

Biopoetiche/Bioestetiche

Maurizio Pirro

Università di Bari

*U*n discorso preliminare sulla biopoetica dovrebbe muovere da un chiarimento circa i limiti concettuali di tale categoria. Da una definizione, insomma. O forse no, perché questa formula, che rappresenta evidentemente un'espressione particolare della 'svolta antropologica' che da trent'anni a questa parte interessa le scienze umanistiche, deve la sua fortuna non tanto al fatto di aprire la strada a una radicale revisione di statuti epistemologici, quanto al fatto di mettere a disposizione una superficie argomentativa comune a domini di storia della cultura finora solo scarsamente riconosciuti nelle loro affinità e nei loro legami reciproci.

Ha ragione Michele Cometa lì dove, in un contributo che ha avuto il merito di inaugurare anche in Italia un dibattito che in ambito angloamericano poteva già contare su una tradizione consolidata, osserva che "se riuscissimo a cogliere l'aspetto biopoetico in opere come la dissertazione schilleriana *Über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen* o l'*Homo Ludens* di Johan Huizinga, ci renderemmo presto conto di muoverci su di un territorio conosciuto di cui abbiamo solo smarrito le coordinate" (17). Soltanto in ambito tedesco, si potrebbe ulteriormente retrodatare la suggestione di Cometa risalendo fino al dibattito sull'uso delle passioni nell'estetica teatrale, inaugurato a metà degli anni Cinquanta del Settecento da Lessing, Mendelssohn e Nicolai, per chiamare in causa, ancora, le teorie del romanticismo sulle pratiche generative implicite nei procedimenti finzionali e spingersi poi verso la

discussione sul rapporto tra ‘vita’ e ‘forma’, cruciale per tutta l’arte del ‘fine secolo’, approdando infine alle ‘poetiche dell’organico’ variamente documentabili nella lirica degli ultimi vent’anni. Pietro Montani ha messo in luce il sostrato specificamente biopolitico comune a molte delle stazioni collocate lungo questa linea di sviluppo.

In questa accezione estensiva, dunque, la biopoetica si configura come una struttura metadiscorsiva destinata a segnalare, nella storia delle arti, ogni possibile intersezione tra l’ordine simbolico delle forme finzionali e quello organico del *bios*, e ciò ad almeno quattro possibili livelli: l’esistenza biologica dell’autore di forme, la strutturazione teorica dell’organico nella poetica dell’autore, la rappresentazione finzionale dell’organico nella singola opera, l’incidenza dell’organico nella risposta estetica del destinatario dell’opera.

Al di là di queste osservazioni generali, è peraltro chiaro che il consolidamento di una considerazione biopoetica del finzionale (ma il discorso può valere per altri domini culturali a differente grado di configurazione formale, e può, per esempio sulla scorta di alcune luminose intuizioni di Emilio Garroni, accettabilmente essere ricompreso sotto il segno della nozione di ‘creatività’) si spiega innanzi tutto in termini per così dire congiunturali, come riflesso o effetto di altri indirizzi maturati parallelamente negli studi di teoria dell’arte. In questo senso la biopoetica si pone nel punto di confluenza di due tendenze che, con la loro forte inclinazione interdiscorsiva e con la loro relazione privilegiata rispetto al campo delle ‘scienze della vita’, hanno profondamente influenzato l’estetica dell’ultimo quindicennio almeno. Mi riferisco alla ‘neuroestetica’, che ha provveduto a una ridefinizione su base fisiologica dei processi di ricezione e interpretazione delle opere d’arte, e all’estetica evolucionistica, che ha rivalutato gli aspetti adattativi dei meccanismi cognitivi addetti all’apprezzamento del bello, a partire dall’osservazione darwiniana secondo cui, con le parole di Lorenzo Bartalesi, “i giudizi estetici sono [...] impulsi mentali inconsci che si attivano secondo un meccanismo di reazione istintiva su cui non si può, se non con molta difficoltà, intervenire attraverso un’azione volontaria” (52).

