bene da McLain, intuizione che vale la pena riportare: “physiognomic reading [became] the screen Darwin felt he had to remove to enable reader to see *real*, complex population systems”<sup>646</sup>.

Escluso che la bellezza possa essere ornamento pianificato da Dio; disancorata, nel metodo, la scienza dall'estetica, occorre allora che si desse una spiegazione scientifica dei begli ornamenti. Darwin presenta la soluzione nella sezione dell'*Origin* (1872) dedicata proprio all'esplicazione dell'evoluzione della bellezza: “Utilitarian Doctrine, How Far True: Beauty, *How Acquired*”<sup>647</sup>. Ma all'esposizione di questo punto ci dedicheremo nel sottoparagrafo 3.1.2. Adesso è importante capire che il confronto con il nodo gordiano dell'estetica, da intendere quest'ultima sia come approccio metodologico ed epistemologico (Humboldt) alla natura che come il “sense of beauty” ovvero il connotato delle strutture viventi (Paley),

---

645 Si ricordi la reazione di Darwin una volta giunto a San Salvador nel febbraio del 1832. La scienza poetica di Humboldt, per quanto meravigliosa, non riusciva a rendere la realtà, anzi, essa “fall[ed] far short of the *truth*” (vd. supra pp. 69-70. Il corsivo è nostro). La realtà dei fatti qui risponde alla verità (scientifica) degli stessi; verità che è ancora tutta da scoprire. Una cosa fu chiara a Darwin fin dal primo momento in cui fu tramortito wordsworthianamente da shelliniani dubbi terribili: la Natura eccede qualsiasi estetizzante descrizione (goethiana) di Humblodt! Questa fu la ragione per cui descrivere le meraviglie scorte dall'occhio del corpo non bastò mai al giovane Charles. Occorreva spiegarne la complessità sublime con l'occhio della mente.

646 Idem, *Darwin's "Eye of Reason": Natural Selection and the Mathematical Sublime*, p. 71. Il corsivo è nostro.

647 Darwin, già nell'*On the Various Contrivances by which British and Foreign Orchids Are Fertilised by Insect* (1862), aveva posto le basi teoriche della soluzione dell'obiezione presentata dalla questione estetica: “Alcuni naturalisti credono che innumerevoli strutture siano state create al semplice fine della mera varietà e bellezza (...) Quanto a me, io ho sempre dubitato se questo o quest'altro particolare di una struttura potesse essere di una qualche utilità; ma tali strutture, se non fossero state di alcuna utilità, non sarebbero state modellate dalla conservazione naturale delle variazioni”; in Idem, *Il pavone e la formica. Selezione sessuale e altruismo da Darwin a oggi*, cit., p. 44. Quindi occorre mostrare come la selezione agisse anche laddove sembrava imperare l'apparente “inutile” bellezza.

costituiva un appuntamento cruciale da cui dipendevano le sorti della teoria scientifica. È proprio in questo senso che va interpretata la seguente affermazione darwiniana: “The old argument of design in nature, as given by Paley, which formerly seemed to me so conclusive, *falls*, now that the law of natural selection has been discovered”<sup>648</sup>. E cosa più della convinzione che la bellezza di certe strutture fosse assolutamente fine a se stessa, poteva far cadere la teoria dell’evoluzione per selezione naturale?

La soluzione trovata da Darwin comprenderà tre acquisizioni concettuali epocali: 1) la bellezza non è oggettiva, bensì, come insegna Hume, è soggettiva, dunque specie-specifica; 2) la bellezza di fiori e piante può essere spiegata attraverso la selezione naturale, che favorisce l’ornamento bello a fini riproduttivi; 3) gli ornamenti apparentemente inutili degli animali possono essere compresi, sebbene non senza problematicità, tramite l’apporto imperfetto della selezione sessuale<sup>649</sup>.

Il meccanismo evolutivo, come possiamo osservare, toglie alla teologia naturale (paleyana e idealistica) tutti gli argomenti a favore del disegno divino, giungendo a dimostrazioni estreme, come quella in cui perfino un organo ritenuto perfetto come l’occhio<sup>650</sup> viene piegato alle

---

648 Idem, *Darwin’s foil: The evolving uses of William Paley’s Natural Theology 1802–2005*, cit., pp. 3-4. Il corsivo è nostro.

649 Qui, Darwin, ancora una volta, come per la selezione naturale, guarderà al mondo della domesticazione, quindi della selezione umana. L’analogia è: così come gli uomini riescono a produrre cambiamenti a proprio arbitrio, selezionando artificialmente alcuni caratteri piuttosto che altri, a maggior ragione può farlo la natura con maggior potenza, perfezione e utilità generale (dunque, mai agendo ad esclusivo beneficio di una specie e a discapito delle altre).

650 In proposito Dawkins (*L’orologiaio cieco. Creazione o evoluzione?*, cit., p. 17) riporta: “Paley paragona l’occhio a uno strumento progettato dall’uomo come un telescopio e conclude che «c’è precisamente la stessa dimostrazione che l’occhio sia stato costruito per vedere, e che il telescopio sia stato costruito per aiutare l’occhio». L’occhio deve avere avuto un progettista, esattamente come il telescopio”. L’occhio, insomma, secondo Paley, dimostrerebbe due cose: 1) il mondo è perfettamente funzionale ad uno scopo sovranaturale; 2) l’uomo è stato reso capace dal Creatore stesso di poter contemplare la bellezza e, dunque, la bontà della sua creazione. Vd. anche Idem, *Estetica evolutivista*, cit., p. 19, in cui si mostra come per Paley l’occhio umano fu reso adatto da Dio a provare piacere per alcune cose e dolore per altre. Noi sappiamo bene, invece, come per Darwin dolore e piacere dovessero essere considerate spinte

leggi della selezione naturale. A tutto ciò si aggiunge la liberazione dell'anglosassone<sup>651</sup> metodo scientifico dal pre-giudizio della natura come opera d'arte.

Infine, alla luce di quanto scritto, per suggellare la trattazione di questo paragrafo, inclusivo come un grande abbraccio teoretico, riportiamo una stringente affermazione di Kohn, la quale permette in una battuta di condensare, a nostro avviso, il succo di tutta la nostra argomentazione: “*Darwin thinking deeply on the rationale of violence in Nature (...) shaped art<sup>652</sup> and self into science*”<sup>653</sup>. È tutto ciò che abbiamo provato a mostrare dai due capitoli precedenti fino alla risoluzione argomentativa incarnata dalla cruenta e magnetica immagine dei cunei che trafiggono la tranquillità apparente dell'equilibrio naturale: Darwin, alla strenua ossessiva ricerca della verità (razionale!), costruì se stesso come scienziato e sottopose al vaglio del metodo empirico ed ipotetico-deduttivo<sup>654</sup> non solo le intuizioni derivanti dalle esperienze emotive ed estetiche giovanili, ma la sua stessa biografia.

---

evolutive. Va aggiunto che Darwin era ben conscio della difficoltà di spiegare evolucionisticamente la formazione dell'occhio umano, eppure riuscì a darne una robusta interpretazione in quei termini nella sesta edizione dell'*Origin*. L'occhio non mette in crisi la nuova teoria per un motivo molto semplice: è facile cadere in errore e far coincidere la funzionalità attuale di un organo con la storia della sua struttura; eppure le cose stanno diversamente, l'occhio all'inizio non era come è poi diventato alla fine. Le contingenze (secondo i principi gradualistici dell'evoluzione), e nient'altro, hanno formato l'occhio.

651 Riteniamo di aver sufficientemente mostrato, sulla scorta dell'esposizione delle fonti attinte e della modalità di sviluppo del pensiero scientifico, che la teoria di Darwin, in fin dei conti, d'accordo con Michael Ruse, sia “a British theory by a British scientist”.

652 Da intendersi, funzionalmente, al di là delle intenzioni di Kohn, in tutte le accezioni in cui l'abbiamo usata: fase del pensiero, tessuto emotivo alla base dell'esperienza e dell'osservazione, strumento di sublimazione, artificio umano, disciplina teoretica (estetica).

653 Idem, *The aesthetic construction of Darwin's theory*, cit., p. 46. Il corsivo è nostro.

654 Sull'effettiva presenza di entrambi gli approcci metodologici in Darwin si è profondato Telmo Pievani in *Anatomia di una rivoluzione. La logica della scoperta scientifica di Darwin*, Milano, Mimesis, 2013. È vero che Darwin sia stato un ricercatore instancabile pienamente convinto, empiricamente, del primato dei “fatti” e della verifica sperimentale, ma è pur vero che fu sempre Darwin a scrivere una volta, in una lettera del giugno 1860 indirizzata a Lyell, che “*without making theories, I am convinced there would be no observations*” (in Idem, *Darwin's Sublime: The Contest Between Reason and Imagination in "On the Origin of Species"*, cit., p. 227. Il corsivo è nostro). Ciò a riprova dell'importanza del metodo ipotetico-

### 3.1.1 Lo stile dell'*Origin*: il bello e il sublime nell'«entangled bank».

Se l'intuizione di Mandel'stam, in base a cui lo stile di un'opera sarebbe il riflesso della *Weltanschauung*<sup>655</sup> (visione del mondo) di un autore, si rivelò essere, come mostrammo sopra<sup>656</sup>, brillantemente corretta in ordine al “first literary child”<sup>657</sup> darwiniano, a maggior ragione l'importanza dell'intreccio tra elaborazione di una verità teorica – empiricamente fondata- e la sua espressione stilistica, dovrà risultare evidente in un lavoro, come quello dell'*Origin*, destinato ad essere, fin dalla prima edizione del 1859, proprio portatore di una nuova visione (scientifica) del mondo naturale. Non è certamente un caso che Darwin abbia più volte nell'arco della propria vita messo in evidenza la crucialità del momento della scrittura: sia quando, ancora a bordo del *Beagle*, si accingeva a metter ordine logico nell'immensa raccolta accumulata di osservazioni e descrizioni, sia quando, ormai vecchio, nella propria autobiografia, rimugina amaramente sulla immutata “difficoltà ad esprimermi in modo chiaro e conciso”<sup>658</sup>.

La non aleatorietà venne già alla luce quando noi, nel primo capitolo, sulla scorta dell'analisi di Leask, ponemmo in risalto come tale preoccupazione avesse aperto uno iato, a profondità sempre crescente, tra Darwin e l'estetismo humboldtiano, nella misura in cui il naturalista inglese apparì fin dal principio propenso ad utilizzare non il romantico approccio olistico e sincronico, bensì un più teoretico sguardo, al contempo genetico/diacronico e

---

deduttivo nell'epistemologia darwiniana come, peraltro, scorto, tra gli altri, da Michael Ghiselin, in *Il trionfo del metodo darwiniano*, cit.

655 “Lo stile del naturalista è, certamente, una delle chiavi fondamentali per la comprensione della sua *Weltanschauung*, così come il suo occhio, la sua maniera di vedere, sono la chiave per la sua metodologia” (vd supra nota 234).

656 Vedi supra p. 74. Ricordiamo che la giustezza di questa citazione in riferimento all'opera scientifica di Darwin è stata evidenziata, a nostro avviso molto felicemente, da Bertani nel suo lavoro più volte citato in questa tesi, vale a dire *Il letterato Darwin. La scrittura dell'evoluzione*, cit.

657 Vedi supra nota 16.

658 Idem, *Autobiografia*, cit., p. 119. Il corsivo è nostro.

biogeografico<sup>659</sup>. Siffatta differenziazione prese forma visibile già durante il famoso viaggio intorno al mondo, laddove il nostro scienziato era, ancorché in modo ancora ingenuo, arso da “un vivo desiderio di *spiegare*<sup>660</sup> tutto ciò che osservav[a], cioè di raggruppare tutti i fatti sotto leggi generali”<sup>661</sup>.

Il primato della verità, per quanto scomoda o angosciata questa potesse essere, a discapito della mera tramortente contemplazione della *belle Nature*, sembra chiaramente trasparire da quest’ultima osservazione darwiniana, fornendoci per di più un prezioso adito ad una considerazione euristica decisiva: così come sul piano teorico osservammo che il profilo metodologico approcciato da Darwin rispecchiava l’acutezza di vista dell’occhio della mente, rinvenibile nella metafora dei cunei affilati, custodente l’epocale visione di un mondo complesso dominato da leggi fisse atte a fare a brandelli ogni ingenuamente fisiognomica visione teologica tradizionale; allo stesso modo l’intricata riva (*entangled bank*) della messa in opera su cui la visione della mente fece l’approdo decisivo, mostra come la scoperta delle vere e complesse dinamiche di speciazione, a prima vista occulte, si traduce pienamente nella peculiarità dello stile dell’*Origin*. Detto in altri termini: *il linguaggio [stile] e i ragionamenti [teoria] non possono essere disancorati*<sup>662</sup>, in quanto figli della medesima complessità.

Tale intreccio è stato magistralmente fatto emergere, d’accordo con George Levine<sup>663</sup>, da Gillian Beer nella sua nota opera *Darwin’s Plots. Evolutionary Narrative in Darwin, George*

---

659 Come ben individuato da Antonello La Vergata, l’ulteriore e decisivo passo compiuto da Darwin è stato quello di considerare, oltre alle condizioni fisiche agenti nel tempo e nello spazio (geologia, biogeografia, condizioni ambientali), anche le condizioni organiche (ecologiche) – principio di divergenza, e lotta- operanti nei complessissimi rapporti tra gruppi (animali e vegetali) e, all’interno di questi, tra specie e tra individui (in Idem, *L’equilibrio e la guerra della natura. Dalla Teologia naturale al darwinismo*, cit.).

660 Spiegare, non descrivere soltanto. Vd. supra nota 638.

661 *Ivi*, p. 123. Il corsivo è nostro.

662 Cfr. George Levine, “Foreword”, in Idem, *Darwin’s Plots. Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*, cit., p. xii. Il corsivo è nostro.

663 Nella prefazione a *Darwin’s Plots*, Levine scrive: “Darwin’s Plots ... remains undeniably the single indispensable study of Darwin as writer”, in *Ivi*, p. xi.

*Eliot and Nineteenth-Century Fiction* (1983). Il punto è che mentre la Beer costruisce su tale connessione le basi di una critica letteraria dell'*Origin*, evidenziando le radici mitologiche (o se vogliamo poetiche) ed estetico-immaginative del pensiero scientifico, dando priorità al momento creativo e finzionale, la nostra posizione è prospetticamente differente: l'estetico, sebbene, in un certo modo, sia alla base della costruzione teorica, lo è, certamente, secondo una modalità che, nel capitolo precedente, essendo vincolata al piano gnoseologico, definimmo essere fondamentalmente humana, e, in senso più ampio, del tutto coerente all'estetica empiristica britannica del Settecento. Il nodo è sempre fondato sulla dinamica contrastiva aperta dalle due anime darwiniane: quella giovanile romantica e quella matura empiristica e razionalistica<sup>664</sup>. Ancora più in generale, il contrasto è, come scorto da Bradley, tra immaginazione (wit) e ragione (buon senso).

Procediamo con ordine. Darwin, nelle battute finali dell'*Origin*, riprende una "imagery" che aveva già utilizzato nel terzo capitolo dedicato alla lotta per l'esistenza, in cui viene messo mirabilmente a fuoco la nuova visione della natura: "It is interesting to *contemplate* an entangled bank, clothed with many plants of many kinds, with birds singing on the bushes, with various insect flitting about, and worms crawling through the damp earth, and to *reflect* that these elaborately constructed forms, so different from each other, and dependent on each other in so complex a manner, have all been produced by *laws* acting around us"<sup>665</sup>. In siffatta metafora sono presenti tre momenti: 1) contemplativo; 2) riflessivo; 3) scientifico, legalistico, vero e proprio.

Darwin sembra quasi richiamare le tre fasi biografiche della costruzione della sua teoria: 1) fase esperienziale ed osservativa del viaggio che definiamo "humboldtiana"; 2) fase meditativo-metafisica; 3) fase scientifica di scoperta delle leggi. Al di là della patina

---

664 Ci riferiamo alle due propensioni metodologiche darwiniane: 1) induttiva (baconiana); 2) ipotetico-deduttiva.

665 Idem, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, cit., p. 489.

indubbiamente retorica dell'immagine scelta, è importante capire il ruolo, attraverso questa preziosa traccia, della dimensione estetica e dello stile per la teoria darwiniana. Occorre, tramite una preziosa digressione, perciò, anzitutto, delineare una breve ricostruzione storica delle posizioni critiche in merito, in modo tale da aprirci la nostra via interpretativa in un modo che affondi nell'alveo di una lunga tradizione critica.

È possibile dividere la critica letteraria in due schieramenti. Il primo ha ritenuto le metafore, le analogie, le espressioni figurative, le personificazioni presenti nell'*Origin* come un mero e cattivo ornamento. È il caso di George Eliot e Walter F. Cannon. Eliot, in seguito ad una prima lettura, addirittura ritenne che l'*Origin* fosse scritto male (come traspare da una nota del 23 novembre 1859)<sup>666</sup>. Cannon, invece, nella sua opera *Darwin's Vision On the Origin of Species* (1968), in polemica con Stanley Edgar Hyman, confutava tutte le posizioni critiche in base a cui l'*Origin* fosse stato sviluppato a partire da metafore costitutive la teoria scientifica stessa. La posizione di Cannon è sintetizzabile attraverso una triplice ramificazione nel seguente modo: 1) le metafore dell'*Origin* sono inconsistenti; 2) Darwin non segue alcuna procedura letteraria, come mostrerebbe il suo utilizzo alla rinfusa di espressioni (un "verbal grab-bag of the period"<sup>667</sup>) custodite nel panorama letterario dell'epoca; 3) l'*Origin* è caratterizzato da una mancanza assoluta di un disegno letterario<sup>668</sup>. Il secondo schieramento

---

666 "The Origin of Species (...) seems not to be well written: though full of interesting matter, it is not impressive, from want of luminous and orderly presentation", in George Eliot, *George Eliot's Life as related in her letters and journals*, vol. II, London, edited by J. W. Cross, 1885, p. 143. Il corsivo è nostro. Bradley mostra come il pregiudizio della Eliot perdurò per anni prima che l'opera darwiniana fosse rivalutata dal punto di vista prettamente letterario (*Darwin's Sublime: The Contest Between Reason and Imagination in "On the Origin of Species"*, cit.).

667 "The book ends with a paragraph which repeats the image of an entangled bank mentioned in Chapter 3 (...) As far as I can see, these are attempts at "fine writing"; they do not affect the argument or express the nature of Darwin's vision (...) I can locate each one of these images in the verbal grab-bag of the period; what I cannot do is relate them to one another or to anything important that Darwin was saying", in Walter F. Cannon, "Darwin's Vision in *On the Origin of Species*", G. Levine and W. Madden (eds.), in *The Art of Victorian Prose*, New York, Oxford University Press, 1968, p. 167.

668 Cfr. *Ivi*

che si è sviluppato decisamente negli ultimi decenni ha rivalutato pienamente lo stile della scrittura di Darwin. Il capostipite di tale convinzione è rilevabile nella figura di S. E. Hyman, il quale, in *The Tangled Bank: Darwin, Marx, Frazer and Freud as Imaginative Writers* (1962) corroborava la convinzione secondo cui l'*Origin* fosse stato organizzato intorno alla grande metafora dell'"entangled bank".

Ma la tesi della costruzione estetica della teoria dell'evoluzione così come emerge dall'*Origin* è stata sostenuta, sebbene in modi differenti, e in tempi diversi, da tutti i critici da noi citati: Beer<sup>669</sup> (1983), Kohn<sup>670</sup> (1996), McLain<sup>671</sup> (1997), Leask<sup>672</sup> (2003), Richards<sup>673</sup> (2005), Bradley<sup>674</sup> (2009). All'interno di questa fazione critica bisogna quanto meno imporre un'ulteriore ripartizione: da un lato, la squadra composta da Beer, Richards e Leask fa leva sulla preponderanza della formazione romantica nella composizione dell'*Origin*. Beer, in particolar modo, ha definito Darwin un "Romantic materialist"<sup>675</sup> sì da sottolineare l'importanza delle istanze letterarie a fini teorici al di là e nonostante la velatura retorica razionalistica mirante a eclissare le assunzioni creative - sull'orlo della fantasia<sup>676</sup> - che sono alle origini delle sentenze scientifiche. Richards, dal canto suo, ha evidenziato come le costruzioni immaginative siano radicate all'interno della teoria evuzionistica stessa. Leask, infine, come già mostrato nel primo capitolo, attraverso la messa in evidenza del legame (mai esaurito del tutto) tra Darwin e Humboldt, ha inteso smascherare il ruolo decisivo assunto dal

---

669 Cfr. Idem, *Darwin's Plots. Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*, cit. Anche Idem, *Darwin and Romanticism*, cit.

670 Cfr. Idem, *The aesthetic construction of Darwin's theory*, cit.

671 Cfr. Idem, *Darwin's "Eye of Reason": Natural Selection and the Mathematical Sublime*, cit.

672 Cfr. Idem, *Darwin's 'Second Sun': Alexander von Humboldt and The Genesis of The Voyage of The Beagle*, cit.

673 Cfr. Idem, *Darwin on Mind, Morals, and Emotion*, in *The Cambridge Companion to Darwin*, cit.

674 Cfr. Idem, *Darwin's Sublime: The Contest Between Reason and Imagination in "On the Origin of Species"*, cit.

675 Idem, "Foreword", in Idem, *Plots. Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*, cit., p. xii. Il corsivo è nostro.

676 Cfr. *Ivi*, p. 77.

tedesco nell'elaborazione della prima grande opera letteraria darwiniana: *Journal of Researches*. Dall'altro lato, possiamo individuare un'altra formazione composta da Bradley e McLain, entrambi protagonisti di una interessante, ma spesso forzata, lettura kantiana della razionalità darwiniana, quest'ultima interpretata come dimensione soprasensibile (da intendersi non in senso trascendente, bensì di dominio immanente) apre l'epifania interiore del dominio intellettuale dell'uomo proiettato sulla natura: questa finisce per essere una complessa correlazione di leggi scoperte dalla razionalità umana. Entrambi hanno fatto riferimento ad una nuova sublimità (materialistica) costruita da Darwin, la quale invece di rivelare all'uomo di scienza l'evidenza della presenza di un Dio (come nella teologia naturale di Paley), gli avrebbe piuttosto rivelato le dinamiche evuzionistiche operanti nel mondo naturale. Un ruolo a parte è interpretato da Kohn, il quale è riuscito ad intuire l'importanza della dimensione estetico-emozionale, che Darwin avrebbe rinvigorito durante il viaggio sul *Beagle*, per l'ontogenesi del pensiero scientifico; dimensione che in un primo tempo avrebbe mostrato a Darwin un contrasto, all'apparenza insanabile, tra bellezza tranquilla e caos sublime di delizie, tra vita (le meraviglie del Brasile) e morte (l'aridità della Patagonia e della selvaggia Terra del Fuoco), salvo poi giungere, attraverso l'intercessione della razionalità conducente alla costruzione scientifica, a un nuovo equilibrio estetico, per cui il bello e il sublime finiscono per divenire una brillante endiadi, una sorta di vivida e naturale figura retorica incarnata dalla metafora dell'"entangled bank".

Ebbene, dopo aver passato in rassegna le posizioni teoriche fondamentali, diciamo subito che la nostra posizione non si avvicina per nulla alle letture ingenerose di Eliot e Cannon. Indubbiamente, l'*Origin* è provvisto di punti cruciali dell'esplicazione che, guarda caso, coincidono con snodi metaforici tramite cui la complessità, a tutta prima inesplicabile, approda a una sintesi all'interno di cui bellezza e sublimità costituiscono le parti di un globale e plastico dispositivo trasmutazionale. Occorre capire quale sia la funzione effettiva svolta dall'estetico, e possiamo farlo soltanto richiamando la dinamica presente nel corso di tutta la

lunga argomentazione dell'*Origin* tra ragione – rilevamento delle distinzioni strutturali- e immaginazione – l'inganno perpetrato dalle analogie funzionali!

Quando nel paragrafo 2.1 palesammo la funzione del “wit” (o castello in aria) nell'ontogenesi del giudizio scientifico, sottolineammo che Darwin seguiva appieno l'impostazione humiana, perché era l'unica che potesse rispondere della conversione di una mera costruzione immaginativa astratta in un giudizio che affondasse le sue radici nella verifica empirica. Ma ciò poteva avvenire perché tra ragione e immaginazione non c'era discontinuità, bensì un profondo legame cognitivo! Il punto è che per aver la certezza della veridicità di un assunto teorico bisognava che fossero fatti emergere i legami necessari di causa ed effetto, rilevabili nella realtà naturale. Non solo; un altro fattore evidenziammo: dal momento che ogni giudizio si basa sull'abitudine, per fondare una convinzione che smentisse una collaudata dalla consuetudine, occorreva creare una faticosissima nuova sequenza di pensieri, che tradisse la falsità di convinzioni legittimate dal senso comune (teologico e metafisico). È questo il motivo per cui l'immaginazione si presenta a Darwin come una sorta di lama a doppio taglio: da un lato, se subita passivamente, non fa altro che confermare lo *status quo* veritativo; dall'altro, invece, se usata creativamente, può, con l'apporto decisivo della ragione, aprire un nuovo mondo di significato.

Teniamo ben fissa in mente l'ambiguità della capacità/facoltà immaginativa, la quale, come mostrammo sopra, fu tipica di tutta la tradizione estetica britannica sei-settecentesca<sup>677</sup>. Darwin aveva due grandi riferimenti estetici britannici a cui poter attingere: Hume e Burke. Se il primo era un fautore, d'accordo con la Attanasio, del continuismo psicologico, il secondo tracciava uno iato profondo tra immaginazione (facoltà comparativa) e ragione (facoltà distintiva); inoltre, l'irlandese, così come separava l'immaginazione dalla ragione, discerneva il bello dal sublime.

---

677 Vd. supra p. 106.

Ora, chiediamoci: in che modo Darwin, nelle fauci del proscenio stilistico, riesce a far interagire la ragione con l'immaginazione? E, all'interno del quadro dinamico rappresentato da queste due facoltà, in che senso bellezza e sublime, ovverossia i connotati emotivi attraverso cui la natura oltre-oceanica fu solita rivelarsi, vengono, come vuole Kohn, riconciliati, dopo che in gioventù si manifestarono a Darwin, non solo distinti, ma del tutto contraddittori? Ricordiamo ancora una volta che, durante il viaggio sul *Beagle*<sup>678</sup>, mentre la bellezza rigogliosa delle estasianti foreste brasiliane sponsorizzava la vigoria e l'abbondanza, il sublime travolgente della sepolcrale<sup>679</sup> landa patagonica sembrava sancire il predominio della morte e della solitudine a detrimento della vita<sup>680</sup>. Dalla disamina emergerà che la relazione dinamica tra opposti (ragione-immaginazione, vita-morte, e bello-sublime), così come intessuta narrativamente nell'*Origin*, non è mai, s'intende, perfettamente egualitaria e compensatoria, alla maniera degli orientamenti fissisti pre-darwiniani<sup>681</sup>, ma tale da far prevalere, secondo declinazioni semantiche inconsuete, e contro i pregiudizi sedimentati dalla "profound ignorance"<sup>682</sup>, uno dei due poli – ovviamente, in fede alla più stringente retorica

---

678 Si tenga ben presente che Darwin apre l'"Introduzione" dell'*Origin* rievocando proprio la cruciale esperienza giovanile: "Durante il mio periodo d'imbarco sulla regia nave *Beagle*, in qualità di naturalista, fui molto colpito da alcuni fatti relativi alla distribuzione degli esseri viventi nell'America meridionale, e ai rapporti geologici fra gli abitanti attuali e quelli estinti di quel continente"; in Idem, *L'origine delle specie, selezione naturale e lotta per l'esistenza*, cit., p. 77. È chiaro che la volontà narrativa di Darwin sia quella di mostrare come le radici della scoperta riposino in quella che noi abbiamo definito fase estetico-teologica. Nel primo capitolo, abbiamo mostrato come l'attenzione darwiniana per le istanze spazio-temporali costituissero già il segnale di una chiara differenza rispetto ad Humboldt.

679 Va ricordato che, come mostrato nel primo capitolo, in ordine a quello che Amigoni chiama "epitaphic language" del *Journal*, Wordsworth fu una fonte molto importante. Ciò a riprova delle destinazioni ancora letterarie del resoconto del viaggio sul *Beagle*, che Darwin non a caso definisce come il suo primo parto letterario. Ma è una prova anche del modo dell'elaborazione scientifica di fonti propriamente letterarie – elaborazione che nell'*Origin* non manca.

680 "But in this still solitude, death instead of life is the predominant spirit"; vd. supra p. 24.

681 Cfr. Idem, *L'equilibrio e la guerra della natura. Dalla Teologia naturale al darwinismo*, cit.

682 Idem, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, cit., p. 6.

teologico-naturale<sup>683</sup>, (che occorreva ri-semantizzare, non eliminare *tout court*, facendo a meno della persuasione), sempre quello positivo.

Andiamo più nello specifico. Prendiamo in considerazione proprio la nota metafora dell'“entangled bank”, così come inserita nel terzo capitolo dell'*Origin*, dedicato proprio all'esposizione delle complesse dinamiche della lotta per l'esistenza. Darwin scrive: “When we look at the plants and bushes clothing an *entangled bank*, we are tempted to attribute their proportional numbers and kinds to what we call chance. *But how false a view is this!*”<sup>684</sup>. Il naturalista inglese ha qui in mente le intricate foreste nordamericane: la quantità proporzionale di vegetazione a tutta prima può essere considerata frutto del caso (*chance*), ma a ben guardare le relazioni ecologiche appariranno essere frutto di una lotta metaforica<sup>685</sup>, persistita nel tempo, tra uccelli, insetti, semi, piante e alberi. Ben guardare vuol dire guardare più in profondità tramite l'occhio della ragione. Ed è appunto quest'ultimo che mette ordine nel caos apparente. Il punto è che la ragione, da sola, non può esser né persuasiva né totalmente esplicativa. Darwin, proprio come Hume nel *Treatise*<sup>686</sup>, si trova a dover fare i conti con argomentazioni che non possono giovare dell'immediato ed evidente corrispettivo empirico, dal momento che le leggi naturali non agiscono solo spazialmente, ma anche, e

---

683 In proposito La Vergata scrive: “L'idea che l'economia della natura fosse organizzata in modo tale che il mondo fosse sempre quanto più possibile pieno di vita, e di felicità, era un cavallo di battaglia di fisicoteologi, teologi naturali e naturalisti devoti”; in Idem, *L'equilibrio e la guerra della natura. Dalla Teologia naturale al darwinismo*, cit., p. 370.

684 *Ivi*, p. 74. Il corsivo è nostro.

685 Come ben notato da La Vergata, “per Darwin la lotta per l'esistenza non implica sempre un'aggressione diretta, come quella del predatore alla preda, ma indica sia lo spreco e la distruzione in quanto tali sia il fatto che solo pochi riescono a riprodursi indipendentemente da un eventuale stato di belligeranza”; in Idem, *L'equilibrio e la guerra della natura. Dalla Teologia naturale al darwinismo*, cit., p. 280.

686 Paradossalmente, Darwin da naturalista deve affrontare ostacoli simili a quelli in cui Hume, da filosofo morale, incorse per ragioni di metodo: “La filosofia morale ha, invero, uno svantaggio in confronto alla filosofia naturale: e cioè che i suoi esperimenti non li può fare deliberatamente, con premeditazione, e in modo da chiarire a se stessa ogni particolare difficoltà che possa sorgere”; in Idem, *Opere*, vol. I, cit., p. 9.

soprattutto, temporalmente. Secondo la Beer, sarebbe proprio questo il motivo per cui la fissità della ragione, nel paradigma narrativo darwiniano, è costretta a dichiarare scacco ed a subordinarsi alla plasticità creativa dell'immaginazione<sup>687</sup> (metafore, analogie, narrativa).

Ma siamo sicuri che Darwin fosse in parte consapevole del fatto, come vuole la critica inglese, che la ragione lo avrebbe rinchiuso in un mondo limitatamente piccolo, sì da costringerlo a fare uso dell'immaginazione, al fine di poter abbrancare con la “fancy” ciò che la ragione non avrebbe mai potuto afferrare (*to grasp*)? Oppure Darwin, da buon humiano, considerò l'immaginazione in una doppia accezione, facoltà dell'abitudine, per così dire, e facoltà assemblante e comparativa, il che ci spiegherebbe il doppio uso che ne fa Darwin nell'*Origin*? La questione non è d'immediata risoluzione, dacché bisogna districare il nodo contro-intuitivamente.

È chiaro che il naturalista non potesse giovarsi di deduzioni perfettamente logiche, a causa della complessità delle dinamiche evoluzionistiche in gioco. Sicché non poté fare a meno della narrazione immaginativa. Il problema è che Darwin invita i suoi lettori, più volte nel corso dell'*Origin*, proprio a non fidarsi dell'immaginazione perché, per dirla con Bradley, una “*false friend*”<sup>688</sup>, eppure, al contempo, li stimola continuamente ad immaginare ciò che il presente non offre all'attenzione dell'occhio del corpo. Questa o è una madornale contraddizione oppure soltanto una faccia di una più complessa faccenda. Abbiamo pertanto di sondare il terreno teorico darwinianamente. Anzitutto, dobbiamo tener presente quanto affermammo nel secondo capitolo in ordine all'immaginazione e al legame di questa con l'abitudine e il senso comune. La legittimazione di un castello in aria, così come annotato

---

687 Scrive la Beer: “It is this historical (...) element in his work which means that *he must give primacy to imagination*, to the perception of analogies, and must extend the study of forms fixed in the present moment into a study of their mutability and transience as well as their powers of transformation and of generation”; in Idem, *Darwin's Plots. Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*, cit., p. 90. Il corsivo è nostro.

688 Idem, *Darwin's Sublime: The Contest Between Reason and Imagination in "On the Origin of Species"*, cit., p. 221. Il corsivo è nostro.

nel *Notebook M*, che da pura astrazione campata in aria si convertiva in faticoso pensiero inventivo (“*real train of inventive thoughts*”)<sup>689</sup>, non avveniva in un modo che rompeva con le associazioni piacevoli dettate dall’abitudine (*habits*)? Darwin sapeva che per scoprire nuove relazioni causali nella natura doveva rielaborare in modo differente le associazioni d’idee ed impressioni comunicate dall’esperienza ordinaria, pagando il prezzo della fatica<sup>690</sup> e del dolore, proprio come voleva Burke nella sua “An Introduction on Taste” presente nell’*Enquiry*<sup>691</sup> (1759). Doveva in un certo senso rompere con la tradizione o, per dirla con Pasolini, far passare questa *attraverso il filtro dell’antitradizione*<sup>692</sup>. Siffatta rottura richiedeva il supporto della ragione, la sola in grado di poter rilevare distinzioni nelle analogie appariscenti, sì da esser in grado poi di tramutare queste ultime in più profonde similitudini, ovverosia omologie.

Abbiamo un chiaro esempio di questa operazione nel capitolo quattordicesimo dell’*Origin* (1872) che Darwin dedica alle *Mutual affinities of organic beings*, quale miglior riprova del fatto che Darwin ritenesse le analogie funzionali ingannevoli (*relative similarities*) rispetto alle vere affinità (*true affinities*) degli esseri viventi: “(...) Animali appartenenti a due linee nettamente distinte di discendenza possono essersi adattati a condizioni simili, e avere

---

689 Idem, *Notebooks 1836-1844*, cit., p. 527. Il corsivo è nostro.

690 A tal proposito nell’*Origin* (1859) Darwin scrive: “A man must for years examine for himself great piles of superimposed strata, and watch the sea at work grinding down old rocks and making fresh sediment, before he can hope to comprehend anything of the lapse of time, the monuments of which we see around us”; in Idem, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, cit., p. 282.

691 Cfr. Idem, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, cit. Secondo Burke, anzitutto “il potere dell’immaginazione è incapace di creare una cosa del tutto nuova; può soltanto variare la disposizione di quelle idee che ha ricevuto dai sensi” (p. 55); poi l’immaginazione differisce sostanzialmente dal giudizio, dal momento che il maggior piacere che deriva dal “tracciare le somiglianze” (*Ibidem*) si oppone alla severità e alla fatica prodotta dalle distinzioni individuate dalla ragione.

692 Cit. in Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 7.

assunto una grande somiglianza esteriore; ma somiglianze di questo genere tendono a *dissimulare* anziché rivelare un rapporto di parentela”<sup>693</sup>.

Ora, il vero decisivo scontro, alla stregua di quello teorico tra funzione e struttura, come già abbiamo mostrato nel capitolo precedente, è tra l’ordinaria visione della natura (teologica e teologico-naturale), foriera di false analogie, e la nuova concezione evoluzionistica (“my view”, “my theory”, “this view of life”), mirante a catturare le reali origini strutturali, vale a dire la discendenza di differenti specie da un progenitore comune.

Darwin sapeva bene che il suo pubblico di lettori (specialistico e non), soprattutto nella prima edizione dell’*Origin* del 1859, fosse del tutto avvezzo alla concezione fissista, armonica, e provvidenziale della natura. Ragion per cui si aspettava che l’immaginazione sedimentata potesse condurre a travisare, in ordine al diffuso costume britannico (*custom*), gli indizi riscontrabili in natura, ed a ritenere inverosimili le spiegazioni (evoluzionistiche) di volta in volta offerte. Questa è la prima accezione dell’immaginazione concepita come facoltà dell’abitudine, senso comune, e guida dell’esperienza, la quale ci lascia intendere il senso della retorica attraverso cui Darwin fa leva sull’illuminazione (*to throw light*) operata dalla ragione contro i pregiudizi dell’opinione comune. Giusto per renderci conto di quanto effettivamente stiano così le cose dal punto di vista retorico-narrativo, vale la pena riportare alcuni passaggi dell’argomentazione dell’*Origin* in cui Darwin si rivolge ai lettori nei termini or ora descritti.

In almeno tre occasioni cruciali, come giustamente indicato da Bradley, Darwin enfatizza l’insufficienza dell’immaginazione a carpire l’immensità temporale dei processi gradualmente evolutivi: 1) in riferimento all’evoluzione dell’occhio dell’aquila: “(...) Per arrivare ad una giusta conclusione sulla formazione dell’occhio, con tutti i suoi caratteri meravigliosi sebbene non assolutamente perfetti, è indispensabile che la ragione vinca l’immaginazione ...”<sup>694</sup>; 2)

---

693 Idem, *L’origine delle specie, selezione naturale e lotta per l’esistenza*, cit. p. 493. Il corsivo è nostro.

694 *Ivi*, p. 241. Il corsivo è nostro.

in ordine alla familiarità dell'estinzione: “Non dobbiamo meravigliarci dell'estinzione; serbiamo la nostra meraviglia per la *presunzione con cui immaginiamo di comprendere* le molte e complesse circostanze da cui dipende l'esistenza di ogni specie”<sup>695</sup>; 3) in relazione alla formazione graduale per selezione naturale attraverso variazioni di complessi organi e istinti: “A prima vista niente può sembrare più difficile che il credere che i più complessi organi e istinti si siano perfezionati non con mezzi superiori (...) ma per accumulazione di innumerevoli lievi variazioni, ciascuna utile al loro possessore individuale. Ciononostante, questa difficoltà, *per quanto insuperabilmente grande possa apparire alla nostra immaginazione*, non può considerarsi reale [real]”<sup>696</sup> se ammettiamo le premesse dell'*Origin* (variazioni casuali, lotta per l'esistenza, gradualità, ecc.).

La retorica di Darwin, che, secondo J. A. Campbell<sup>697</sup>, serve principalmente a persuadere il lettore (naturalista o profano che sia) della veridicità del processo evolutivo descritto, richiama anche atmosfere da letteratura coloniale, quella che descrivemmo nel primo capitolo<sup>698</sup>, quando afferma che per attingere le complesse variabili responsabili dell'espansione delle specie così come i freni a questa teorica, per così dire, inconscia volontà di potenza, è necessario che a guardare sia un occhio allenato, e non uno ingenuo quale quello di un selvaggio che consideri una nave come qualcosa d'incomprensibile. Per di più, per Darwin tale credulità è la stessa di molti naturalisti e teologi naturali, che consegnano il mistero alle oscure intenzioni (*intentions*) del progetto (*design*) di un Creatore intelligente.

Alla luce di quanto riportato, possiamo ora estrarre dalla prima accezione d'immaginazione, la seconda, dacché sono strettamente connesse. Abbiamo visto che non è l'immaginazione, come vuole la Beer, ma la ragione, nella consapevole retorica darwiniana, ad aprire uno

---

695 *Ivi*, pp. 408-9. Il corsivo è nostro.

696 *Ivi*, p. 526.

697 John Angus Campbell, *Charles Darwin: Rhetorician of Science*, J. S. Nelson, A. Megill and D.N. McCloskey (eds.), in *The Rhetoric of the Human Sciences: Language and Argument in Scholarship and Public Affairs*, Madison, University of Wisconsin Press, 1987, pp. 69-86.

698 Vd. supra par. 1.1.3.

scenario completamente nuovo. È necessario in tal senso riprendere una constatazione che producemmo nel secondo capitolo (par. 2.2, p. 146), laddove prendemmo atto dell'eccezione humiana contemplante la possibilità che le impressioni derivassero dalle idee, contrariamente alla regola generale. Hume, nel *Treatise* (1.1), prende, infatti, in considerazione proprio l'eventualità di un uomo che conoscesse tutte le gradazioni di blu tranne una, il quale, qualora queste gli fossero portate alla vista secondo un ordine a luminosità crescente (dal grado più scuro a quello più chiaro), potrebbe prevedere quella mancante soltanto con l'immaginazione. Come non riscontrare un parallelo col modo di procedere di Darwin? Cosa cerca questi ogni volta se non di inferire i tasselli mancanti - a causa delle imperfezioni dei reperti geologici<sup>699</sup> - da regole generali?

Si badi bene, questo è il nodo cruciale di tutto il nostro discorso, il quale ci fa comprendere, anche, perché mai il metodo di Darwin non potesse essere perfettamente baconiano. Il surplus immaginativo serve a Darwin sia perché, dal punto di vista temporale, le estinzioni frequenti e l'imprecisione dei reperti geologici non permettono ad un naturalista di scorgere tutti i gradi dell'avvicendamento evolutivo (che siano i gradi di formazione di un organo o di una specie), sia perché, dal punto di vista prettamente spaziale ed ecologico, è impossibile considerare simultaneamente tutte le variabili in gioco nella lotta per la vita. L'immaginazione, quindi, ha la funzione di ampliare la dinamica incompleta aperta dalla ragione – e non viceversa- nel senso che inferisce cosa si aspetta che accada a partire dalle leggi effettuali scoperte.

Un chiaro esempio di quella che McLain chiama “*realistic imagination*”<sup>700</sup> è rinvenibile proprio nel passo succitato dell’“*entangled bank*” apposto nel terzo capitolo dell’*Origin*. Qui Darwin invita a non fidarsi dell'apparenza caotica, dal momento che l'attuale conformazione ecologica delle foreste dell'America del Nord sono il frutto di precise correlazioni agonistiche tra insetti, lumache, uccelli, animali da preda e alberi che si sono protratte per “an infinite

---

699 Cfr. Idem, *L'origine delle specie, selezione naturale e lotta per l'esistenza*, cit.

700 Idem, *Darwin's "Eye of Reason": Natural Selection and the Mathematical Sublime*, cit., pp. 70-3. Il corsivo è nostro.

number of generations, which the mind cannot grasp”<sup>701</sup>, ma di cui l’immaginazione può prevederne l’avvicendamento storico lento e graduale, allorché tutte le più complesse inferibili (e non) relazioni contingenti subiscono il controllo cogente di “laws acting around us”. È su tali fondamenta razionali che l’immaginazione – si ricordi come in Hume la capacità creativa di questa era in ogni caso sottoposta all’egida di principi associativi universali<sup>702</sup> - può azzardare previsioni, e porre la propria creatività al servizio dei “facts”, adattandosi<sup>703</sup>, in tal modo, grazie alla propria plasticità, alla vera dinamica della realtà esterna.

Si tenga presente che, come scorto dalla Beer, per Darwin i fatti s’identificano con le leggi. Attenzione, questo è un assunto fondamentale: se i fatti sono acquisizioni di un atto razionale, e la natura l’insieme di reazioni e azioni di tutti questi fatti, allora è chiaro che l’immaginazione costituisca il ruolo di, per dirla con Paul Ricoeur, “heuristic fiction”<sup>704</sup>, nella

---

701 Cfr. Idem, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, cit., p. 287.

702 Scrive Hume nel *Treatise* (1.1.4.1): “(...) niente sarebbe più inspiegabile della situazione in cui le operazioni di questa *facoltà* [immaginazione] non fossero guidate da alcuni principi universali che la rendono in qualche misura di per sé *uniforme* in tutti i tempi e luoghi (...) è impossibile che le medesime idee semplici sfocino in idee complesse (come avviene comunemente) senza qualche legame di unione tra loro, qualche proprietà associativa, per cui una idea ne introduce naturalmente un'altra”; in Idem, *Gli istinti della ragione. Cognizioni, motivazioni, azioni nel Trattato della natura umana di Hume*, cit., p. 52. Interessante notare che nella retorica darwiniana dell’*Origin* sia la ragione (in grado di rilevare le leggi naturali) a indicare la strada all’immaginazione, fugando in tal modo il pericolo che quest’ultima possa sfociare nella mera e caotica fantasia (nel secondo capitolo abbiamo mostrato come, nel Darwin dei *Notebooks*, tra ragione e immaginazione, necessità e creatività, ci fosse già un chiaro - anche se non ancora del tutto ‘distinto’- nesso). Anche in Hume l’immaginazione è sottoposta a misteriose leggi naturali di attrazione, che chiama “proprietà originarie della natura umana” (*Ibidem*).

703 Scrive Hume nel *Treatise* (1.1.4.2): “È evidente che, a seguito delle variazioni degli oggetti, i sensi sono necessitati a variare regolarmente i loro oggetti, e a considerarli così come sono, contigui gli uni agli altri, così, allo stesso modo, *l’immaginazione*, per mezzo di un lungo costume, *deve acquisire lo stesso metodo di pensare e correre tra le parti dello spazio e del tempo quando si rappresenta i suoi oggetti*”; in *Ivi*, p. 54. Il corsivo è nostro. In Darwin l’immaginazione si adatta proprio al mondo naturale cangiante, le cui leggi sono state attinte dalla ragione.

704 Idem, *Darwin’s Plots. Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*, cit., p. 256.

misura in cui si presenta come il mezzo imprescindibile di perfezionamento relativo di un rilevamento scientifico. È su questo piano che *fatto e teoria convergono*<sup>705</sup>, ed è sempre su questo piano che possiamo finalmente capire il ruolo complessivo della metafora stessa in un'opera scientifica come quella dell'*Origin*.

Adesso abbiamo tutti gli elementi per individuare la funzionalità formale e stilistica della metafora nel “train of thought”<sup>706</sup> darwiniano. Risulterà chiaro che la metafora, a cagione delle sue radici immaginative, non avrebbe potuto che essere una “*predictive metaphor*”<sup>707</sup>. Siffatta “imagery” avrebbe aperto uno scenario previdente complessive e sintetiche dinamiche di sistemi complessi cooperanti secondo leggi naturali: “la *legge dell'accrescimento* con riproduzione; l'*eredità* (...); la *variabilità* per l'azione diretta e indiretta delle condizioni di vita, e *dell'uso e non uso*; il ritmo di accrescimento così elevato da condurre a una *lotta per l'esistenza*, e conseguentemente alla *selezione naturale*, che comporta la *divergenza dei caratteri* e l'estinzione delle forme meno perfette”<sup>708</sup>.

Alla rigidità pedante del diniego di un Comte contro l'utilizzo della metafora nel linguaggio scientifico, o alla posizione netta della British Association, già negli anni '30 dell'Ottocento, contro la contaminazione di letteratura e scienza, e a favore della separazione tra luogo dell'*inventio* e quello dell'inferenza logica (*inventum*), Darwin, seguendo, peraltro, un orientamento comunque presente nel panorama scientifico dell'epoca, rispose, quindi, avvalendosi, senza pudore alcuno, dell'immaginazione, conseguentemente al fatto di non poter contare, per ragioni metodologiche dettate dalla particolarità dell'oggetto analizzato, su di una rigorosa in ogni punto, dimostrativa verifica empirica.

---

705 Ivi

706 Idem, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, cit., p. 208.

707 Idem, *Darwin's Plots. Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*, cit., p. 74. Il corsivo è nostro.

708 Idem, *L'origine delle specie, selezione naturale e lotta per l'esistenza*, cit., p. 553-4.

L'immaginazione per “convenience”<sup>709</sup> avrebbe aiutato il pubblico alla comprensione della nuova visione evuzionistica<sup>710</sup>. Darwin dovette, però, faticare doppiamente, visto la necessità di rompere con una tradizione immaginativa sedimentata, “by long custom”<sup>711</sup>, nel senso comune teologico – scientifico specialistico e popolare. Ma, a conti fatti, e retoricamente parlando, nella lotta<sup>712</sup> per la scoperta scientifica, è la ragione (positiva), che controlla, frena e comprende, ad aver la meglio sull'immaginazione (negativa), che espande illimitatamente, nonostante l'argomentazione proceda a volte in modo tale che “soddisfa molto meglio la mia immaginazione, *anche se non abbia la forza di una deduzione logica*”<sup>713</sup>.

Dopo aver mostrato in che modo e in che senso ragione e immaginazione cooperino all'interno dell'intelaiatura retorico-stilistica stessa dell'*Origin*, e il dovere di quest'ultima di rispondere, d'accordo con Mandel'stam, alle esigenze euristiche di una visione della natura dinamica e non pienamente matematizzabile, è importante considerare altri due poli che durante l'esperienza sul *Beagle* palesarono all'occhio del naturalista, allora ancora inesperto, il loro imperio: bello-sublime e vita-morte. Bertani è sicuramente nel giusto allorquando nota come la nuova visione scientifica spinga il nostro naturalista a rimodulare il suo giudizio estetico in merito alle bellezze della natura<sup>714</sup>.

---

709 *Ivi*

710 Questo è il motivo per cui la retorica non può essere disancorata dallo stile come mero opportunismo, bensì dev'essere considerata un elemento essenziale all'esposizione persuasiva, a tratti metaforica, di una nuova epocale visione della natura.

711 Cfr. Idem, *Gli istinti della ragione. Cognizioni, motivazioni, azioni nel Trattato della natura umana di Hume*, cit.

712 Bradley, come già accennato, fa riferimento ad un vero e proprio metaforico “contest between reason and imagination”.

713 *Ivi*, p. 337.

714 Scrive Bertani: “(...) La bellezza del mondo non può più essere giudicata secondo i canoni che ignorano la verità della sua origine, ma solo con criteri che includono nel giudizio estetico, quello della nuova scienza”; in Idem, *Il letterato Darwin. La scrittura dell'evoluzione*, cit., p. 93. Il punto è che Bertani scorge in questa operazione una nuova poetica, quando noi, invece, ci siamo sforzati di mostrare come Darwin avesse invece preso le distanze dalla giovanile esaltazione della scienza poetica humboldtiana. Così

Ed è proprio la metafora dell’“entangled bank”, qui più volte considerata, a costituire il suggello immaginativo di uno sguardo più consapevole. Il punto è: di cosa bisogna meravigliarsi veramente? Darwin più volte nell’*Origin*, utilizzando la prima personale plurale “we”<sup>715</sup>, invita i lettori a svestirsi dei pregiudizi e a non meravigliarsi della bella apparenza, bensì della nostra profonda ignoranza riguardo alle reali occulte dinamiche in gioco.

L’“entangled bank” è una sorta di laboratorio, reale e misterioso durante l’esperienza del viaggio, metaforico nell’*Origin*, in cui tutti le false credenze dell’opinione comune possono essere disarmate: quelle, per esempio, che conducono a meravigliarsi dell’estinzione di una specie senza tener conto del processo effettivo che guida un gruppo tassonomico a rarefarsi gradualmente. Lo stesso discorso vale per la felicità, la bellezza e l’abbondanza.

Come ben filologicamente ricostruito da Kohn, l’immagine della riva intricata è la sintesi delle sensazioni provocate da sublimità e bellezza di un paesaggio, laddove, d’accordo con il Burke letto da Darwin non molto dopo il ritorno dal viaggio intorno al mondo, va considerato sublime tutto ciò che procura un doloroso diletto (*delight*) tramite qualità come infinitezza, maestosità, oscurità, aggrovigliamento, solitudine, e bello, invece, tutto ciò che causa un piacere tranquillo (*pleasure*) tramite piccolezza, calma, varietà e vivacità del colore. Se Kohn addirittura arriva felicemente a rinvenire nell’uso di “entangled” e “bank” la chiara influenza della lettura del *Paradise Lost* di Milton sull’immaginario darwiniano<sup>716</sup>, noi scorgiamo, coerentemente, in tale influsso, il chiaro segnale dell’assorbimento nel panorama scientifico

---

come abbiamo messo in evidenza che la metafora ha un ruolo euristico fondamentale, ma in relazione ad esigenze esplicative e scientifiche. La metafora, nell’*Origin*, è sicuramente più di un rattoppato ornamento (come vorrebbe Cannon), eppure molto meno di un’attestazione costituente una nuova poetica (Beer, Bradley, McLain, ecc. ecc.). La metafora è una necessità.

715 Strategia retorica usata da Darwin per rendere il lettore partecipe. Come ha notato la Beer, lo stesso primo capitolo dell’*Origin* si apre tirando in ballo il lettore: “The chapter that follows Introduction (...) opens with (...) the subject “we”, not “I” alone: “we” are invited to participate in the observation he provides and to encounter Knowledge that we already possess but have not previously noticed...”; in Idem, *Darwin and Romanticism*, cit., p. 4.

716 Cfr. Idem, *The aesthetic construction of Darwin’s theory*, cit.

della concezione evoluzionistica dello stupore che, un tempo, l'esteticità inspiegabile dei fenomeni suscitava nel giovane Charles<sup>717</sup>. Darwin può ora (nel 1859 e nelle edizioni successive dell'*Origin*) render conto sia del fatto che la natura possa apparire bella, tranquilla e rigogliosa, sia del fatto che quella stessa natura possa rivelare ad un occhio più attento sublimità, lotta, morte, carestia, e sofferenza. Se la metafora dell'"entangled bank" è una traccia dell'estetico nella costruzione scientifica, lo è nella stessa misura in cui il gusto, per usare un parallelo con un'immagine darwiniana dei *Notebooks*, è traccia nel presente di una specie delle preferenze primitive dei progenitori della stessa.

La cosa importante era che il gusto, se ben ricordate, da un lato era sedimento naturale, dall'altro era suscettibile di cambiamento culturale. Ecco, la traccia dell'estetico è proprio il segnale al contempo di un'esperienza passata e di uno sviluppo culturale (e scientifico). Ora possiamo anche intender meglio la felice espressione kohniana secondo cui l'"art" si è formata nella scienza: l'esperienza emotiva ha raggiunto nell'*Origin* una spiegazione scientifica perché sono state scoperte le leggi naturali che ci circondano. Queste leggi, però, non spingono Darwin a dover adottare una visione del mondo naturale pessimistica, perché, dopotutto, è la bellezza (produzione, leggi, equilibrio) ad avere la meglio sulla sublimità (caos, lotta, morte, distruzione, e illimitatezza), il piacere sul dolore, la vita sulla morte, e la felicità sull'infelicità. Eppure, per il Darwin dell'*Origin*, è necessario far leva e caricare enfaticamente il cambiamento lento e graduale<sup>718</sup>, la competizione, l'estinzione e la sofferenza, affinché il lettore attento sia sospinto a decostruire una volta per tutte le fallaci visioni di Paley e del creazionismo speciale: "(...) Nel corso del *tempo le forze finiscono col bilanciarsi così perfettamente che il volto della natura si mantiene inalterato per lunghi*

---

717 Il passaggio dal "caos di delizie" ai "più tranquilli piaceri" è compiuto.

718 Si ricordi che la visione catastrofistica è bandita dal macrocosmo darwiniano: "Natura non facit saltum" (in Idem, *L'origine delle specie, selezione naturale e lotta per l'esistenza*, cit.).

*periodi*, benché sia indubitabile che la causa più insignificante potrebbe assicurare la vittoria di un essere organizzato su di un altro”<sup>719</sup>.

L’equilibrio non è mai dato una volta per tutte come potrebbe apparire ad un occhio ingenuo. È questa la ragione per cui mai modo comune di dire fu tanto veritiero quanto quello secondo cui l’apparenza inganni. Tra vita (bellezza) e morte (sublimità) non c’è un rapporto perfettamente compensatorio come si era soliti credere prima di Darwin, e come credette lo stesso Lyell, fonte, come sappiamo, di primaria importanza per il nostro naturalista. In realtà non c’è né perfezione<sup>720</sup> né compensazione<sup>721</sup>, se con questa s’intende che per ogni specie morta ci sia una specie viva, nuova e subito pronta ad occuparne il posto lasciato vuoto. Ma non c’è nemmeno assolutezza, anzi, qualsiasi rapporto va sempre visto in relazione a nicchie ecologiche particolari.

La complessa relatività dei rapporti carpita da Darwin non ammette la conservazione alla stregua di un fissista (sebbene problematico) come Linneo, secondo cui "Universum lucta discordium equilibratum"<sup>722</sup>. La lotta produce nuova lotta, e l’equilibrio non è il valore medio e stazionario di una quantità di vita che resta sempre la stessa. No. Piuttosto, come individuato da La Vergata, la quantità di vita, vale a dire la quantità di tutte le forme di vita di un luogo, visto che non va letta all’interno di un sistema di aggiustamenti e compensazioni continui, per

---

719 *Ivi*, p. 140. Il corsivo è nostro.

720 Scrive Darwin: “La selezione naturale tende solamente a rendere ciascun essere vivente altrettanto perfetto, o un po’ più perfetto, degli altri abitanti dello stesso paese con cui entra in concorrenza. E vediamo che questo è il livello di perfezione che si raggiunge in natura (...) *La selezione naturale non produrrà la perfezione assoluta, né ritroviamo mai, per quanto possiamo giudicare, questo alto livello in natura*”; in *Idem, L’origine delle specie, selezione naturale e lotta per l’esistenza*, cit., p. 260. Il corsivo è nostro. La perfezione è relativa e graduata. Ossimoricamente, è imperfetta.

721 Come nota La Vergata: “(...) *In Darwin la pressione demografica non è più intesa come benefica «superfecondità» che compensa le perdite lasciando inalterato l’ambiente organico*, ma come una competizione di varietà che può sconvolgere sia l’ecologia di una regione sia i rapporti tassonomici”; in *Idem, L’equilibrio e la guerra della natura. Dalla Teologia naturale al darwinismo*, cit., pp. 279-280. Il corsivo è nostro.

722 Cit. in *Ivi*, p. 73.

cui ogni posto lasciato vuoto viene subito riempito ricostituendo il normale equilibrio (anche perché come si spiegherebbe la comparsa di sempre nuove specie? Con un atto creativo speciale?), è strettamente ancorata ad una dinamica che produce sempre nuove varietà. È in questo meccanismo che dobbiamo inserire le polarità considerate sopra. Ed è tale meccanismo che prende la forma di uno stile, vuoi realisticamente immaginativo, in cui l'immaginazione è l'illimitatezza (tempi lunghi dei cambiamenti probabili passati e futuri) posta sotto l'egida limitativa e comprensiva (*embracing*) della ragione (leggi del funzionamento della realtà).

Darwin, in definitiva, nella stessa maniera in cui prova a regolamentare la smisurata tendenza naturale alla proliferazione e alla diversificazione delle specie, incastona un linguaggio in parte necessariamente metaforico, nell'alveo di uno stile che vuole, nonostante gli impedimenti metodologici e gli abbellimenti retorici, non per questo meno rigoroso e definitorio<sup>723</sup>. In tal senso, una previsione del naturalista è illuminante: “Gli altri e più generali settori della storia naturale si accresceranno grandemente d'interesse. I termini usati dai naturalisti: affinità, parentela, comunanza di tipo, paternità, morfologia, caratteri di adattamento, organi rudimentali e abortivi ecc., *cesseranno di essere metaforici e avranno un chiaro significato*”<sup>724</sup>.

---

723 Secondo La Vergata “l'uso linguistico di Darwin consent[e] insieme rigidezza e flessibilità” (*Ivi*, p. 305) così come la “rigorizzazione linguistica” (p. 301) fa il paio con una maggiore comprensività.

724 Idem, *L'origine delle specie, selezione naturale e lotta per l'esistenza*, cit., pp. 550-1.

### 3.1.2 A che cosa serve la bellezza: sopravvivenza o riproduzione?

Abbiamo visto le posizioni teoriche e le scelte stilistiche del Darwin maturo dell'*Origin* (1859-'72). Ora possiamo riprendere e sviluppare l'accento che facemmo nel paragrafo 3.1 alla soluzione prospettata da Darwin in ordine al decisivo quesito estetico: a cosa serve la bellezza? Darwin, nel paragrafo succitato, *Utilitarian Doctrine, How Far True: Beauty, How Acquired*, prende in considerazione, come individuato da Bartalesi<sup>725</sup>, tre livelli di bellezza rispondenti a tre diverse gradazioni utilitarie: 1) livello fisiologico, apparentemente inutile, di bellissime conchiglie e ammoniti risalenti al periodo geologico eocenico, ben prima dunque della comparsa dell'uomo così come lo conosciamo<sup>726</sup>; 2) livello co-adattivo di fiori e frutti, i quali hanno assunto colori sgargianti "soltanto" per attirare rispettivamente insetti (per l'impollinazione) e uccelli (per la disseminazione); 3) livello di utilità sessuale, in cui i mezzi di offesa e difesa (corni, speroni, criniere, ecc.) e gli ornamenti appariscenti dispendiosi (colori del piumaggio, canti melodiosi, dimensioni della coda, ecc.) sono rispettivamente frutto del successo riproduttivo riportato dalle variazioni casuali ereditate e della scelta estetica generalmente femminile - molto più raramente maschile.

Siffatta tripartizione era per Darwin funzionale al districamento dell'obiezione di alcuni naturalisti i quali affermavano che la selezione naturale non potesse spiegare l'incredibile varietà e bellezza della natura, essendo convinti che questa fosse stata voluta da Dio per il diletto dell'uomo (si ricordi la posizione di Paley). Darwin risponde che la varietà non è mai fine a se stessa ma sempre vincolata ai principi individuati da lui: eredità dei mutamenti casualmente benefici, accumulati e conservati dalla selezione naturale.

Il naturalista inglese puntualizza che sebbene una struttura nel presente possa risultare inutile (ma mai nociva), in passato è stata di qualche "diretta o indiretta utilità al suo

---

<sup>725</sup> Idem, *Estetica evolucionistica*, cit., pp. 27-9.

<sup>726</sup> Questo fa sì che sia insensato credere che conchiglie e ammoniti siano stati creati belli da un Dio affinché l'uomo potesse contemplarli.

possessore”<sup>727</sup>. Come la varietà delle strutture così anche la bellezza delle medesime non è materiale contemplativo assolutamente fine a se stesso e destinato al piacere disinteressato dell’uomo. E ciò per due motivi: 1) “il senso della bellezza (...) *dipende dalla natura della mente*, indipendentemente da qualsiasi qualità reale dell’oggetto ammirato”<sup>728</sup>; 2) “l’idea di che cosa è bello non è *né innata né invariabile*”<sup>729</sup>.

La bellezza è, dunque, come voleva lo Hume dell’*Of standard of Taste*<sup>730</sup>, soggettiva. Non è una proprietà degli oggetti come credeva la corrente platonizzante dell’estetica britannica settecentesca (per es. Shaftesbury). Per di più, la bellezza è anche sottoposta a variazioni specie-specifiche, che sono naturali negli animali e – perlopiù- culturali nell’uomo. Darwin ha sicuramente ben presenti le tesi di sir Reynolds quando cita l’esempio della diversa “ammirazione degli uomini di diverse razze per tipi completamente differenti di bellezza delle donne”<sup>731</sup>.

Ritornano le osservazioni gnoseologiche che Darwin fece nei taccuini metafisici. Darwin preferisce però tralasciare l’aspetto per così dire psicologico, facendo solo un rapido riferimento al fatto che “ci deve essere qualche causa fondamentale nella costituzione del sistema nervoso di ciascuna specie”<sup>732</sup>. L’abitudine gioca un ruolo nella costituzione del gusto, ma subordinato. Nei *Notebooks* Darwin poteva, sulla scorta di Hume e Lamarck, e di una teoria degli istinti, costruire una dinamica in cui l’abitudine avesse un ruolo primario, invece adesso che è stato scoperto il meccanismo della selezione (natura e sesso) occorre

---

727 Idem, *L’origine delle specie, selezione naturale e lotta per l’esistenza*, cit., p. 257.

728 *Ivi*, p. 258. Il corsivo è nostro.

729 *Ibidem*. Il corsivo è nostro.

730 Vd. supra p. 125. Hume affermava che la bellezza non è una proprietà dei corpi percepiti, ma una forma percepita dalla mente umana. Ed ogni mente percepisce una diversa bellezza.

731 Idem, *L’origine delle specie, selezione naturale e lotta per l’esistenza*, cit., p. 258. Sull’analogia con Reynolds, vd. supra pp. 165-7.

732 *Ivi*, p. 259.

abbracciare una prospettiva differente più comprensiva che, in campo psicologico, nemmeno il gradualismo di Spencer<sup>733</sup> è ancora riuscito ad adottare.

La bellezza, che nel *Notebook M* veniva definita “sentimento istintivo”, nell’*Origin* viene piuttosto denotata come soggettiva, relativa, e storica. La naturalità del gusto, s’intende, non viene minimamente intaccata, visto che Darwin conferisce anche agli animali (uccelli in particolar modo) un senso estetico e una nozione del bello.

Il punto è che, come osservammo nel secondo capitolo, Darwin pensa al senso estetico in termini al contempo normativi e storici<sup>734</sup>. Essendo cambiata la norma di riferimento, che è quella realmente operante in natura, cambia anche il modo di approcciarsi al problema. Occorrerebbe una psicologia evoluzionistica: la teoria degli istinti non basta più. Anzi, quest’ultima va inserita nell’alveo comprensivo della teoria della selezione naturale delle variazioni vantaggiose. In ogni caso la questione estetica diviene un corollario della teoria evolutiva scorta da Darwin: il gusto, dipendendo da, come vuole Burke, e, per dirla con Morpurgo-Tagliabue, una “risposta sensistica”<sup>735</sup> specie-specifica fondata sulla struttura psicofisica di una particolare specie, ed essendo siffatta struttura (humianamente) soggetta alle stesse leggi che operano in natura, allora è chiaro che soltanto la teoria darwiniana, nei termini di variazione, selezione (naturale o sessuale - a seconda dei livelli), ed eredità, può rendere conto del bello e del senso del bello.

Darwin, però, tralascia il piano prettamente gnoseologico e si concentra sulle scelte estetiche fattuali (dinamica intersessuale) e sui visibili meccanismi agonistici di corteggiamento (dinamica intrasessuale). Detto in altri termini: il piano di analisi è quello

---

733 Sebbene nelle battute finali dell’*Origin* Darwin riconosca: “Per l’avvenire vedo campi aperti a ricerche molto più importanti. La psicologia sarà sicuramente basata sulle fondamenta già poste da Herbert Spencer, quelle della necessaria acquisizione di ciascuna facoltà e capacità mentale per gradi. Molta luce sarà fatta sull’origine dell’uomo e la sua storia” (*Ivi*, p. 552). Altrove Darwin si mostra più critico.

734 Questa è l’ottima osservazione di Bartalesi (*Idem, Estetica evoluzionistica*, cit.).

735 *Idem, Il gusto dell’estetica nel Settecento*, cit., p. 12.

fenotipico. Il naturalista inglese non si sofferma sull'oscura origine del bello<sup>736</sup> e dei gusti naturali, bensì, da buon empirista, sul funzionamento di questi, insomma sul loro, per così dire, dato di fatto.

I tre livelli menzionati sopra corrispondono anche a tre diverse condizioni (interne o esterne): fisiche e inorganiche, nel caso delle conchiglie o dei coralli, la cui bellezza è soltanto il risultato delle leggi di simmetria dell'accrescimento; organiche, del tutto coerenti con la darwiniana e metaforica lotta per l'esistenza, su cui può agire in modo diretto la selezione naturale; e, infine, quelle sessuali dell'accoppiamento che abbisognano di una diversa dinamica selettiva.

Se la bellezza di conchiglie e ammoniti è direttamente connessa alle condizioni ambientali, quella di frutti e fiori è vincolata a condizioni di vita più complesse, e in ogni caso finalizzate alla sopravvivenza. Non c'è scelta estetica, non c'è "sense of beauty" *stricto sensu*, bensì co-adattamento: i fiori servono agli insetti per il nettare, nella stessa misura in cui questi servono ai primi per l'impollinazione incrociata. La stessa dinamica è in gioco nella co-evoluzione che lega frutti e uccelli: i frutti sono provvisti di colori vivaci, dunque belli, per attirare l'attenzione degli uccelli che nel contempo assolvono all'esigenza individuale di nutrimento e a quella co-adattativa di disseminazione e propagazione dei semi dei frutti mangiati. È in gioco la sopravvivenza. La bellezza in questi casi si spiega soltanto in ragione delle complesse relazioni ecologiche: "(...) Se gli insetti non si fossero sviluppati sulla faccia della terra, le nostre piante non si sarebbero mai ornate di magnifici fiori, ma avrebbero prodotto solo fiori modesti, come quelli che vediamo sull'abete, nella quercia, nel noce e nel frassino, nelle graminacee, negli spinaci, nelle ortiche, nelle ramici che sono tutti fecondati dal vento"<sup>737</sup>.

---

736 "Come il senso della bellezza nella sua forma più semplice (...) si sia per la prima volta sviluppato nell'uomo e negli animali inferiori, è una questione nient'affatto chiara"; in Idem, *L'origine delle specie, selezione naturale e lotta per l'esistenza*, cit., p. 259.

737 Idem, *L'origine delle specie, selezione naturale e lotta per l'esistenza*, cit., p. 258.

La bellezza è dunque funzionale all'utilità adattativa (*fitness*)<sup>738</sup>. Tradotto nei termini della tradizione estetica britannica: l'impressione del bello è strettamente connessa all'idea dell'utile, proprio come nel *Treatise* (1.2.8) di Hume<sup>739</sup>.

Eppure esiste una quantità innumerevole di casi, attestabili empiricamente, in cui la bellezza sembra non solo inutile (fine a se stessa), ma addirittura (apparentemente) nociva per la sopravvivenza<sup>740</sup>. L'intrico è che in questo terzo livello sopravvivenza e riproduzione non coincidono utilitarmente come nel caso dei fiori e dei frutti. Una gran quantità d'insetti (esemplarmente farfalle e falene), rettili, pesci, uccelli, e mammiferi per ottenere successo nella seconda sono disposti - inconsciamente, s'intende - a mettere a repentaglio la prima.

È questo il caso in cui, più che Hume, sembra aver ragione Burke, quando nella sua *Enquiry* afferma che il sentimento di bellezza non è essenzialmente connesso all'idea di utilità<sup>741</sup>. Burke utilizza una similitudine che vale la pena ricordare perché richiama un oggetto che a

---

738 "Indica il grado di adattamento di un individuo alle condizioni ecologiche e sociali in cui vive. Dipende dalla sua capacità di produrre una prole a sua volta in grado di sopravvivere e riprodursi"; in Andrea Pilastro, *Sesso ed evoluzione*, Milano, Bompiani, 2008, pp. 245-6.

739 "(...) *Gran parte della bellezza che ammiriamo negli animali e in altri oggetti deriva dall'idea di convenienza e utilità* (...) Bella in un animale è la forma che esprime forza; in un altro quella che è segno della sua agilità"; in Idem, *Opere*, vol. I, cit., p. 314. Il corsivo è nostro.

740 E questo è impossibile perché la selezione naturale "non produrrà mai in un essere qualsiasi struttura che sia più dannosa che benefica (...) perché la selezione naturale agisce soltanto mediante e per il bene di ciascuno"; in Idem, *L'origine delle specie, selezione naturale e lotta per l'esistenza*, cit., p. 260.

741 Scrive Burke: "Vi sono molte cose belle nelle quali non è possibile scoprire alcuna idea di utilità" (Idem, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, cit., p. 124); oppure: "È vero che il Creatore, infinitamente saggio e buono, ha sovente aggiunto bellezza a ciò che ha creato perché ci fosse utile; ma questo non prova che l'idea di utilità e quella di bellezza siano la stessa cosa, e che dipendano l'una dall'altra" (*Ibidem*). Circa l'influenza burkiana sulla teoria della selezione sessuale sono interessanti le pagine di Idem, *L'evoluzione della bellezza. Estetica e biologia da Darwin al dibattito contemporaneo*, cit., in cui la Portera sottolinea come per Burke la bellezza non fosse "in alcun modo riconducibile a una logica di vantaggio (per la sopravvivenza)" (p. 66). Portera vedrebbe in questa assenza di scopo utilitaristico (*convenience*) lo stesso carattere della scelta estetica animale individuato da Darwin. Il punto, però, è che per Burke il senso della bellezza era una prerogativa esclusivamente umana, disancorata, peraltro, da ogni basso istinto sessuale. Per Darwin, piuttosto, si deve parlare di *fitness* anche in ordine al senso del bello, sebbene in una accezione differente da quella adattativa. L'adattamento, s'intende, è presente, ma in modo indiretto.

noi risulterà sicuramente familiare: il passo è quello in cui Burke facendo riferimento alla struttura di un orologio evidenzia come la bellezza non risieda affatto nell'efficienza del meccanismo né nella sua perfetta funzionalità e adattabilità all'uso cui ad esempio è destinato, semmai un'idea di cosa sia la bellezza possiamo dedurla dall'astuccio dell'orologio, frutto dell'abilità artistica di un incisore, non considerato nella perfetta destinazione all'uso, bensì in ordine alla sua bella forma<sup>742</sup>.

Il problema è che se gli ornamenti davvero sono inutili, l'impalcatura teorica dell'*Origin* rischia di crollare per un battito d'ali di una farfalla! La soluzione che fuga ogni pericolo c'è e si chiama selezione sessuale: “questo tipo di selezione dipende non dalla lotta per l'esistenza contro altri esseri viventi [bellezza utilitaria] o contro le condizioni esterne [bellezza formale], ma dalla lotta degli individui di un sesso, generalmente maschi, per il possesso delle femmine [bellezza sessuale]”<sup>743</sup>. Competizione tra maschi e scelta estetica da parte della femmina di una specie del maschio più bello sono le basi per comprendere una bellezza che da apparentemente inutile e dannosa diviene utile in un senso “forzato”, che non è adattativo bensì riproduttivo. La selezione sessuale non premia i più adatti, come la selezione naturale, ma i meglio ornati o sessualmente equipaggiati. Non ha il rigore di una forza naturale, ma l'imperfezione di una scelta dettata dal capriccio estetico.

A questo punto ci toccherà capire più a fondo questa nuova dinamica selettiva azionata dall'inseità<sup>744</sup> - in quanto sottoposta ad una scelta (femminile) meramente estetica - funzionale - in quanto comporta successo nella riproduzione (maschile)- della bellezza dei maschi<sup>745</sup>; in

---

742 Cfr. Idem, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, cit.

743 Idem, *L'origine delle specie, selezione naturale e lotta per l'esistenza*, cit., p. 154.

744 “(...) Sono disposto ad ammettere che un gran numero di animali maschi (...) siano stati resi belli semplicemente per bellezza; ma questo è stato effettuato attraverso la selezione sessuale, cioè perché i più bei maschi sono stati sempre preferiti dalle femmine, e non per il diletto dell'uomo”; in *Ivi*, p. 259.

745 Burke, nell'*Enquiry*, riferendosi al “lust” e alla “beauty of the sex” ad esso associata, indica la malia della bellezza femminile. Per Darwin, invece, nel mondo animale, sono i maschi, generalmente, ad essere quelli belli. Mentre le femmine, generalmente, sono adibite alla scelta estetica del più bello tra i maschi.

che senso possa essere considerata una nuova teoria estetica e in che modo questa si connetta senza contraddizione al principale scenario scientifico aperto dalla teoria della selezione naturale. Insomma, è ancora una volta in gioco il rapporto tra piano estetico e comprensione scientifica, e la modalità teorica tramite cui quest'ultima riesca ad abbracciare il primo.

### 3.2 Una nuova teoria estetica? La femmina è la *teterrima belli causa*.

Se Nietzsche affermò che *l'arte non è un mero tintinnio di sonagli*<sup>746</sup>, e con ciò evocando un'immagine tratta dal *Faust* di Goethe, Darwin invece, in una prospettiva vuoi più scientifica e naturalistica, assicurò a quel tintinnio non soltanto la dignità della bellezza, ma viepiù il ruolo, a un tempo attivo e passivo, di candidato imprescindibile su cui si abbatte l'impeto capriccioso, apparentemente incostante, performativo<sup>747</sup>, di una forza selettiva sessualmente plasmatrice: la scelta estetica femminile! Difatti, il naturalista inglese individuò proprio nella bellezza irresistibile comunicata dal canto e dal frullio delle ali - *simile al sonaglino di un bimbo*- dei piccoli tessitori neri della costa occidentale africana, in preda ad eccitamento, un caso tipico di corteggiamento maschile tarato in modo d'attrarre il consenso della femmina<sup>748</sup>.

Lo scopo di Darwin fu, fin dalle riservate pagine dei taccuini filosofici, coerentemente, la biologizzazione (con relativa animalizzazione) del senso estetico *tout court*, tentativo che, come abbiamo visto, aveva dalla sua tutta una certa tradizione estetica settecentesca, la quale faceva affondare le radici dell'estetico nell'humus emotivo e fisiologico (Hume e Burke su tutti) della struttura nervosa. Tradizione che peraltro permetteva a Darwin di scindere euristicamente il piano umanamente razionale dal generale senso del bello<sup>749</sup>, facendo sì che

---

746 Cit. in. Friedrich W. Nietzsche, "Prefazione a Wagner", in *La nascita della tragedia*, Roma, Newton Compton editori, 1991, p. 119.

747 Vale a dire: piano del giudizio (scelta) e quello dell'azione trasformatrice sono indistinguibili.

748 Cfr. Idem, *L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*, cit., p. 290.

749 Ciò non toglie che nell'uomo le due cose possano essere strettamente connesse, per cui una sensibilità estetica maggiore può fare il paio con capacità cognitive estremamente superiori rispetto a quelle di qualsiasi altro animale (ma la discriminazione, presente in Darwin, è anche tra selvaggi e uomini civilizzati). Abbiamo già visto sopra l'ambiguità di una tradizione estetica britannica che, mentre da un lato rendeva il bello soggettivo ed emozionale, dall'altro lo poneva sotto l'egida del giudizio e del buon senso. Si pensi a Hume per es., ed alla rigorizzazione del sentimento nel giudizio di pochi critici raffinatissimi.

capacità cognitive limitate potessero sposarsi, senza remore neanche teoretiche<sup>750</sup>, con un gusto sorprendentemente raffinato come quello riscontrabile nella scolorita femmina di fagiano argo: “Uno scarso potere intellettuale è tuttavia compatibile, come si osserva tra gli uomini, con forti sentimenti, acute qualità percettive, e gusto della bellezza”<sup>751</sup>.

Abbiamo già evidenziato, sulla scorta del lavoro di Bartalesi, come nell’*Origin* Darwin abbia tentato almeno in due tipici casi possibili di districare il nodo gordiano estetico attraverso la via di fuga chimico-fisiologica (inorganica) e co-evolutivo-adattativa (organica). Il punto è che, in accordo con quanto notavamo sopra, occorrono miriadi di circostanze in natura in cui la bellezza, dando l’impressione di rendere conto solo ed esclusivamente a se stessa (“*beautiful for beauty’s sake*”<sup>752</sup>), richiede una spiegazione non in termini di *fitness*. E la trascurabilità del peso metodologico incarnato dal differenziale di sopravvivenza voleva dire, per il Darwin del 1859<sup>753</sup>, che l’agente della selezione naturale doversero essere del tutto, quantomeno a un primo sguardo, disinnescato dalle contingenze estetiche<sup>754</sup>: grosso impiccio

---

750 E ciò in barba a molto darwinismo di fine Ottocento e inizio Novecento che accusò Darwin di “attribuire *senza alcun senso critico* idee puramente umane al regno animale” (cit. da Nordenskiöld, in Idem, *Il pavone e la formica. Selezione sessuale e altruismo da Darwin a oggi*, cit., p. 197. Il corsivo è nostro). Darwin, anzi, fu decisamente più sottile dei suoi critici, allorché fece dialogare strutture omologhe (capacità cognitive apparentate nel grado) e funzioni analoghe (senso estetico sessualmente determinato) umane e animali.

751 Idem, *L’origine dell’uomo e la selezione sessuale*, cit., p. 315.

752 Espressione presente nella sesta edizione dell’*Origin* del 1872 (in <http://darwin-online.org.uk/>).

753 Risale al 1860 la lettera in cui Darwin rivela ad Hooker di essere angosciato dall’inesplicabilità in senso funzionalistico della coda del pavone.

754 Fu proprio la contingenza dell’estetico, a tutta prima inesPLICabile in base alle leggi della selezione naturale, che mise in crisi Darwin. Peculiarità che, invece, alcune teorie contemporanee di estetica evolutivista, sulla scorta delle intuizioni del neoevoluzionismo di Stephen J. Gould, accolgono ampiamente e in modo fruttuoso (Vd. per es. Mariagrazia Portera, *Estetica della contingenza. Exattamenti e pennacchi tra biologia e filosofia*, in Luigi Russo, *Premio Nuova Estetica*, Palermo, Aesthetica, 2013, pp. 91-112).

questo, che poteva essere<sup>755</sup> utilizzato dagli avversari - che probabilmente non aspettavano altro- come un valido motivo per rigettare tutta l'impalcatura innalzata con cura nell'*Origin*.

È Darwin stesso a riconoscere esplicitamente l'impasse nelle pagine di *Descent*: “È probabile, come posso ora vedere, che tutti gli esseri organici, compreso l'uomo, possiedano caratteristiche strutturali, *che né ora né anticamente furono di alcuna utilità* per essi e che perciò non hanno importanza fisiologica”<sup>756</sup>. L'originalità della risoluzione dell'intrigo escogitata da Darwin, d'accordo con quanto afferma la Cronin<sup>757</sup> e di pari passo la Portera<sup>758</sup>, riposò tutta nella riconduzione di queste bizzarre strutturali – così non adattative da far star male!<sup>759</sup>- ad una dinamica evolutiva fondata sull'apprezzamento estetico della femmina di tantissime specie e gruppi animali. Ed è proprio il cruciale ruolo trasformativo assicurato dal naturalista inglese al giudizio estetico femminile che ha permesso a W. Menninghaus di considerare la *Sexual Selection* come l'“estetica”<sup>760</sup> a tutti gli effetti di Darwin.

Ma se è vero che la scelta di carattere estetico della femmina è essenziale alla forgiatura di caratteri sessuali secondari maschili, è altrettanto vero che la dinamica selettiva fondata sull'apprezzamento arbitrario è strutturata, per dirla con Pievani, sugli stessi tre stadi di cui consta la dinamica evolucionistico-adattativa: *variazione, ereditarietà e selezione*<sup>761</sup>. Si badi bene che questa è un'ottima osservazione, dacché ci permette di calare l'estetico nel meccanismo già ampiamente descritto nei paragrafi precedenti. Si noti, inoltre, che la vera novità è rappresentata dalla connotazione della selezione, essendo gli altri due fattori empiricamente i medesimi di cui si giova la selezione naturale. Se la scelta in termini di

---

755 E come effettivamente avvenne, secondo quanto notato da Bartalesi (*Estetica evolucionistica*, cit., pp. 35-43).

756 Idem, *L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*, cit., p. 65. Il corsivo è nostro.

757 Cfr. Idem, *Il pavone e la formica. Selezione sessuale e altruismo da Darwin a oggi*, cit.

758 Cfr. Idem, *L'evoluzione della bellezza. Estetica e biologia da Darwin al dibattito contemporaneo*, cit.

759 Vd. supra p. 180.

760 Winfried Menninghaus, *La promessa della Bellezza*, Palermo, Aesthetica Edizioni, p. 67

761 Idem, *Introduzione a Darwin*, cit., p. 112.

sopravvivenza era metaforica, tant'è che Darwin preferì a un certo punto utilizzare la denominazione spenceriana della “sopravvivenza dei più adatti” a rafforzare quella della selezione naturale, la scelta estetica, invece, indica effettivamente una selezione inconscia, o molto limitatamente conscia, operata per lunghissime generazioni dagli individui dello stesso sesso di una specie.

Così come per entrambe le dinamiche selettive Darwin conta sull'efficacia di una discriminazione più o meno inconscia, allo stesso modo cerca di avvalorare, nell'*Origin* e in *Descent*, le sue intuizioni facendo riferimento alla capacità umana di selezione domestica. Ne abbiamo la chiara riprova nella seguente osservazione: “Proprio come l'uomo può abbellire, secondo il livello del suo gusto, il suo pollame maschile o, più esattamente, può modificare la bellezza acquisita in origine dalla specie genitrice, può dare al gallo Sebright un nuovo ed elegante piumaggio - così risulta che volatili femmine allo stato di natura, per la lunga selezione dei maschi più attraenti, abbiano accresciuto la loro bellezza o altre qualità di attrazione”<sup>762</sup>.

Oltre a variazione casuale<sup>763</sup>, ereditarietà dei vantaggi adattativi o riproduttivi, e selezione nei termini di accumulazione e conservazione, c'è ancora un'altra analogia che lega selezione naturale e selezione sessuale: entrambe si fondano su una dura lotta (più o meno metaforica) intraspecifica, il cui oggetto di contesa sembra essere quasi sempre la femmina.

Darwin individua i due modi in cui il meccanismo di selezione sessuale può attivarsi: 1) dinamica intrasessuale: *la presenza della femmina è la teterrima belli causa*<sup>764</sup>, dal momento che accende una competizione violenta tra i membri maschili di una stessa specie per il suo possesso: 2) dinamica intersessuale: i maschi più ornati esibiscono le loro attrattive, dunque la

---

762 Idem, *L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*, cit., p. 172.

763 “(...) La selezione sessuale dipende in primo luogo dalla variabilità” (in *Ivi*, p. 251). La casualità, come sottolineato tra gli altri anche da Lorenzo M. Calabi (in *I quaderni metafisici di Darwin. Teologia, “metafisica”, causa finale*, Pisa, Edizioni ETS, 2001.), ancora una volta non va intesa in senso ontologico, come nel darwinismo moderno, bensì come ignoranza delle leggi.

764 Idem, *L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*, cit., p. 284.

loro bellezza, dinanzi alla femmina, affinché questa possa esercitare nei loro confronti una vera e propria scelta. Nel primo caso, specialmente diffuso tra i mammiferi<sup>765</sup>, la forte competizione comporta l'acquisizione e lo sviluppo di armi di offesa (corni, speroni, ecc.) e difesa (criniere, artigli, canini, ecc.) per sottomettere il competitor conspecifico e vincere come premio la riproduzione a discapito di tutti gli altri. In tale scenario ipotetico la femmina sembra piuttosto timida e passiva, mentre la forza attiva, aggressiva e gladiatoria maschile il vero tratto psicologico di successo.

Eppure Darwin non pare scartare del tutto la presenza della scelta da parte della femmina, la quale è restia ad abbandonarsi del tutto pedissequamente al vincitore senza operare un atto di volontà<sup>766</sup> - una sorta di abbandono volontario al vincitore. Così come non sembra escludere che possa esserci bellezza anche là dove, come nei mammiferi, mancanza di ornamenti vistosi e colori smorti spingono a credere il contrario.

D'altronde, Darwin non manca di puntualizzare che “*non dobbiamo giudicare con criterio uniforme i gusti delle varie specie, né dobbiamo giudicare in base al gusto umano*”<sup>767</sup>. Come ha scorto Pievani<sup>768</sup>, ad ogni mente (umana o animale) risponde una specifica, sebbene non ontologicamente differente, storia evolutiva.

---

765 “(...) La legge di battaglia per il possesso delle femmine sembra prevalere nell'intera classe dei mammiferi” (cit. in Idem, *L'evoluzione della bellezza. Estetica e biologia da Darwin al dibattito contemporaneo*, cit., p. 79).

766 Da intendersi, ovviamente, in un senso forzato. D'altronde ciò che vale per le specie più combattive e coraggiose degli uccelli, potrebbe valere anche per gli altri gruppi dei vertebrati, ragion per cui si può ritenere che “è improbabile che le femmine siano indifferenti al fascino del sesso opposto e che siano inevitabilmente costrette a cedere ai vincitori” (in *Ivi*, p. 284).

767 *Ivi*, p. 293.

768 Cfr. Idem, *Introduzione a Darwin*, cit. Ma anche Idem, *Sesso ed evoluzione* cit., pp. 75-88. D'altronde è lo stesso Darwin a dirci che chi “ammette il principio della selezione sessuale sarà portato alla rilevante conclusione che il sistema nervoso non solo regola la maggior parte delle attuali funzioni del corpo, ma ha indirettamente influenzato lo sviluppo progressivo delle diverse strutture fisiche e di talune qualità mentali” (in Idem, *L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*, cit., p. 461). Ovviamente da un lato c'è una discendenza comune e dall'altro una differenziazione specie-specifica.

Nel secondo caso, invece, la bellezza esornativa - dal colorito piumaggio dei colibrì e degli uccelli paradiso, le enormi piume caudali del fagiano argo, le sublimi timoniere del pavone agli splendidi e complessi canti armoniosi del fringuello- pare essere il tratto decisivo per accaparrarsi il successo riproduttivo. La femmina, prima della scelta del più bello o meno sgradevole osserva tranquillamente i maschi - ancora una volta- competere e battagliaire per lei a colpi di canti o esibizioni spettacolarmente grottesche, perché, per dirla con R. A. Fisher<sup>769</sup>, “le piume ornamentali e i canti squillanti sono ugualmente ben adatti ad un corteggiamento come ad una propaganda di guerra”<sup>770</sup>.

Siffatta intuizione di Fisher lascia emergere un parallelo molto interessante con la selezione naturale: di nuovo Darwin fa comunicare bellezza e sublimità ecologicamente: la donna è, secondo un noto verso omerico, *una tremenda causa di guerra*, eppure è proprio dalla lotta che emerge evolutivamente la bellezza. Se nelle pagine retoriche dell'*Origin* l’“entangled bank” rappresentava il luogo in cui il bello e sublime andavano, d’accordo con l’intuizione di Kohn, a riconciliarsi esteticamente dopo l’esperienza contrastiva vissuta sul *Beagle*; in quelle più scarse della *Sexual Selection*, il *lek* (o *balz*) rappresenta il campo di battaglia di galli, pavoni e tetraoni, dove la sublime competizione estetica intrasessuale tra maschi e la scelta intersessuale femminile che aziona quella dinamica agonistica, danno vita ad ornamenti meravigliosi.

Ovviamente c’è la solita *Enquiry* di Burke sullo sfondo, ma la sintesi scientifica è tutta darwiniana. La selezione sessuale, similmente alla selezione naturale, è pensata come dinamica comprensiva. Oltretutto, se la bellezza, secondo Burke, era del tutto scissa dall’idea di utile, per Darwin, sebbene in un senso che, per sua stessa ammissione, è piuttosto

---

769 Ronal Aylmer Fisher (1890-1962) fu un matematico e biologo inglese e uno dei padri della cosiddetta sintesi moderna. È noto per aver dato un’interpretazione originale della selezione sessuale, riconducendo l’origine della scelta estetica femminile nell’ambito del meccanismo adattativo.

770 Cit. in Idem, *Il pavone e la formica. Selezione sessuale e altruismo da Darwin a oggi*, cit., p. 108.

forzato<sup>771</sup>, la bellezza ha certamente una funzionalità, che se non è adattativa, è sicuramente sessuale. Darwin ha le idee molto chiare su quest'aspetto fondamentale e si chiede: è possibile che in natura animali di specie e gruppi diversi, solitamente di sesso maschile, assumano comportamenti e rituali amorosi a tal punto dispendiosi e potenzialmente perniciosi, senza ottenere o, che è lo stesso, senza proporsi di ottenere in cambio nemmeno l'approvazione e il placet all'accoppiamento da parte della femmina osservatrice? Il naturalista afferma che è impossibile che tanta fatica, a volte pagata al carissimo prezzo della morte<sup>772</sup>, come stanno a testimoniare aracnidi, anfibi e uccelli, sia così interamente sprovvista di convenienza. Occorre ci sia uno scopo, che lui ipotizza essere l'accoppiamento, e con esso il lascito continuo di nuova vigorosa o attraente progenie.

Bisogna, però, portare alla nostra attenzione un'interessante e non trascurabile osservazione fatta da Darwin: è possibile effettivamente che alcuni uccelli, come il gallo cedrone o il pavone, si compiacciano della propria bellezza facendo sfoggio dei propri ornamenti senza alcuno scopo visibile o teorizzabile – è questo il caso in cui l'estetico sembra, umanamente, in modo sorprendente, del tutto indeterminato e svincolato da qualsiasi utilità sessuale. Il naturalista inglese, tuttavia, considera la possibilità dell'esibizione come gioco, soltanto per legittimare il principio selettivo cardine di tutta l'opera: ossia che le femmine di molte specie e gruppi animali, soprattutto tra gli uccelli, che sono i più estetici di tutti gli animali<sup>773</sup>, siano dotate realmente di senso o gusto del bello. Bertani legge questa concessione darwiniana

---

771 "(...) The effects of sexual selection, when displayed in beauty to charm the females, can be useful only in a rather forced sense" (cit. in Idem, *L'evoluzione della bellezza. Estetica e biologia da Darwin al dibattito contemporaneo*, cit., p. 61).

772 Questo aspetto è stato notato brillantemente da Menninghaus, il quale afferma che "l'analisi evolucionistico-biologica di Darwin interseca, sin dall'inizio, la bellezza con un rischio di morte sempre maggiore" (in Idem, *La promessa della Bellezza*, cit., p. 68) Ciò ancora una volta a riprova del dialogo continuo tra vita (bellezza) e morte (sublimità) presente anche nell'alveo della dinamica selettiva sessuale.

773 "Nell'insieme sembra che gli uccelli siano, di tutti gli animali – eccettuato l'uomo naturalmente- quelli più dotati di senso estetico, ed essi hanno quasi il nostro stesso gusto del bello"; in Idem, *L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*, cit., p. 279.

come indizio del fatto che Darwin considerasse la bellezza non in modo esclusivamente utilitaristico – ragion per cui la bellezza non si esaurirebbe negli ornamenti degli oggetti- e ciò, dunque, in linea di continuità con quanto trasparirebbe da alcune pagine del *Journal* in cui Darwin scopre l'apogeo epifanico della bellezza e il massimo godimento nel "libero volo"<sup>774</sup> del condor: l'indeterminazione – vale a dire la mancanza di qualsiasi scopo- rappresenterebbe in questa prospettiva la dimensione autentica dell'estetico.

In ogni caso, chiaramente la scelta estetica è calata da Darwin in un contesto prettamente sessuale. È questo probabilmente il motivo per cui Darwin non si preoccupa di spiegare l'origine evolutiva delle scelte femminili; in altri termini evita di risolvere l'enigma del perché le femmine scelgano come scelgono<sup>775</sup>. Il naturalista si limita a prendere atto del fatto, nella sua epoca per nulla scontato, che le femmine d'insetti, pesci, rettili, uccelli e mammiferi siano dotate generalmente di gusto estetico e di capacità discriminatoria, e scelgano di accoppiarsi con i maschi più forti (e strutturalmente dotati) o più belli.

Forza e bellezza ci pongono di fronte ad un altro nodo teorico: le femmine scelgono i più forti o i più belli? Oppure scelgono nel contempo la bontà e la forza? Darwin non è chiaro in tal senso, o quantomeno è ambiguo: da un lato quando prevale la forza (dinamica intrasessuale) la bellezza sembra, con le dovute riserve, non esser presente; dall'altro, quando prevalgono scelta estetica femminile e bellezza maschile (dinamica intersessuale), la forza non compare come fattore determinante. Talvolta, tra forza e bellezza l'esclusione reciproca è tale che la seconda sembra decisamente più utile al fine dell'accoppiamento<sup>776</sup>.

---

774 "Senza libertà, oltre e dentro il limite organico, morfologico, strutturale, utile e funzionale, non ci sarebbe bellezza nel mondo"; in Idem, *Il letterato Darwin. La scrittura dell'evoluzione*, cit., p. 172.

775 Nel sottoparagrafo 3.2.2, nel quale ci diffonderemo sulla critica wallaciana alla teoria della selezione sessuale darwiniana, cercheremo di far emergere più accuratamente, sulla scorta del prezioso lavoro della Cronin, tutti i problemi teoretici fondamentali.

776 "(...) Il potere di affascinare la femmina è stato talvolta più importante del potere di eliminare altri maschi in battaglia"; in Idem, *L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*, cit., p. 183.

Malgrado ciò, è Darwin stesso ad associare le due caratteristiche quando afferma che la femmina sceglie “preferendo non solo il maschio più attraente ma allo stesso tempo il più vigoroso e vittorioso in battaglia”<sup>777</sup>. Menninghaus ha provato a districare il groviglio rivelando come attraverso la scelta del più bello, che è anche il più forte, Darwin abbia tentato di mostrare l’impossibilità da parte della scelta femminile di forgiare in tutto e per tutto l’altro sesso. In tal modo il filosofo tedesco legge come posti sullo stesso piano scelta estetica femminile e competizione maschile, senza che mai l’una possa prevalere definitivamente sull’altra. Il risultato paradossale è che la donna, pur scegliendo ogni volta accuratamente l’ornamento, non fa altro che consolidare inconsapevolmente, secondo intensità crescente, “l’asimmetria del rapporto fisico di forza tra maschi”<sup>778</sup>. Tale brillante interpretazione fa il paio con quanto facevamo notare sopra circa la tensione “*ever-increasing*”<sup>779</sup> tra sublimità e bellezza, la quale si risolve ogni volta imperfettamente, in modo da consentire il cambiamento o miglioramento, nella palpabile dinamica selettiva.

Secondo la Cronin, invece, tale intrico è lasciato inspiegabilmente irrisolto da Darwin, mentre fu preso in considerazione, in parte da Wallace, e in parte dalle folte generazioni di darwinisti di fine Ottocento e inizio Novecento, il cui intento fu di neutralizzare la selezione sessuale nell’alveo totalizzante di quella naturale. In ogni caso siffatta problematica sarà passata da noi al vaglio, assieme ad altri nodi teorici, nel sottoparagrafo 3.2.2.

Ora, la cosa che a noi interessa, dopo aver passato in rassegna il forte vincolo analogico, che lega i meccanismi della selezione naturale e sessuale, è mostrare ciò in cui divergono, la cui importanza è tale da rendere quei due dispositivi selettivi autonomi, e non per questo irrimediabilmente distinti o contraddittori (come riteneva Wallace). È Darwin stesso a indicarci in cosa le due selezioni differiscano essenzialmente: “Per quanto riguarda le strutture

---

777 Idem, *La promessa della Bellezza*, cit., p. 81.

778 Ivi, p. 82.

779 Cfr. Idem, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, cit.

acquisite per selezione naturale o ordinaria, nella maggior parte dei casi, finché le condizioni di vita rimangono le stesse, c'è un limite alla quantità di modificazione vantaggiosa in rapporto a certi speciali propositi. Ma per quanto riguarda le strutture adatte a rendere un maschio vittorioso su un altro, nella lotta o nella seduzione della femmina, non vi è limite definito alla quantità di modificazione vantaggiosa: cosicché *fino a quando sorgeranno variazioni congrue continuerà l'opera della selezione sessuale*<sup>780</sup>. Insomma, la selezione sessuale apparentemente non sembra aver limiti. Anzi, in condizioni di stabilità, una piccola variazione basta a condizionare la scelta e ad attivare quello che Fisher chiamerà “processo a cascata”, vale a dire quell'auto-rafforzamento teoricamente illimitato per cui scelta estetica e carattere scelto si potenziano secondo un meccanismo a retroazione positiva.

Senonché Darwin sapeva bene che uno sviluppo illimitato, poniamo della coda del pavone, avrebbe potuto raggiungere livelli tali di esagerazione che il vantaggio della maggior probabilità di accoppiamento non avrebbe mai potuto compensare lo svantaggio, dal punto di vista adattativo, arrecato dalla vistosità del carattere sessuale. È questa la situazione in cui Darwin immagina che debba per forza intervenire la selezione naturale per fare da calmiera. Ciò vuol dire che l'autonomia dei meccanismi selettivi è possibile sino a che l'equilibrio tra i due sia tarato in modo che il vantaggio sessuale prodotto dall'uno abbia sempre la meglio sui costi adattativi indotti dall'altro. Quando ciò non accade, interviene la natura.

Non è tutto, c'è un altro problema, il quale ci pone sulla scia di una problematica che sarà ripresa nei prossimi due sottoparagrafi: se il modellamento di un carattere ornamentale è azionato dal capriccio estetico e dalla volubilità di una femmina, come si spiega la stabilità nel tempo di quello stesso orpello? Detto altrimenti: come può accadere che da un capriccio del gusto, ammaliato dalla novità (*novelty*) e dalla varietà (*variety*)<sup>781</sup>, discenda una

---

780 Idem, *L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*, cit., p. 182.

781 Si tenga presente che la novità era considerata da Burke l'input, in un certo senso, di ogni apprezzamento estetico, e la varietà era una delle qualità che suscitavano la bellezza. Sembra aver ragione Menninghaus quando afferma che “è possibile, per non dire verosimile, che sia stato un testo centrale

modificazione morfologica o psicologica che si conserva e si consolida nel tempo? Darwin se ne esce alla grande utilizzando un vero e proprio antropomorfismo, che sarà rigettato da Wallace: l'evoluzione dell'abbigliamento umano può darci una mano a capire.

Darwin, ripiegando ancora una volta su principi evolutivi basilari come gradualità (alla base di ogni moda) e piccole variazioni (capriccio/novità), afferma: “Come l'uomo ammira una qualsiasi moda di vestiario passeggera, così sembra che le femmine degli uccelli ammirino quasi qualsiasi cambiamento nella struttura e colorazione delle penne del maschio (...) Sembra perfino che una semplice variazione o dei piccoli mutamenti dovuti all'amore per la novità, possano agire d'attrazione sulla femmina così come accade a noi per i cambiamenti della moda”<sup>782</sup>. La risposta alle obiezioni dei potenziali critici è dunque custodita dalla tendenza al ghiribizzo del mondo culturale umano: la moda (*fashion*). È proprio quest'ultima a spiegare come un gusto capriccioso, ancorché non assolutamente arbitrario, per dirla con Darwin stesso, possa convivere con lunghi periodi di stabilità per quanto riguarda preferenze e stili. Tradotto nei termini della tradizione estetica cara a Darwin: la tensione è tra suscettibilità del gusto e il suo canone temporaneo.

È vero che non esiste una bellezza universale, la quale ha, al contrario, differenti connotazioni locali, temporali e culturali, ma è altrettanto vero che la soggettività del sentimento non impedisce, proprio come nell'*Of Standard of Taste* di Hume, che lo si possa standardizzare secondo modelli generali<sup>783</sup>. La differenza con Hume riposa tutta nel fatto che la standardizzazione, nel caso di Darwin, non avviene tramite il buon gusto (=buon senso) di pochi critici, dal momento che è la dinamica imprevedibile della moda a rispondere del

---

dell'estetica filosofica a guidare direttamente le domande di Darwin sulla 'bellezza' e il 'gusto': l'*Inchiesta sul Bello e il Sublime* di Edmund Burke”; in Idem, *La promessa della Bellezza*, cit., p. 77.

782 Idem, *L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*, cit., pp. 297-376.

783 Cfr. Idem, *La promessa della Bellezza*, cit., p. 74. Come vedremo nel prossimo sottoparagrafo, ciò è particolarmente evidente nel mondo dell'uomo.

consolidamento morfologico di deviazioni fenotipiche oggetto dei capricci momentanei e repentini delle femmine.

La novità della dinamica che immagina Darwin è la seguente: le femmine di molte specie di uccelli, similmente a quanto accade per gli uomini, sono attratte per lunghi periodi di stabilità da un determinato stile, al quale tendono a conformarsi tutti i conspecifici del medesimo sesso, nonostante basti una piccola variazione o una lieve accentuazione nella tinta di un colore, forma di una struttura, oppure tonalità di un suono, a modificare, seppur dolcemente, una preferenza. Gli ingredienti, si noti bene, sono analoghi a quelli su cui opera la selezione naturale: variazione subitanea di una qualunque struttura e accumulazione graduale dei mutamenti vantaggiosi. Qualsiasi salto è bandito: il trapasso da uno stile a un altro, da uno *standard* a un altro, non è mai traumatico. Darwin, tuttavia, giustifica il vantaggio (sessuale) del maschio nel mostrare determinati ornamenti, ma non quello della femmina nello sceglierli.

Alla luce di quanto esposto finora, possiamo tutto sommato ritenere, d'accordo con Menninghaus, la teoria della selezione sessuale darwiniana, un'originale teoria estetico-biologica<sup>784</sup>, sebbene l'origine del senso della bellezza femminile resti inspiegato<sup>785</sup> - segnale molto probabilmente del fatto che fosse funzionale allo scopo ultimo di Darwin: avvalorare una dinamica scientifica ancora una volta evolutiva - del tipo: scelta (naturale o arbitraria) + differenziale (di fitness o di riproduzione)- empirica e utilitaria.

---

784 Darwin utilizza concetti propri della tradizione estetica britannica: “sense of beauty”, “taste”, “novelty”, “variety”, “caprice”, “fashion”, ecc. (cfr. Idem, *Le promesse della Bellezza*, cit.). L'originalità di Darwin sta proprio nel fatto, come notato dalla Portera, che lui “*proietti questa tradizione dell'estetica entro una cornice del tutto inedita: belli sono gli animali, a giudicare esteticamente sono delle femmine di pavone o di fagiano, l'estetico è profondamente radicato nel mondo pre-umano*”; in Idem, *L'evoluzione della bellezza. Estetica e biologia da Darwin al dibattito contemporaneo*, cit., p. 68. Il corsivo è nostro.

785 Difezione paradossalmente concernente proprio l'aspetto a cui Darwin sarebbe dovuto essere interessato: la genesi evolutiva del gusto femminile.

### 3.2.1 Capriccio e moda: la selezione sessuale applicata all'uomo.

Stando alla Cronin l'obiettivo principale di Darwin, in *Descent*, fu fin da principio quello di portare prove empiriche a sostegno dell'ipotesi che la selezione sessuale abbia agito nei primordi anche sull'uomo, o meglio sulla formazione delle razze umane<sup>786</sup>.

A dire il vero, la presenza euristica dell'uomo, come tacito antropomorfismo rievocante il giovanile “*arguing from man to animals is philosophical*”<sup>787</sup>, è il fondamentale principio metodologico che, tramite l'apporto dell'analogia, permette a Darwin di porre rimedio a ciò che abbiamo mostrato essere un quesito teorico cruciale altrimenti inesplicabile: come può una scelta estetica apparentemente arbitraria, volubile, incostante, produrre degli effetti stabili nel tempo? La risposta del naturalista inglese, d'accordo con quanto già notato, è tale da appellarsi all'evoluzione dell'abbigliamento umano: “Come l'uomo ammira una qualsiasi moda di vestiario passeggera, così sembra che le femmine degli uccelli ammirino quasi qualsiasi cambiamento nella struttura e colorazione delle penne del maschio”<sup>788</sup>. Vale a dire che la variabilità e la durata dei caratteri ornamentali nel mondo animale trovano un parallelo e dunque una spiegazione nei meccanismi correlativi di piccola novità capricciosa del gusto estetico e stabilità temporale di una moda umana<sup>789</sup>. Oltretutto, Darwin, similmente a quanto fatto nell'*Origin*, anche in *Descent* si avvale ancora una volta del fruttuoso paragone con la

---

786 Il vero obiettivo di Darwin in *Descent* “è applicare la teoria della selezione sessuale all'evoluzione delle razze umane; *la coda del pavone è in parte solo un mezzo in vista di questo fine*”; in Idem, *Il pavone e la formica. Selezione sessuale e altruismo da Darwin a oggi*, p. 147. Il corsivo è nostro. Dello stesso tenore le parole di Barsanti: “La selezione sessuale finisce col costituire la cifra dell'evoluzione umana”; in Idem, *Una lunga pazienza cieca*, cit., p. 283.

787 Vedi supra p. 135. Il corsivo è nostro.

788 Vedi supra p. 239.

789 Anche se Darwin specifica nelle battute conclusive della terza parte di *Descent* che “le mode dei selvaggi sono molto più durature delle nostre e poiché a volte i loro corpi vengono modificati artificialmente, è logico che sia così” ; in Idem, *L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*, cit., p. 438.

selezione artificiale umana per corroborare la plausibilità (che sarà oggetto della critica wallaciana) del meccanismo selettivo sessuale del tipo immaginato da lui<sup>790</sup>.

C'è un passo della *Sexual Selection* – a nostro avviso, cruciale- dedicato al mondo animale, in cui Darwin traccia un *fil rouge* estremamente esplicativo proprio tra i tre livelli dell'analogia nell'ordine in cui li abbiamo appena scorti (naturale, costumario e domestico), con l'aggiunta di una prolessi. Il nostro geniale naturalista prendendo spunto da alcune specie di aironi che assumono colori apparentemente controproducenti dal punto di vista del *fitness*, così diversi gli uni dagli altri, giunge a una doppia conclusione: i colori vistosi hanno una chiara funzione esornativa e sono stati acquisiti attraverso l'accumulazione di variazioni graduali, sì da generare tutte le volte una moda. È chiaro poi che la presenza di ornamenti richieda un giudice che sia subito pronto ad apprezzare e selezionare tali caratteri. Contro chi ritiene inverosimile che la selezione estetico-sessuale sia responsabile delle diverse acquisizioni di coloritura, siccome sembra improbabile che un capriccio precario e instabile possa rendere ragione di effetti duraturi, basta opporre la reale, così ordinaria, dinamica evolutiva del costume umano, laddove coesistono “caratteri generali”<sup>791</sup> e lievi mutamenti graduali. È a questo punto che Darwin annuncia che della moda umana “dar[à] esempio in un prossimo capitolo, poiché si è osservato che i selvaggi di molte razze sono stati attratti per molte generazioni dalle stesse cicatrici sulla pelle, dalle stesse ripugnanti labbra, orecchie e narici perforate, da teste sfigurate, ecc.; tali deformazioni presentano delle affinità con gli ornamenti naturali di molti animali”<sup>792</sup>, sebbene le variazioni non abbiano durata illimitata, come peraltro testimoniato dalla comparazione tra le abitudini estetiche di tribù affini.

Qualora l'analogia con le dinamiche costumarie della moda umana non dovesse bastare a persuadere, prosegue Darwin, allora si tenga presente che gli allevatori, pur avendo ammirato per generazioni le stesse decorazioni nelle covate, non sono stati esenti dalla tentazione di

---

790 Vedi supra p. 243.

791 Idem, *L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*, cit., p. 377

792 *Ibidem*.

selezionare ogni volta, ai limiti della consapevolezza, quelle menome variazioni che più li attraevano. Attenzione, non c'è alcun brusco mutamento<sup>793</sup>, bensì l'onnipresente gradualità!

È divertente notare come ciò che sarebbe dovuto stare all'inizio dell'argomentazione in quanto *terminus a quo* venga posto, piuttosto, alla fine del *lungo ragionamento*, divenendo il *terminus ad quem*: l'uomo, infatti, rappresenta il campo ultimo<sup>794</sup> di analisi a cui viene estesa l'azione della selezione sessuale, dopo che sono stati passati in rassegna tutti i gruppi del sottoregno dei vertebrati: pesci, anfibi, rettili, uccelli, mammiferi. Non solo. Darwin, come abbiamo già potuto scorgere nella prosa succitata, propone proprio l'idea contraria: gli uomini assumono comportamenti estetici simili a quelli osservati tra gli animali. Similitudine che, naturalmente, va posta al vaglio della meticolosa verifica empirica.

Gli esseri umani, lungi dal costituire un'eccezione problematica irrisolvibile, portano, anzi, su di sé le vestigia di un passato remoto in cui la ragione non era ancora il principale principio di organizzazione sociale<sup>795</sup>. Se, in ordine alla selezione naturale, le tracce delle origini pre-umane attestabili nell'uomo, e a livello morfologico e a livello cognitivo, erano incarnate rispettivamente da organi rudimentali inutili (*reversione*)<sup>796</sup> e comportamenti istintivi (*espressione delle emozioni*)<sup>797</sup>; in relazione alla selezione sessuale, invece – seppur ancora una volta confermando la tipicità procedurale di una dinamica evolutiva<sup>798</sup> – i sigilli di

---

793 Anzi, “i cambiamenti troppo marcati e improvvisi non sono considerati miglioramenti [dagli allevatori], ma insuccessi”! (*Ibidem*).

794 Come notato dalla Portera in “un volume di oltre 460 pagine, solo le ultime quaranta circa sono dedicate a illustrare la selezione sessuale nella nostra specie”; in Idem, *L'evoluzione della bellezza. Estetica e biologia da Darwin al dibattito contemporaneo*, cit., p. 64.

795 “Se prendiamo in considerazione un'epoca assai lontana, prima che l'uomo avesse raggiunto la dignità di essere umano, vediamo come egli fosse guidato più dall'istinto e meno dalla ragione, di quanto lo siano attualmente i più infimi selvaggi”; in Idem, *L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*, cit., pp. 54-5

796 “(...) Il principio di reversione, secondo cui una struttura da lungo tempo scomparsa può riapparire, potrebbe servire da guida per il completo sviluppo dell'organo”; in *Ivi*, p. 49.

797 Darwin dedicherà alla questione un libro a parte intitolato *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872).

798 Quella che consta di una selezione e di un differenziale conseguente (vd. supra p. 240).

un'antica discendenza riposano in caratteri ornamentali (pelle nuda, colore della pelle) e in una profonda attitudine estetica (*sense of beauty*). Darwin giunge, pertanto, a rilevare due cose fondamentali: 1) la presenza di ornamenti e attitudini estetiche è il segnale che probabilmente la selezione sessuale abbia agito anche sul corpo e sulla mente dell'uomo; 2) l'uomo ha un'origine manifestamente animale.

Si tenga presente, altresì, che la prima parte di *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* (1871) è dedicata proprio al dichiarato scopo di far emergere la profonda parentela dell'uomo con gli animali (superiori e inferiori), sia in relazione alla morfologia<sup>799</sup> che in relazione al corredo cognitivo (capacità intellettive ed emozioni), quantunque in un contesto ecologico di adattatività. Tuttavia, il Darwin di *Descent* sa molto bene di aver attribuito troppa importanza, soprattutto nella prima edizione dell'*Origin* (1859), all'azione della selezione naturale per spiegare i mutamenti, e che c'è in natura una molteplicità straordinaria di strutture di battaglia, caratteri esornativi e rituali di corteggiamento che, a causa della loro apparente inutilità, solo la selezione sessuale può chiarire. Il nostro naturalista non crede, à la Descartes, che possa esserci inganno laddove compaiono omologie e analogie funzionali - così chiare e distinte- pronte a dichiarare che l'uomo, a dispetto delle sue prodigiose qualità mentali e sociali, sia ciononostante una creatura naturale come tutte le altre. E come tutti gli altri esseri viventi sia sottoposto alle medesime leggi naturali (selezione naturale, principio di abitudine, selezione sessuale, ecc., ecc.)<sup>800</sup>.

---

799 Il "lato" della morfologia rappresentò per Darwin, fin dai taccuini privati, il modo scientificamente moderno di penetrare l'herscheliano *mistero dei misteri* (cfr. Idem, *I quaderni metafisici di Darwin. Teologia, "metafisica", causa finale*, cit. p. 62).

800 "Abbiamo ora visto che l'uomo varia nel corpo e nella mente, e che le variazioni sono determinate sia direttamente che indirettamente dalle stesse cause che obbediscono alle medesime leggi generali degli animali inferiori"; in Idem, *L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*, cit., p. 55.

Nella differenziazione fenotipica delle sottospecie<sup>801</sup> umane, il principio che sembra aver prevalso è quello della selezione estetico-sessuale: ciò equivale a dire che la spiccata variabilità riscontrabile nelle fattezze del viso, struttura fisica, e nei modi di seduzione, fa da contraltare alla “somiglianza di inventiva e di capacità mentali in possesso delle varie razze”<sup>802</sup>, “razze” che provengono da un unico progenitore comune. Va da sé che, essendo la selezione sessuale fondata sulla scelta estetica, l’aspetto psicologico assume in relazione alla dinamica evolutiva in questione un ruolo preponderante: è per questo motivo che, per esempio, Bartalesi ritiene che Darwin *psicologizzi* l’evoluzione<sup>803</sup>. Eppure è proprio la storia evolutiva della dimensione neurofisiologica<sup>804</sup> che Darwin tralascia nuovamente di problematizzare, come quell’*oscuro soggetto* che nel paragrafetto aggiuntivo della sesta edizione dell’*Origin* era ritenuto essere ancora del tutto inesplicabile. L’onestà intellettuale del naturalista è tale da non omettere la propria ignoranza sull’argomento: “I sensi dell’uomo e degli animali inferiori sembrano essere fatti in modo che i colori brillanti e alcune forme, così come i suoni armoniosi e ritmici provochino in loro piacere e siano definiti belli; ma perché *questo accada non lo sappiamo*”<sup>805</sup>. Detto in altri termini: il motivo per cui le femmine scelgano come scelgono è un mistero, anche se è probabile che l’abitudine<sup>806</sup> abbia giocato un ruolo di qualche tipo - in accordo d’altra parte alle intuizioni prodotte nei taccuini filosofici giovanili.

---

801 “(...) È quasi indifferente se le cosiddette razze umane debbano essere designate in tal modo, ovvero classificate come specie e sottospecie; ma l’ultimo termine sembra il più appropriato”; in *Ivi*, p. 148.

802 *Ivi*, p. 147.

803 Cfr. Idem, *Estetica evolucionistica*, cit., p. 58.

804 Secondo quanto notato da Barsanti le “facoltà mentali che contraddistinguono l’uomo (...) hanno palesemente una base organica (...) e in particolare provengono dalle attività cerebrali”; in Idem, *Una lunga pazienza cieca*, cit., p. 280.

805 Idem, *L’origine dell’uomo e la selezione sessuale*, cit., p. 438. Il corsivo è nostro.

806 “Penso che non si possa spiegare perché certi colori lucenti procurino piacere più del perché certi odori e profumi siano gradevoli; ma *l’abitudine* a qualche cosa *influisce sul risultato*, poiché ciò che all’inizio è spiacevole ai nostri sensi, alla fine diviene piacevole e le abitudini sono ereditarie”; in *Ivi*, p. 87. Il corsivo è nostro.

Il punto è che a Darwin interessava fundamentalmente trovare anche per l'uomo prove a favore del fatto che effettivamente vestigia corporali e mentali fossero state forgiate da preferenze estetiche, in favore ogni volta e per lunghi intervalli di tempo degli ornamenti più belli. E mostrare la presenza, assieme al suo peso trasformativo, della scelta estetica femminile o maschile, anche riguardo al mondo umano, fu, di fatto, il vero obiettivo perseguito da lui. Una volta individuati gli effetti comuni, andava calato sul mondo dell'uomo lo stesso meccanismo causale applicato al mondo animale.

È molto interessante constatare che Darwin, per rendere ragione dei cambiamenti fisici e mentali subiti e prodotti dall'uomo, a scopo originariamente sessuale, sembra si avvalga chiaramente di tre fonti estetico-scientifiche (una del tutto esplicitata) che abbiamo mostrato essere decisive nelle due fasi giovanili: quella "estetica" del viaggio sul *Beagle* e quella "metafisica" del breve soggiorno a Londra. Ci riferiamo alla scienza estetica di Humboldt, e alle riflessioni estetiche di Hume e Burke. Partiamo dal resoconto-filosofico concettuale di bellezza che Hume dà nel *Treatise*: "(...) Il bello è quell'ordine e quell'insieme combinato di parti che, o per *costituzione prima della nostra natura*, o per *abitudine*, o per *capriccio*, è adatto a dare all'anima piacere e soddisfazione"<sup>807</sup>. Si badi bene che in Darwin sono presenti tutte e tre le componenti che abbiamo posto in corsivo, le quali chiamano in causa le altre due fonti principali: Humboldt e Burke. Abbiamo già visto che, in merito alla struttura mentale dell'uomo, Darwin non si dilunga più di tanto: si limita a mostrarne il ruolo svolto, organicamente, nel condurre alla scelta estetica, non mancando altresì di porre l'accento su come le facoltà mentali - in parte modellate e rafforzate dall'abitudine<sup>808</sup> - degli esseri viventi

---

807 Idem, *Opere*, vol. I, cit., p. 314.

808 Si riveda in proposito il nostro paragrafo dedicato all'argomento ("Darwin e Hume: *gli abiti precedono la struttura*", pp. 119-146).

siano nella loro rassomiglianza, e di funzione e di sviluppo, prova perspicua della stretta parentela di uomini e animali, così come delle diverse sottospecie umane<sup>809</sup>.

Sono gli altri due fattori a essere particolarmente decisivi. Ecco che giungiamo al cuore teorico della dinamica evolutiva: l'origine di ogni lieve e graduale cambiamento della preferenza estetica, come mostravamo sopra, è azionato, proprio in accordo con le idee di Burke esposte nel primissimo paragrafo dell'*Enquiry*, dall'input emozionale primario offerto dalla curiosità e dalla novità<sup>810</sup>. Ciò vuol dire che, stando a ciò che c'interessa, i maschi e le femmine<sup>811</sup> degli uomini primitivi sono stati in un lontano passato, proprio come le femmine del fagiano argo e dei pavoni, ammaliati dalle piccole deviazioni dalla norma (*standard*). La norma, rafforzata dall'abitudine e dall'esercizio, ha rappresentato nella lunga storia evolutiva dei nostri gusti, la momentanea stabilizzazione di una preferenza potenzialmente, se benefica, omologante.

Detto altrimenti, la dinamica evolutiva si esplica nel modo seguente: ciò che all'origine è un capriccio (*novelty*) diviene poi un carattere alla moda (*standard*). Tuttavia, tale dinamica non spiega ancora la tendenza a scegliere ogni volta piccole accentuazioni o esagerazioni degli ornamenti più diffusi. Occorre il soccorso di un principio esposto da Humboldt nel *Personal*

---

809 "(...) Le cellule nervose del cervello sia dei membri superiori che di quelli inferiori dei vertebrati, sono derivati da un progenitore comune di questo grande regno. Possiamo infatti vedere così, come sia potuto accadere che certe facoltà mentali si siano sviluppate quasi allo stesso modo, e quasi allo stesso grado, in gruppi di animali diversi e assai distinti"; in Idem, *L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*, cit., p. 461.

810 Scrive Burke: "La prima e più semplice emozione che scopriamo nella mente umana è la curiosità. Per curiosità, intendo il desiderio che sentiamo per la novità e il piacere che riceviamo da essa", (in "Del Sublime e del Bello", in Idem, *L'estetica dell'empirismo inglese*, Tomo II, cit., p. 615). Darwin, coerentemente, durante tutto il corso di *Descent*, rileva dappertutto nel mondo animale la presenza della curiosità.

811 Differentemente dagli uccelli e dagli altri animali su cui agisce la selezione sessuale, Darwin prospetta per l'uomo la possibilità che all'origine, prima che la forza del maschio prevalessesse sulla debolezza della femmina schiavizzandola, a scegliere fossero entrambi i sessi (Cfr. Idem, *L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*, cit., p. 446) In ogni caso, Darwin continua a ritenere, anche in relazione all'uomo, che la poligamia sia la situazione ideale, affinché la selezione sessuale possa produrre maggiori e più significativi effetti.

*Narrative* “secondo cui *l'uomo ammira ed esagera i caratteri che la natura gli ha dato*”<sup>812</sup>. È facile notare in questa regola del “rafforzamento delle differenze”<sup>813</sup>, il corrispettivo, in termini di selezione sessuale, del principio di divergenza che abbiamo visto essere stato il cruccio teorico di Darwin, prima che questi riuscisse a elaborarlo nella sua piena formulazione nell'opus magnum: l'*Origin*.

Darwin non ha dubbi riguardo al fatto che - probabilmente anche sulla scorta delle giovanili annotazioni sulle idee estetiche di Reynolds<sup>814</sup> - non esista alcun ideale di bellezza universale.<sup>815</sup> Il nostro naturalista non lascia adito a nessuna ambiguità in merito: “Certamente non è vero che nella mente dell'uomo esiste una concezione universale di bellezza rispetto al corpo umano”<sup>816</sup>. Siffatta conclusione non ci sorprende per niente, giacché sappiamo essere stata un'idea fissa di Darwin fin dal periodo dei taccuini filosofici. Ciò che conta notare è che occorre un profondo legame filetico tra le esagerazioni ornamentali prodotte dal capriccio del gusto di molti animali e i più svariati ammennicoli, tatuaggi, e mutilazioni del corpo - a scopo esornativo- praticate dalle tribù selvagge. Inoltre, proprio come Darwin giungeva a rilevare, nel *Notebook M*, che la bellezza dovesse essere, al di là delle declinazioni storico-culturali differenti, un sentimento istintivo presente in tutto il mondo animale (compreso l'uomo), allo stesso modo in *Descent*, d'accordo con quanto notato ottimamente da Menninghaus<sup>817</sup>, approda a due importanti risultati dal medesimo tenore e peso teorico: 1) la pratica dell'ornamentazione a scopo sessuale è universalmente presente in tutto il regno animale; 2)

---

812 *Ivi*, p. 437. Il corsivo è nostro.

813 *Idem*, *La promessa della Bellezza*, cit., p. 75.

814 Si riveda il nostro sottoparagrafo dedicato all'argomento (“Darwin e Reynolds: *la bellezza è un sentimento istintivo*”, p. 164).

815 Secondo l'esatta osservazione di Menninghaus: “(...) Non esiste nessun ideale di bellezza universale, ma piuttosto tanti diversi ideali a seconda della popolazione e della civiltà”; in *Idem*, *La promessa della Bellezza*, cit., p. 74.

816 *Idem*, *L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*, cit., p. 438. Ciò non toglie, s'intende, che il senso estetico dell'uomo civile sia ben più complesso e associ “varie idee intellettuali”; in *Ivi*, p. 279.

817 Cfr. *Idem*, *La promessa della Bellezza*, cit., p. 74.

sulla base del medesimo meccanismo di comunicazione, riscontrabile negli uccelli come nell'uomo selvaggio, tra capriccio e moda, è possibile tracciare modelli generali (*standards*) di preferenza<sup>818</sup> – il che, tradotto in termini evolutivisti, vuol dire che la selezione estetico-sessuale è (o è certamente stata) una dinamica universale o una legge generale della vita.

Ovviamente, Darwin mentre vedeva la selezione sessuale ancora operante nell'universo animale, non poteva pervenire alla stessa conclusione per quanto concerneva il moderno mondo civilizzato europeo: “(...) Qualunque sia stata l'influenza della selezione sessuale nel produrre le differenze fra le varie razze umane, e fra gli uomini e i quadrumani più avanzati, tale influenza fu indubbiamente più operante in tempi remotissimi che al giorno d'oggi, sebbene non sia andata completamente perduta”<sup>819</sup>.

Alla luce di quest'ultima citazione, diviene chiaro quanta importanza potessero assumere, agli occhi di Darwin, le tribù selvagge, incarnando queste una sorta di prodigioso laboratorio emblematico sulla base di cui registrare e confermare l'intuizione del modo in cui la selezione sessuale abbia potuto agire ai primordi sulle due principali caratteristiche umane di differenziazione razziale: la pelle nuda e il colore della pelle. Caratteri sessuali secondari come la lunghezza dei capelli, la forma della testa o il colore pallido della pelle, erano ancora, o erano state fino a quel momento<sup>820</sup>, selezionati con cura in molte tribù del continente americano.

Oltre ai caratteri morfologici naturali esagerati, secondo il principio humboldtiano succitato, dalla selezione estetico-culturale umana, ci sono quelli che, come i nidi nuziali dell'uccello giardiniere, rappresentano una sorta di, per dirla con Dawkins, fenotipo esteso, e quindi una

---

818 “Che si possa o meno dare una spiegazione del piacere derivato dalla vista e dall'udito, è tuttavia certo che l'uomo e molti degli animali inferiori traggono *uguale piacere dagli stessi colori, da ombre graziose, da forme e dai medesimi suoni*”; in Idem, *L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*, cit., p. 87. Il corsivo è nostro.

819 *Ivi*, p. 446.

820 Darwin vede ormai segnato il destino delle popolazioni “barbare”, le quali saranno soppiantate dall'intelligenza e dalla forza della colonizzazione occidentale.

forma di proto-arte. Ci riferiamo alle mutilazioni corporali (come i fori nelle orecchie e nelle labbra) e ai tatuaggi. In merito a quest'ultimi, praticati da popolazioni selvagge della Nuova Zelanda, Darwin scrive: “ (...) L'occhio preferisce la simmetria o figure con qualche elemento ricorrente e costante. Disegni di questo genere sono eseguiti dai selvaggi inferiori come ornamenti e *si sono sviluppati attraverso la selezione sessuale, per l'ornamento di qualche animale maschio*”<sup>821</sup>.

Ottima è stata l'intuizione di Mennighaus, riportata da Bartalesi<sup>822</sup>, nel rilevare in affermazioni darwiniane di questo tipo le tracce di un'incipiente biologia dell'arte, come quella poi sviluppata per esempio dal noto zoologo Desmond Morris nel suo *The Biology of Art* (1963). Il punto è che, tenendo fede al titolo del nostro terzo capitolo, la scienza, in quanto dinamica biologico-evoluzionistica, abbraccia non soltanto la capacità estetica proto-umana e animale (*sense of beauty*), ma finanche, sebbene Darwin sia reticente su questo, i suoi prodotti artistici primitivi, e dunque l'origine dell'arte stessa.

---

821 *Ivi*, p. 87. Il corsivo è nostro.

822 Cfr *Idem*, *Estetica evolucionistica*, cit., pp. 54-5.

### 3.2.2 Wallace versus Darwin: fisiologia o scelta estetica?

Il più acceso critico della teoria della selezione sessuale fu, per un'ironia della sorte, proprio colui che, assieme a Darwin, rappresentò il co-scopritore del meccanismo della selezione naturale: A. R. Wallace. Il grosso nodo era, per questi, il fatto che la selezione sessuale s'impennasse su una discriminazione meramente estetica, per di più femminile. Wallace accusò Darwin di tradimento e di eresia nei confronti della dinamica facente capo alla selezione naturale, dichiarandosi darwinista puro.

Non era accettabile per Wallace ritenere che gli ornamenti appariscenti dei maschi fossero il risultato di un capriccio estetico: poteva un gusto instabile, qual era quello delle femmine, rendere ragione delle tinte vivaci del piumaggio, lunghe penne caudali, canti melodiosi e buffi rituali di corteggiamento? La risposta del gallese fu negativa, ponendo peraltro i termini della questione in un modo che fu del tutto intransigente: se si accetta la selezione sessuale, senza dubbio, non può che cadere la selezione naturale, e viceversa. Noi sappiamo bene, invece, che Darwin escogitò la scelta femminile proprio, anche se non esclusivamente, per salvare la più importante teoria esposta nell'*Origin*, dacché non ripiegò mai su di una posizione modernamente pluralistica<sup>823</sup>.

Occorre a questo punto chiedersi perché mai Wallace si sia rifiutato, dopo un'iniziale adesione, di accogliere come scientificamente fondata la selezione sessuale del tipo descritto da Darwin, ma soprattutto quali siano state le obiezioni portate e le soluzioni prospettate.

Nel 1871, nella sua recensione a *Descent*, Wallace pervenne alla seguente conclusione: "Generazioni successive di femmine, scegliendo una qualsiasi piccola varietà di colore presente nei loro corteggiatori, condurrebbero necessariamente a un risultato chiazzato o pezzato e instabile, ma non ai bei colori e disegni così ben definiti che vediamo"<sup>824</sup>. Wallace

---

823 Cfr. Idem, *I quaderni metafisici di Darwin. Teologia, "metafisica", causa finale*, cit.

824 Cit. in Idem, *Il pavone e la formica. Selezione sessuale e altruismo da Darwin a oggi*, cit., p. 164

cercò di neutralizzare la selezione sessuale ricorrendo a tre fattori attraverso cui render conto di quei mutamenti dimorfici di colorazione che in *Descent* venivano motivati come prodotto di una scelta estetica alla moda: 1) protezione; 2) riconoscimento; 3) fisiologia.

Procediamo con ordine. 1) I colori smorti assunti da molte femmine avevano secondo Wallace un chiaro scopo adattativo, dal momento che servivano a proteggersi da eventuali predatori. E il motivo per cui proprio le femmine avessero sviluppato tonalità non appariscenti di colorazione stava nel fatto che esse generalmente fossero adibite alla cova. Restava un problema però: come spiegare i casi in cui le femmine sfoggiano colori vivaci? Wallace, sfruttando la correlazione positiva tra colore e tipo di nido, trovò *ipso facto* la risoluzione: quando le femmine hanno colori appariscenti vuol dire che i loro nidi sono nascosti – va da sé che quando questi sono visibili allora occorre che la femmina abbia un colore del piumaggio smorto sì da rendersi invisibile ai predatori nel proprio habitat. La vivacità del colore, poi, in termini di protezione, otteneva da Wallace altre due possibili spiegazioni: o era un segnale di disgusto oppure, contro-intuitivamente, nell’habitat di provenienza coincideva con un vantaggio adattativo – in questo caso si assume una colorazione molto sgargiante perché si è gettati in un’ecologia all’interno di cui prevale quel tipo di *nuance*, quindi il fine è manifestamente mimetico.

2) La protezione non bastava a spiegare i numerosi casi in cui la colorazione assunta dai due sessi di una specie fosse differente. È per questo motivo che Wallace prese in considerazione un altro fattore di differenziazione, ossia il riconoscimento: “Sono incline a credere che la necessità del riconoscimento abbia avuto, nel determinare le differenze della colorazione animale, un’influenza più diffusa di quella di qualsiasi altra causa”<sup>825</sup>. Il riconoscimento aveva, per Wallace, un doppio obiettivo: facilitare l’individuazione intraspecifica a scopo riproduttivo, rafforzando le relazioni sociali di un gruppo, e promuovere la sterilità

---

825 Cit. in *Ivi*, p. 154-5.

interspecifica (ciò che, in termini di selezione naturale, equivaleva all'isolamento geografico)<sup>826</sup>.

3) Ammesso anche che i due fattori esposti spiegassero la colorazione smorta femminile, come rendere ragione di quella vistosa maschile? Come spiegare le esibizioni e i rituali di corteggiamento che tanto avevano affascinato Darwin? La risposta di Wallace riposò, paradossalmente, nella sua teoria fisiologica non adattamentistica. Secondo il naturalista gallese era inutile tirare in causa un'inverosimile scelta estetica da parte delle femmina allorché le sublimi manifestazioni di potenza maschile, sfoggiate con apparente vanità durante la stagione dell'accoppiamento, potevano essere interpretate come sfogo fisiologico di un'esuberanza energetica: "All'epoca dell'accoppiamento, gli uccelli maschi sono in uno stato di perfetto sviluppo, e posseggono riserve di vitalità enormi; e sotto l'eccitazione della passione sessuale eseguono movimenti bizzarri o rapidi voli, in conseguenza probabilmente tanto di un impulso interno al movimento e all'affermazione di sé quanto un desiderio di piacere alle possibili partner"<sup>827</sup>.

È chiaro: secondo Wallace le esibizioni capricciose, così come le strutture (coda del pavone, penne del fagiano argo, ecc.) erano direttamente uno scarico energetico e una manifestazione di forza e di *fitness*, e solo collateralmente uno sfoggio di bellezza. Ciò implicava la probabilità che la femmina, in natura, si limitasse ad osservare e ad accoppiarsi poi acriticamente col più vigoroso. Secondo Wallace ogni animale, come testimoniato dall'allevamento domestico, tendeva naturalmente ad assumere una colorazione variopinta quale necessario effetto di un surplus di foga radicato fin nella "costituzione chimica altamente complessa dei tessuti e dei fluidi animali"<sup>828</sup>. Sarebbe stata la selezione naturale, in

---

826 Bisogna precisare che anche Darwin, come sottolineato da Barsanti, considerò influenti le condizioni geografiche e ambientali, e proprio in relazione alla diversificazione dei canoni estetici (Cfr. Idem, *Una lunga pazienza cieca*, cit., pp. 282-3).

827 Cit. in *Ivi*, pp. 158-9.

828 Cit. in *Ivi*, p. 159.

seguito, a limitare il corso inerziale di tale intensificazione, molto più forte nel maschio che nella femmina – dacché, proprio come in Darwin, l'uno ha più vigore dell'altra- per ragioni e di protezione e di riconoscimento.

Riprendendo schematicamente le posizioni di Wallace possiamo affermare che: maschi e femmine tendono ad assumere colorazioni differenti perché sottoposti a pressioni selettive differenti; il primo, meno pressato dalla selezione naturale può fare sfoggio di una colorazione vistosa, che è effetto diretto della propria costituzione fisiologica; la seconda, invece, più debole, poiché generalmente addetta alla cova, tende ad assumere colori smorti per fini protettivi – sebbene esistano eccezioni che si possono ricondurre alla causa principale, attraverso il richiamo al disgusto e alle condizioni ecologiche. Infine, un altro motivo per cui femmine e maschi assumano colori eterogenei è il riconoscimento intraspecifico.

Diamo un'occhiata, ora, al modo in cui Darwin, in *Descent*, rispose a ognuna delle obiezioni wallaciane. Il nostro naturalista concordò sul fatto che la protezione e il riconoscimento fossero dei fattori tramite cui opera la selezione naturale, e che in un certo grado influissero sulla varietà dei colori intraspecifici: “(...) *In tutti gli animali, quando il colore si è modificato per qualche speciale proposito, ciò è avvenuto in funzione della protezione diretta o indiretta, oppure dell'attrazione dei sessi*”<sup>829</sup>

Eppure Darwin, come ben notato dalla Cronin, fu restio a considerare l'opzione adattativa preferendo ad essa la spiegazione che faceva leva sul principio dell'ereditarietà, secondo cui le femmine talvolta hanno assunto le stesse colorazioni dei maschi perché in origine il mutamento è stato ereditato da entrambi i sessi. Detto in altri termini: non è possibile che soltanto la femmina abbia acquisito colorazioni smorte a fini protettivi, giacché tale

---

829 Idem, *L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*, cit., p. 245. Il corsivo è nostro.

eventualità è contraddetta dalla teoria della selezione naturale stessa, così come esposta nell'*Origin*<sup>830</sup>.

Le possibilità sono due: 1) maschi e femmine hanno assunto medesima colorazione (ma lo stesso discorso vale per le strutture ornamentali) per ragioni che fanno capo alle leggi dell'ereditarietà oppure perché la selezione naturale ha agito su entrambi i sessi per il bene della specie; 2) maschi e femmine hanno sviluppato colorazioni differenti per via della selezione sessuale. Darwin preferì di gran lunga quest'ultima possibilità. E nel caso in cui i colori fossero inspiegabilmente gli stessi, venivano in soccorso i principi dell'ereditarietà<sup>831</sup>: in particolar modo, la legge in base a cui “caratteri propri del maschio, nel quale devono essersi sviluppati in origine (...) in seguito [si sono] trasferiti alla femmina”<sup>832</sup>.

Darwin smontò punto per punto l'efficacia delle motivazioni principali tramite cui Wallace corroborava la validità del fattore protettivo come responsabile della colorazione sessualmente dimorfica: 1) non è generalmente vero che le femmine assumono tinte smorte (o brillanti) perché sono addette alla cova; 2) è verosimile che alcune specie assumano tinte vivaci per mimetismo al fine di sfuggire ai predatori comunicando disgusto, ma tale evenienza non può essere un modello generale di spiegazione; 3) l'idea secondo cui molte specie assumano tinte vivaci adattativamente, in habitat in cui prevalgano quelle determinate sfumature, sembra generalmente falsa. Darwin convenne con Wallace, però, sul fatto che

---

830 “(...) Per selezione naturale, un solo sesso non subirà modificazioni a scopo protettivo più dell'altro (...) a meno che un solo sesso non sia esposto a pericoli per un periodo più lungo, o abbia meno capacità dell'altro di sfuggire a tali pericoli” (in *Ivi*, p. 268), ma tale situazione è rara, dunque non può essere un modello generale di spiegazione, se non a condizione di contraddire la legge di selezione naturale.

831 Darwin schematizza le leggi dell'ereditarietà in tre blocchi: 1) ereditarietà a corrispondenti periodi di vita; 2) ereditarietà a corrispondenti stagioni dell'anno; 3) ereditarietà limitata al sesso. Generalmente valgono due regole: “mutazioni che appaiono originariamente in uno dei due sessi tendono a svilupparsi soltanto nello stesso sesso; mentre mutazioni che originariamente appaiono nei primi anni di vita tendono a svilupparsi in entrambi”; in *Ivi*, p. 186.

832 *Ivi*, p. 183.

molte strutture esagerate come le ali della farfalla, prodotto della selezione sessuale, potessero essere in alcuni casi indirettamente un vantaggio adattativo.

Wallace facendo leva sulla protezione e sul riconoscimento aveva in realtà lasciata del tutto problematicamente intatta e scientificamente irrisolta la questione principale che interessava maggiormente Darwin: come spiegare i colori vistosi, le strutture appariscenti e le esibizioni grottesche di tante specie e gruppi animali, che sembrano non particolarmente vantaggiosi dal punto di vista adattativo? Darwin optò per la scelta estetica da parte della femmina. Scelta che Wallace aveva tentato di disattivare facendo ricorso alla sua paradossale teoria fisiologica del colore. Il naturalista inglese, al contrario, ricorreva alla fisiologia solo in relazione agli organismi inferiori a livello organizzativo (come coralli e conchiglie), ma continuando a ritenere che tantissime strutture e comportamenti potessero essere espliciti solo dal modello generale della selezione sessuale: attrazione sessuale e scelta del più affascinante.

Restava un ultimo nodo da sciogliere: Wallace oppose a Darwin tre argomenti diretti contro la validità della teoria fondata sulla naturalizzazione *in toto* della scelta estetica femminile: 1) il senso estetico è molto improbabile che sia universalmente diffuso nel mondo animale; 2) la presenza di una capacità estetica nella femmina di una specie animale non implica di per sé necessariamente una preferenza che condizioni la scelta del partner; 3) ammettendo pure per assurdo che le femmine esercitino una scelta estetica ci troveremmo a dover accettare per fondata l'idea che da un capriccio possano derivare strutture durature<sup>833</sup>. Non solo. Wallace aggiunse a quei tre argomenti altri due obiezioni acute: 1) “Come possiamo immaginare che un paio di centimetri di differenza nella coda del pavone, possano essere notati e preferiti dalla femmina?”<sup>834</sup>; 2) “[La scelta estetica femminile] non ha nessuno di quei caratteri di costanza e di inevitabilità di risultato che si addicono alla selezione naturale”<sup>835</sup>.

---

833 I tre argomenti sono mirabilmente esposti dalla Cronin in Idem, *Il pavone e la formica. Selezione sessuale e altruismo da Darwin a oggi*, p. 195.

834 Cit. in *Ivi*, pp. 199-200.

835 Cit. in *Ivi*, p. 200.

Darwin escogitò due risposte: 1) le femmine del fagiano argo sono affascinate dall'impressione generale, dalla visione d'insieme, conclusione avvalorata dal fatto che nemmeno "l'uomo, eccezion fatta per gli artisti, analizza le lievi differenze nei caratteri della donna che può ammirare, e dai quali dipende la sua bellezza"<sup>836</sup>; 2) la storia delle tendenze costumarie umane offre la spiegazione del modo in cui caratteri generali (maschili) alla moda e variabilità del capriccio (femminile) abbiano potuto dialogare creando prodotti stabili nel tempo.

Inoltre, per quanto arbitrario e apparentemente illimitato possa sembrare il gusto femminile, questo deve fare ogni volta i conti con due limitazioni invalicabili (oltre al freno ultimo, contro la deriva energetica sessuale, esercitato dalla selezione naturale, s'intende): 1) i vincoli strutturali (ma anche ambientali e geografici)<sup>837</sup> del sesso opposto verso cui la scelta femminile sessualmente funzionale è indirizzata; 2) la pressione standardizzante esercitata dall'omologazione del gusto alla moda<sup>838</sup>.

Abbiamo visto le obiezioni principali di Wallace e le risposte di Darwin. Le conclusioni generali da trarre sono le seguenti: 1) Wallace si concentrò quasi esclusivamente sui colori smorti delle femmine, lasciando del tutto irrisolta la problematicità, dal punto di vista adattativo, rappresentata dai vistosi, bizzarri, apparentemente inutili, caratteri sessuali secondari. Tentò di ridurre la colorazione femminile ad un valore di fitness, e laddove non riuscì a darne la medesima spiegazione in relazione a colori e strutture maschili, ripiegò paradossalmente su di una teoria fisiologica che faceva a meno della selezione naturale. Infine, considerò il "sense of beauty" fondamentalmente una prerogativa umana; 2) Darwin, da parte sua, puntò la sua attenzione sui caratteri vistosi maschili che ritenne essere prodotti di una scelta estetica femminile, animalizzò l'attitudine estetica umana, ma mancò di fornire la

---

836 Cit. in *Ibidem*.

837 Vd. supra nota 819.

838 Abbiamo già visto, nel sottoparagrafo precedente, che tra piccole variazioni (novità e capriccio) e caratteri generali (moda) Darwin traccia una tensione continua.

spiegazione genealogica di due fattori coessenziali alla dinamica selettiva stessa: l'utilità dei colori smorti delle femmine e l'origine della scelta estetica femminile.

I colori smorti femminili furono troppo poco problematizzati, sebbene Darwin avesse indicato chiaramente per la femmina la possibilità di un corpo quasi fenotipicamente immutato rispetto ai primordi, contrariamente a quanto ipotizzato da Wallace. La filogenesi della scelta estetica femminile, dal canto suo, restò un enigma che Darwin lasciò in eredità ai posteri del tutto irrisolto: cosa ne viene alle femmine di scegliere come scelgono?

### 3.3 *Una strana e deplorevole perdita in una vita votata alla scienza.*

Quella darwiniana è un'ironica storia di un eccesso viepiù crescente e monopolizzante: l'interesse per la scienza. A tal punto il nostro naturalista allenò le proprie capacità intellettive, da indebolire a poco a poco le radici sentimentali (quelle che Kohn vede all'opera durante il viaggio sul *Beagle*, per intenderci) della scoperta scientifica: “La mia mente sembra diventata una specie di macchina per estrarre leggi generali da una vasta raccolta di fatti, ma non riesco a capire perché ciò debba aver causato l'atrofia di quella parte del cervello da cui dipende il senso estetico”<sup>839</sup>.

Non sappiamo se Darwin avesse mai letto un avvertimento presente nelle pagine dell'*Of the Delicacy of Taste and Passion* (1741) di Hume, nelle quali, come accennavamo nel sottoparagrafo 1.2.2<sup>840</sup> di questa tesi, il filosofo scozzese invitava da un lato ad educare la delicatezza sentimentale, evitando gli eccessi di squisitezza<sup>841</sup>, dall'altro a non incorrere nell'errore di neutralizzare del tutto le passioni a favore di un atteggiamento critico iper-razionale: “Ma forse *sono andato troppo oltre*, dicendo che un gusto educato per le arti belle elimina i sentimenti e ci rende indifferenti per quegli oggetti che vengono desiderati così appassionatamente da tutti gli altri uomini. Riflettendo meglio, vedo che esso anzi fa aumentare la nostra sensibilità ai sentimenti delicati e piacevoli, e rende insensibile l'anima alle emozioni più rudi e violente”<sup>842</sup>. Il pericolo del paradossale impoverimento che Hume

---

839 Idem, *Autobiografia*, cit., p. 121.

840 Vd. supra p. 86.

841 È la tesi fondamentale di un altro saggio di Hume, ovverosia “Sulla semplicità e sulla raffinatezza dello stile” (in Idem, *L'estetica dell'empirismo inglese*, Tomo II, cit., p. 516).

842 *Ivi*, p. 514. Il corsivo è nostro.

indirettamente prefigura in ordine a un buon gusto pensato sostanzialmente identico al buon senso<sup>843</sup>, è quello in cui Darwin sembra essere incappato inconsapevolmente.

Certo, Darwin era uno scienziato e fu sempre orgoglioso di esserlo. Nondimeno, nelle pagine della sua autobiografia, si rammarica proprio di aver smarrito il giovanile gusto per la musica e la pittura. A questo punto bisogna chiedersi: perché se ne addolora? La risposta riposa, probabilmente, ancora una volta nel connubio cognitivo che abbiamo visto esser stato tracciato da Hume tra le passioni e la ragione: perdere le une vuol dire perdere, irrimediabilmente, qualcosa anche dell'altra – quantomeno dal punto di vista della creatività e del “genio” (il famoso “wit”). Non solo. Si ricordi che sia la morale che l'estetica ricevono da Hume una connotazione sentimentale. Perciò, il raffreddamento delle passioni comporta non soltanto un decadimento del gusto estetico<sup>844</sup>, bensì anche del sentimento morale. Infatti, Darwin, nel resoconto autobiografico, prosegue dicendo che la perdita di un “raffinato senso estetico”<sup>845</sup> (buon gusto), “è una perdita di felicità, forse dannosa all'intelletto e più ancora alla forza morale, in quanto indebolisce la parte emotiva della natura umana”<sup>846</sup>.

È qui forse presente, implicitamente, un riferimento critico del vecchio Darwin, prossimo alla fine, al proprio irreversibile scetticismo nei confronti della giovanile – ma ancora del tutto intaccata nella moglie Emma- fede religiosa? Darwin, nella sua autobiografia, dedica un capitolo proprio alla graduale e lenta perdita di “fede nella religione cristiana in *quanto verità*

---

843 Si noti come Darwin abbia portato all'estremo un atteggiamento che, nella conclusione del nostro primo capitolo, mostravamo essere già incipiente nelle battute finali del *Journal*. Facevamo emergere con ciò un interessante parallelo con Hume. Vd. supra pp. 95-6.

844 Degenerazione, come vedremo fra poco, che fa il paio con quanto previsto dalla teoria della selezione sessuale stessa. Menninghaus, infatti, nota come per Darwin, in accordo con l'estetica sentimentale britannica, le radici del bello siano remotissime, e la civilizzazione comporti una sorta di blocco della dinamica estetico-sessuale.

845 Idem, *Autobiografia*, cit., p. 121.

846 *Ibidem*. Il corsivo è nostro.

*rivelata*<sup>847</sup>. Il naturalista, tuttavia, non affermò mai d'esser diventato ateo; preferì, piuttosto, secondo la denominazione coniata dal suo “mastino” T. H. Huxley<sup>848</sup>, ritenersi agnostico<sup>849</sup>.

In ogni caso, è davvero interessante notare come nella degenerazione del gusto darwiniano si possano rinvenire analogicamente all'opera due effetti collaterali e paradossali connessi alla selezione naturale e sessuale, a riprova ancora una volta di quel nesso fortissimo, più volte palesato nel corso della nostra narrazione, tra piano della biografia e piano della teoria scientifica<sup>850</sup>.

Per un verso, quale clausola della teoria della selezione naturale, l'evoluzione non può mai escludere del tutto la possibilità di una degenerazione – anzi, a volte il regresso è persino utilizzato dalla natura come strategia di sopravvivenza<sup>851</sup>: “*il progresso non è una regola invariabile*”<sup>852</sup>, scriveva Darwin in *Descent*, contro ogni lettura ingenuamente positivista della sua teoria. Il progresso, nella sua generalità, non è nemmeno una tendenza lineare: non può scartare in modo assoluto né reversioni né perdite né deviazioni inaspettate. Il faticoso, sotto certi aspetti mirabile, *lungo ragionamento* di Darwin, lungi dall'essere, in termini di scoperta scientifica della verità, un percorso metodologico, lineare di miglioramento, non fa esso stesso i conti con una regressione, malgrado irrimediabile ed amara? In un certo senso, possiamo affermare che se nella conclusione del *Journal* buon senso e buon gusto erano posti,

---

847 *Ivi*, p. 68. Il corsivo è nostro.

848 Thomas Henry Huxley (1825-1895) fu un biologo e filosofo inglese, che diede un contributo fondamentale alla diffusione e alla divulgazione dell'evoluzionismo darwiniano.

849 Huxley definì l'agnosticismo come “un'antitesi suggestiva allo ‘gnostico’, a colui che professava di conoscere tanto, proprio sulle cose delle quali io mi dichiaravo ignorante”, (in “L'agnosticismo”, in T. H. Huxley, *Il posto dell'uomo nella natura e altri scritti*, Milano, Feltrinelli Editore, 1956, pp. 209-210).

850 Riferendosi all'*Autobiografia*, Bertani afferma che i libri sono, da parte di Darwin, “inclusi (...) in una forma di *biografia totale*, dove vita e scienza trovano compimento nella loro consapevole scrittura”; in *Idem, Il letterato Darwin. La scrittura dell'evoluzione*, cit., p. 201. Il corsivo è nostro.

851 Vd. supra nota 596.

852 *Idem, L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*, cit., p. 120. Il corsivo è nostro.

à la Hume<sup>853</sup>, sullo stesso piano, ora, al culmine della propria carriera, il nostro canuto naturalista si trova a dover fare i conti con l'esito finale di un lungo processo condotto lentamente all'estremo; ci riferiamo al graduale tentativo di inclusione dell'estetico (stile, senso del bello, organi del gusto, ornamenti morfologici, ecc., ecc.) nell'alveo totalizzante del paradigma scientifico evolucionistico. Come abbiamo visto precedentemente, Darwin prefigura finanche la risoluzione dell'origine del bello tramite l'apporto di quelle che oggi chiameremmo neuroscienze.

Per un altro verso, la vicenda personale di Darwin sembra quasi rivivere ironicamente su di sé l'ambiguità del processo di civilizzazione, così come ritratto nelle pagine di *Descent*, laddove esso, d'accordo con l'ottima osservazione di Menninghaus, provoca il disinnesco della dinamica estetico-sessuale primordiale<sup>854</sup>: l'esaltazione ossessiva del rischiaramento della ragione può provocare un inaridimento non solo estetico e creativo, ma anche morale!<sup>855</sup>

Scriva Menninghaus: “Quanto più Darwin prosegue (...) nel solco del fondamento sentimentale dell'estetica filosofica, tanto più conseguentemente rompe però con la sua nuance specificamente umanistico-idealistica”<sup>856</sup>. Il filosofo tedesco ha intuito con queste parole che secondo Darwin l'elemento culturale umano sia dotato di un potere manipolativo sconfinato, tale da non obbligare l'uomo a navigare costantemente nelle stesse acque: brilla sempre qualcosa di nuovo e impreveduto sotto il sole! Ciononostante, per quanto la potenza emancipatrice della cultura rappresenti una sorta di prodigioso svincolamento dalle dinamiche

---

853 D'accordo con l'analisi di M. M. Rossi. Vd. Idem, *L'estetica dell'empirismo inglese*, Tomo II, cit., p. 514 (nota 1).

854 Secondo Menninghaus: “Per il continente dell'uomo Darwin è in linea con quella tendenza ‘sentimentale’ di quasi tutta l'estetica filosofica che colloca l'epoca propria della produzione e della grande considerazione della ‘bellezza’ in un passato assai remoto” ; in Idem, *La promessa della Bellezza*, cit., p. 111.

855 È interessante notare come, nel Darwin dell'*Autobiografia*, sia in atto il tentativo di risolvere un contrasto tra due spiriti durato una vita intera: l'uno romantico, l'altro illuministico.

856 *Ivi*, p. 116.

selettive (naturale e sessuale), deve far pur sempre i conti con le macchie istintuali del passato iscritte nella storia biologica dell'uomo.

La domanda è: quanto è auspicabile, in fondo, affrancarsi del tutto dalla propria provenienza ferina<sup>857</sup>? La storia personale di Darwin sembra indicare, piuttosto, che non sia la razionalizzazione<sup>858</sup> macchinale e ossessiva della realtà il modo in cui l'uomo possa realmente emanciparsi ed esser felice. D'altronde, il nostro naturalista, nel *Notebook M*, facendo il verso al noto detto epicureo, inserì tra i tre fattori imprescindibili per raggiungere la piena felicità proprio il vigore e la freschezza emotiva: “*Piacere dell'intelletto, affettività esaltata, piacere dell'immaginazione: fa' queste cose e sii felice*”<sup>859</sup>! Si tenga presente che Darwin, sempre nel medesimo taccuino, prosegue dicendo che forse la più grande differenza tra la sua teoria del piacere e quella prospettata dal Nuovo Testamento stia nel fatto che in quest'ultimo “si parla poco della coltivazione dell'intelletto, fonte principale dell'intensa felicità”<sup>860</sup>.

È ironico notare come si produca in Darwin una sorta di paradosso<sup>861</sup>, rinvenibile nelle pagine esoteriche dell'*Autobiografia*, laddove il naturalista lascia emergere, nell'auto-trasparenza, il “negativo” del “positivo”: detto in altri termini, l'avvizzimento delle radici estetico-immaginative della pratica e della teoria scientifica. Egli, facendo prevalere nel corso della sua vita viepiù quella che lui reputava essere la forma più intensa di piacere, finì

---

857 Si ricordi che per Darwin le emozioni sono le tracce più antiche e perspicue dell'animalità dell'uomo. Probabilmente, il naturalista, proprio attraverso il contrasto rappresentato da un infiacchimento della forza emotiva, fa un resoconto nostalgico e amaro di un'intensa e passionale giovinezza perduta. Per di più, l'esperienza più importante della sua vita, per sua stessa ammissione, fu proprio il viaggio sul *Beagle* – una sorta di caleidoscopio delle più diverse emozioni, le cui gradazioni sono delimitate dai due poli opposti del bello (piaceri tranquilli) e del sublime (piacere violenti).

858 “Nella seconda metà della mia vita il fatto più notevole è rappresentato dallo sviluppo di un atteggiamento *scettico e razionalista*”; in Idem, *Autobiografia*, cit., p. 77. Il corsivo è nostro.

859 Idem, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali. Taccuini M e N. Profilo di un bambino*, cit., p. 40. Il corsivo è nostro.

860 *Ibidem*.

861 D'altronde, l'uomo stesso non è il parto di un paradosso? Frutto della selezione naturale, è stato reso proprio da quest'ultima capace di svincolarsi dalle dinamiche selettive stesse.

gradualmente per smarrire, ovviamente anche per il venir meno dell'energia giovanile, la felicità stessa, lasciando appassire le altre (e non meno importanti) due fonti – che ora possiamo dire: altrettanto essenziali all'attingimento del vero- vale a dire, l'immaginazione e le passioni, da cui il processo stesso della scoperta scientifica aveva preso il via.

La soluzione dell'inghippo non sta nel riconoscimento dell'autonomia della facoltà estetica da quella razziocinativa, né nella supposta convinzione che per Darwin l'estetico non avesse importanza per la scienza o per l'uomo di scienza (auto-contraddizione – perché rammaricarsene? Perché ritenerla “dannosa per l'intelletto”?). Anzi, Darwin, per contrasto mostra ancora una volta l'importanza delle origini (sentimentali). La risposta riposa nell'imperfezione: “Credo che un uomo con una testa meglio organizzata della mia non avrebbe subito questa menomazione”<sup>862</sup>.

Forse, il nostro naturalista avrebbe dovuto, in accordo col principio lamarckiano dell'uso e disuso<sup>863</sup>, allenare molto di più il suo senso estetico, forse avrebbe potuto essere perfino un uomo migliore – un filantropo a tempo pieno<sup>864</sup>, come dice lui stesso- e più felice; eppure, nonostante tutto, non ritiene alla fin fine d'aver molto da rimproverarsi, restando fermo nella sua convinzione: “Credo di aver agito nel modo giusto seguendo costantemente la scienza e *dedicandole la mia vita*”<sup>865</sup>.

---

862 Idem, *Autobiografia*, cit., p. 121.

863 “(...) Se vivessi un'altra volta mi assegnerei il compito di leggere un po' di poesia e ascoltar musica almeno una volta la settimana, con la speranza di mantenere attive con l'esercizio quelle parti del cervello che adesso si sono atrofizzate” (*Ibidem*). Ancora una volta, Darwin applica su di sé l'efficacia dei principi teorici da lui legittimati.

864 Cfr. *Ibidem*.

865 Idem, *Vita di Charles Darwin*, cit., p. 727. Il corsivo è nostro.

## Riflessioni conclusive.

La nostra ricerca può dichiararsi conclusa. Abbiamo visto il modo in cui Darwin abbia fatto dialogare immaginazione e ragione, arte e realtà, estetica e scienza, attraverso le tre fasi “comtiane” da noi usate euristicamente in funzione di un doppio livello: biografico e teorico.

Il secondo livello a sua volta suddiviso in piano soggettivo – cammino della produzione del pensiero scientifico: dal castello in aria al giudizio scientifico- e piano oggettivo – processo di scientificizzazione che va dalla contemplazione di una natura poetizzata alla legittimazione di un'altra *sacrificata* sull'altare delle leggi scientifiche.

Abbiamo mostrato come il rapporto tra estetica e scienza sia declinato viepiù in un modo che dall'humboldiana *rara unione di poesia e scienza*, in seguito alla de-idealizzazione del caos delle delizie tropicali, passando per la transitoria fase “metafisica”, in cui Darwin si pone il quesito estetico lessinghianamente formulato “what is beauty?”, si giunga ad una doppia, legalistica, risoluzione.

Una è quella teorico-stilistica dell'*Origin*, laddove l'esteticità dei fenomeni, un tempo mistero profondo, trova esplicazione nella dinamica selettiva naturale: 1) bellezza e sublimità ottengono risoluzione sintetico-scientifica nell'immagine dell'“entangled bank” caratterizzata da competizione (dinamica sincronica) e selezione (dinamica diacronica); 2) la bellezza naturale diviene un corollario del paradigma evolucionistico: fiori e frutti sono belli per attirare l'attenzione rispettivamente d'insetti, per l'impollinazione, e uccelli, per la disseminazione.

L'altra è quella estetico-biologica della *Sexual Selection*, all'interno di cui perfino il “sense of beauty” viene incastonato all'interno della dinamica selettiva di moda e capriccio: la femmina sceglie il maschio più bello (all'occorrenza anche più forte) con cui riprodursi.

A questo punto il processo di scientificizzazione è compiuto: l'estetico diviene un fattore operante all'interno di meccanismi evolutivi. Non è prerogativa dell'uomo. Non è l'indizio di

un disegno divino. Non è una facoltà assolutamente autonoma e indeterminata atta a riconoscere la bellezza oggettiva delle cose naturali. Il “sense of beauty” è un sentimento soggettivo presente anche negli animali inferiori ed ha origini cognitive e organiche intrecciate con tutte le altre capacità mentali.

Stando così le cose occorre chiedersi: sono analizzabili scientificamente le origini del bello? Teoricamente sì, ma Darwin resta sprovvisto degli strumenti per farlo. Ragion per cui si limita, coerentemente con tutta la tradizione estetica empiristica inglese, da cui attinge i concetti speculativi più importanti, a considerare il bello come dato di fatto che funziona in un certo modo. Tuttavia, nel mentre in cui si limita a riprendere speculazioni estetiche testate dalla tradizione, le cala in un dispositivo biologico-evolutivo assolutamente nuovo.

Se quanto scrive M. M. Rossi è esatto, ossia che l’“estetica dell’empirismo doveva per forza partire dal bello come dato, e ridurre la fantasia a combinazione e associazione – *insomma nascondere l’aspetto creativo, appunto perché vedeva la soluzione del problema nel rapporto causale*”<sup>866</sup>, allora possiamo affermare che, in tal senso, Darwin è, per un lato, certamente, figlio della tradizione - nel considerare il bello come dato da porre al vaglio della verifica empirica-; ma, per un altro, quel nascondimento di cui sopra, rappresenta in ogni caso l’origine di ogni speculazione, derivazione che il nostro naturalista non manca di auto-rivelare negli scritti esoterici: le *Metaphysical Enquiries* (1838-1840) e l’*Autobiography* (1876-1882).

Oltre al “progressivo” avanzamento del ragionamento scientifico, secondo la diegesi “comtiana” da noi adottata, abbiamo mostrato, appunto, come Darwin riconosca, con rammarico, da vecchio, nell’esoterica autobiografia, di aver smarrito il giovanile raffinato gusto estetico. Siffatta illuminante agnizione mette in luce a nostro avvisto tre aspetti fondamentali: 1) il progresso in cui crede Darwin non è né lineare né assoluto; 2) la razionalizzazione ossessiva e macchinale della realtà rende infelici; 3) l’estetico precede la scienza.

---

866 Idem, *L’estetica dell’empirismo inglese*, Tomo I, cit., p. 22.

Come spiegare il paradossale rincrescimento di Darwin? Come una delle tante incoerenze darwiniane? Sarebbe un semplicistico punto di fuga. Il Darwin dell'autobiografia raggiunge un'elevata auto-trasparenza tale da palesare a sé e ai figli (a cui il racconto biografico era rivolto) il "negativo" del "positivo". E gli effetti collaterali di un maniacale approccio razionalistico alla realtà.

Questo "negativo" mostra anche, per contrasto, l'implicito ribadimento delle origini sentimentali ed immaginative di tutto quel processo che abbiamo faticosamente delineato. Se l'indebolimento del senso estetico, tutto a favore di un sempre più macchinale (tecnicistico) buon senso è dannoso sia all'intelletto che alla morale, cosa vuol dire se non che entrambi si reggono su uno humus emotivo? D'altronde, le emozioni costituirono i mattoni, dal punto di vista evolutivo e biologico, sulla base di cui la Natura edificò il miglioramento intellettuale stesso.

Così come le emozioni furono il brodo di coltura dell'intelligenza umana, allo stesso modo esse costituirono, sul piano teorico-esistenziale darwiniano, l'*ante quem* imprescindibile della scoperta scientifica.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

### LETTERATURA PRIMARIA

#### Opere di Charles R. Darwin

*On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, 1<sup>st</sup> ed., London, John Murray, 1859; (trad. it *L'origine delle specie*, Milano, Bur, 2009).

*The Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, 6<sup>th</sup> ed., London, John Murray, 1872 (trad. it. *L'origine delle specie, selezione naturale e lotta per l'esistenza*, Torino, Universale scientifica Boringhieri, 1967).

*The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, 2<sup>nd</sup> ed., London, John Murray, 1874 (trad. it. *L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*, Roma, Newton Compton editori, 2004).

*Viaggio di un naturalista giramondo*, Milano, Gamma, 1945.

*The Autobiography of Charles Darwin 1809-1882*, ed. by N. Barlow, London, Collins, 1958 (trad. it. *Autobiografia*, Torino, Einaudi, 2006).

*L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali. Taccuini M e N. Profilo di un bambino*, Torino, Paolo Boringhieri, 1982.

*Beagle Diary*, Keynes, R. D. ed., Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

*Notebooks 1836-1844*, edited by H. Barrett, Peter J. Gautrey, Sandra Herbert, David Kohn and Sydney Smith, New York, Cambridge University Press, 2008.

*Journal of Researches into the Geology and Natural History of the Various Countries Visited by H. M. S. Beagle*, New York, Cambridge University Press, 2009 (rispondente all'edizione del 1839).

*Taccuini 1836-1844 (Taccuino Rosso, Taccuino B, Taccuino E)*, Bari, Editori Laterza, 2009.

*Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, Roma, Newton Compton, 2010 (ed. eBook rispondente all'edizione del *Journal* del 1845).

*Lettere sulla religione*, Torino, Einaudi, 2013.

## LETTERATURA SECONDARIA

**Amigoni D.**, *Colonies, Cults and Evolution*, New York, Cambridge University Press, 2007 (ed. eBook).

**Attanasio A.**, *Gli istinti della ragione. Cognizioni, motivazioni, azioni nel Trattato della natura umana di Hume*, Napoli, Bibliopolis, 2001.

**Attanasio, A.**, *Darwinismo morale. Da Darwin alle neuroscienze*, Novara, Utet, 2010.

**Barsanti G.**, *Una lunga pazienza cieca*, Torino, Einaudi, 2005.

**Bartalesi L.**, *Estetica evoluzionistica*, Roma, Carocci editore, 2012.

**Bartalesi L.**, «*La bellezza è un sentimento istintivo*». *L'estetico nei Notebooks darwiniani*, in *Aisthesis*, Firenze University Press, special issue 2012.

**Beer G.**, *Darwin's Plots. Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*, (Third edition), New York, Cambridge University Press, 2009.

**Beer G.**, *Darwin and Romanticism*, in *Wordsworth Circle*; Vol. 4, Winter 2010.

**Bertani S. G.**, *Il letterato Darwin. La scrittura dell'evoluzione*, Roma, Editori Riuniti, 2015.

**Binni F.**, *Gusto e invenzione nel Settecento inglese*, Urbino, Argalia Editore Urbino, 1970.

**Bradley B. S.**, *Darwin's Sublime: The Contest Between Reason and Imagination in "On the Origin of Species"*, in *Journal of the History of Biology*, Vol. 44, No. 2, (p. 214-32), Australia, Springer, 2009.

**Burke E.**, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, Palermo, Aesthetica edizioni Palermo, 1987.

**Bury J. B.**, *Storia dell'idea di progresso*, Milano, Fetrinelli Editore, 1964.

**Calabi L. M.**, *I quaderni metafisici di Darwin. Teologia, "metafisica", causa finale*, Pisa, Edizioni ETS, 2001.

**Campbell J. A.**, *Charles Darwin: Rhetorician of Science*, J. S. Nelson, A. Megill and D.N. McCloskey (eds.), in *The Rhetoric of the Human Sciences: Language and Argument in Scholarship and Public Affairs*, Madison, University of Wisconsin Press, 1987, pp. 69-86.

**Cannon F. W.**, "Darwin's Vision in *On the Origin of Species*", G. Levine and W. Madden (eds.), in *The Art of Victorian Prose*, New York, Oxford University Press, 1968.

**Cislaghi F.**, *Goethe e Darwin. La filosofia delle forme viventi*, Milano, Mimesis, 2008.

**Coleridge S. T. and Wordsworth W.**, *Lyrical Ballads*, Bristol, edited by Biggs and Cottle, for T. N. Longman, Paternoster-Row, London, 1798. Edizione elettronica curata da Richard Bear, University of Oregon, 1992.

**Comte A.**, *Corso di filosofia positiva*, Brescia, Editrice La Scuola, 1987.

**Comte A.**, *Corso di filosofia positiva*, Milano, Mondadori, 2009.

**Continenza B.**, *Darwin e la "cittadella" della mente*, in *La mente. Tradizioni filosofiche, prospettive scientifiche, paradigmi contemporanei*, a cura di S. Gensini e A. Rainone, Roma, Carocci, 2008.

**Cronin H.**, *Il pavone e la formica. Selezione sessuale e altruismo da Darwin a oggi*, Milano, il Saggiatore, 1995.

**Dawkins R.**, *L'orologiaio cieco. Creazione o evoluzione?*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore S. p. A., 2003.

**Desmond A., Moore J.**, *Vita di Charles Darwin*, Torino, Universale Bollati Boringhieri, 2009.

**Di Bartolo A.**, *Trasmigrazione di piante trasferimenti di concetti: la lettura scientifica ed estetica del paesaggio sud americano in Alexander von Humboldt*, in *Altre Modernità/ Otras Modernidades/ Autres Modernités/ Other Modernities*, n. 10, (pp.52-67), 2013.

**Eliot G.**, *George Eliot's Life as related in her letters and journals*, vol. II, edited by J. W. Cross, London, William Blackwood and Sons, 1885.

**Franzini E.**, *L'estetica del Settecento*, Bologna, il Mulino, 1995.

**Franzini E., Mazzocut-Mis M.**, *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*, Milano, Bruno Mondadori, 2000.

**Franzini Tibaldeo R.**, *La conoscibilità del mondo secondo Alexander von Humboldt: l'esperienza del paesaggio*, in *Rivista Geografica Italiana*, 122, (pp.1-14), 2015.

**Fyfe A.**, "The Reception of William Paley's *Natural Theology* in the University of Cambridge", in *British Journal for the History of Science*, 30, 106, University of Cambridge, Sep. 1997.

**Gascoigne J.**, *Darwin and the British Natural Theology Tradition*, in *St Mark's Review*, No. 211, University of New South Wales, Mar 2010.

**Ghiselin M. T.**, *Il trionfo del metodo darwiniano*, Bologna, il Mulino, 1981.

**Greppi C.**, *Viaggi incrociati: da Humboldt a Darwin*, in *Il significato del viaggio. Modelli e paradigmi dall'antichità al mondo contemporaneo*, a cura di Patrizia Castelli e Salvatore Geruzzi, Pisa, Fabrizio Serra editore, 2014.

**Hume D.**, *Opere*, vol. I e II, Bari, Editori Laterza, 1971.

**Hume D.**, *Trattato sulla natura umana*, Milano, Bompiani, 2001.

**Huxley T. H.**, *Il posto dell'uomo nella natura e altri scritti*, Milano, Feltrinelli Editore, 1956.

**Hyman S. E.**, *The Tangled Bank: Darwin, Marx, Frazer and Freud as Imaginative Writers*, New York, Atheneum, 1962.

**Kohn D.**, *The aesthetic construction of Darwin's theory*, in Alfred I. Tauber, *The elusive synthesis: aesthetics and science*, Kluwer, Dordrecht, 1996.

**Lanaro G.**, *Il Positivismo tra scienza e religione. Studi sulla fortuna di Comte in Gran Bretagna*, Milano, Franco Angeli, 1990.

**Laudisa F.**, *Hume*, Roma, Carocci editore, 2009.

**La Vergata A.**, *L'equilibrio e la guerra della natura. Dalla Teologia naturale al darwinismo*, Napoli, Morano editore, 1990.

**Leask N.**, *Darwin's 'Second Sun': Alexander von Humboldt and The Genesis of The Voyage of The Beagle*, in *Literature, Science and Psychoanalysis, 1830-1970: Essays in Honour of Dame Gillian Beer*, Oxford University Press, 2003.

**Menninghaus W.**, *La promessa della Bellezza*, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2013.

**Milton J.**, *Il paradiso perduto*, Milano, Editrice Bietti Milano, 1932.

**Morpurgo-Tagliabue G.**, *Il gusto dell'estetica nel Settecento*, a cura di L. Russo e G. Sertoli, "Aesthetica Preprint: Supplementa", 11, 2002.

**Negri A.**, *Introduzione a Comte*, Bari, Editori Laterza, 1983.

**Nietzsche F. W.**, *La nascita della tragedia*, Roma, Newton Compton editori, 1991.

**Pagetti C.**, *Il corallo della vita. Charles Darwin e l'immaginario scientifico*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.

**Pasolini P. P.**, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999.

**Pievani T.**, *Introduzione a Darwin*, Bari, Editori Laterza, 2012.

**Pievani T.**, *Anatomia di una rivoluzione. La logica della scoperta scientifica di Darwin*, Milano, Mimesis, 2013.

**Pilastro A.**, *Sesso ed evoluzione*, Milano, Bompiani, 2007.

**Portera M.**, *Estetica della contingenza. Exattamenti e pennacchi tra biologia e filosofia*, in Luigi Russo, *Premio Nuova Estetica*, Palermo, Aesthetica, 2013, pp. 91-112.

**Portera M.**, *L'evoluzione della bellezza. Estetica e biologia da Darwin al dibattito contemporaneo*, Milano, Mimesis, 2015.

**Reynolds J.**, *Seven Discourses on Art* (Transcribed from the 1901 Cassell and Company edition by David Price, email ccx074@coventry.ac.uk. Proofing by David, Dawn Smith, Uzma, Jane Foster, Juliana Rew, Marie Rhoden and Jo Osment). Ed. ebook.

**Richards R. J.**, *Darwin on Mind, Morals, and Emotion*, in *The Cambridge Companion to Darwin*, eds. J. Hodge and G. Radick, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

**Rossi M. M.**, *L'estetica dell'empirismo inglese*, Tomi I e II, Firenze, G. C. Sansoni Editore, 1944.

**Ruse M.**, *The Romantic conception of Robert J. Richards*, in *Journal of the History of Biology*, 37, 1, Kluwer Academic Publishers, 2004.

**Santucci A. (a cura di)**, *Scienza e filosofia nella cultura positivista*, Milano, Feltrinelli, 1982.

**Secord J.**, *Victorian Sensation: The Extraordinary Publication, Reception and Secret Authorship of the 'Vestiges of the Natural History of Creation'*, Chicago and London, University of Chicago Press, 2000.

**Shapiro A. R.**, *Darwin's foil: The evolving uses of William Paley's Natural Theology 1802–2005*, in *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences*, London, University of London, Elsevier Ltd, 2013 (<http://www.elsevier.com/locate/shpsc>).

**Von Humboldt A.**, *Personal Narrative of Travels to the Equinoctial Regions of the New Continent During the Years 1799-1804*, (H. M. Williams, trans.), London, Longman, 1829.

**Weiskel T.**, *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976.

**Willingham-McLain G.**, *Darwin's "Eye of Reason": Natural Selection and the Mathematical Sublime in Victorian Literature and Culture*, vol. 25, No. 1, edited by Cambridge University Press, 1997 (<http://www.jstor.org/stable/25058374>).

## **SITOGRAFIA**

<http://darwin-online.org.uk>