Per entrambe queste linee di indagine, si tratta fondamentalmente di illuminare il vasto campo degli aspetti fisiologici connessi all’immaginazione, alla produzione e alla percezione di oggetti estetici. Questo, peraltro, non secondo la logica convenzionale del *Wissenstransfer*, della comunicazione tra ambiti disciplinari eterogenei, ma a partire dal modo in cui

ciascun ambito disciplinare contiene di per sé, nel corpo delle proprie materie e dei propri procedimenti codificati, un tasso di ibridazione e di estraneità, di *Fremdheit* per richiamare alcune note teorie di Bernhard Waldenfels, che lo predispone a lasciarsi modificare dal contatto con l'altro. Una rilettura dei fatti estetici, insomma, destinata ad assumere il *bios* non come mero oggetto della rappresentazione finzionale, ma come la condizione essenziale della totalità delle dinamiche accese dalle procedure di rappresentazione. Ciò avviene, va da sé, secondo una linea ermeneutica molto lontana dal primitivo funzionalismo di alcuni lontani antecedenti come Wilhelm Bölsche, il cui acritico positivismo poteva esprimersi in formule riduttive del tipo: “Wir erhalten äussere Eindrücke, wir denken in gewissen vorgezogenen Linien, dieses Denken wird uns unter gewissen Bedingungen durch einen Act, dessen innerste Natur wir nicht ergründen können, bewusst: das ist alles” (24). Il punto è per entrambi questi orientamenti il gioco delle interazioni tra le condizioni antropologiche degli atti di investimento formale, con un accento particolare – è chiaro – sulle componenti cognitive chiamate in causa da quelle condizioni, e le funzioni specifiche che le tecniche sottese alla produzione e al riconoscimento di forme estetiche sono chiamate a svolgere nel complesso della vita mentale, emotiva, sociale degli esseri umani. Per la ‘neuronarratologia’, ad esempio, la questione decisiva è prendere atto, così Stefano Calabrese, che “l'uomo è sempre un *homo narrans* proprio in quanto la narritività costituisce uno strumento cognitivo in grado di fornire modelli di comprensione concettuale delle situazioni e di cooperare alla formazione spazio-temporale dell'agire mondano” (14).

L'interesse propriamente biopoetico dei modelli evocati da Calabrese, più che nell'indagine delle pratiche volte al riconoscimento e alla rielaborazione dei regimi estetici da parte di chi li consuma (il lettore, lo spettatore, l'osservatore), sta a mio parere nell'analisi delle modalità in cui l'ambito del *bios* struttura e orienta il lavoro formativo degli autori. Cento anni fa il geniale psicologo triestino Vittorio Benussi mostrò, partendo da un angolo visuale del tutto estraneo all'estetica, come un salto del genere sia implicito in una lettura delle attività della psiche collegate all'esperienza del mondo come rappresentazione, lì dove provò a sollecitare una rivalutazione in termini di estetica della produzione del concetto di “equivocità formale”. Se, così Benussi, “la totalità di ciò che si rende percettivamente presente attraverso la mediazione dell'occhio, ovvero di un determinato organo di senso (in questo caso una serie di impressioni otti-

che di carattere sensoriale), non determina univocamente quei fenomeni o quegli oggetti che possono essere colti (resi presenti o afferrati) al comparire (e in parte attraverso il comparire) di tutte queste impressioni” (147), allora quello scarto tra la somma dei singoli atti percettivi e l’aspetto finale dell’oggetto percepito, quel valore aggiunto riluttante alla sequenza delle procedure di percezione sensoriale, si presta perfettamente a essere illustrato e riempito in senso estetico, vale a dire come prodotto di un lavoro di semantizzazione della realtà destinato a codificare attraverso l’uso di una tecnica un certo ordine di esperienza percettiva della realtà stessa. L’estetica evoluzionistica, ma anche i tentativi di riforma che sono stati condotti sul suo corpo teorico centrale, ha al contrario per lo più imperniato il significato culturale dell’organico non sulle tecniche della produzione, ma sulle pratiche della ricezione, muovendo dal tacito presupposto che una considerazione biologica dei fenomeni finzionali chiami in causa innanzi tutto la disposizione all’*aisthesis*, e dunque una attitudine secondaria alla ricezione di forme già costituite.

Alle teorie di Darwin ci si è sostenuti soprattutto assorbendone il concetto di *fitness*, che è una delle categorie fondamentali nella ricostruzione delle dinamiche di selezione naturale. La *fitness* riproduttiva di un individuo è sì il risultato di una sequenza complessa di adattamenti al livello ontogenetico, ma si intreccia anche, come Darwin stabilisce al più tardi nel *Descent of Man* (1871), con i processi di selezione sessuale che chiamano in causa la competizione tra individui maschi della stessa specie per garantirsi il favore delle femmine. Darwin costruisce su queste dinamiche una teoria generale sulla funzione adattativa dell’estetico, che ha a sua volta generato diverse interpretazioni circa il formarsi nell’uomo di una disposizione alla pratica dell’arte e circa l’esistenza di “poetogene Strukturen” di ordine antropologico, per citare una formula di Rüdiger Zymner che ha goduto di molta fortuna negli ultimi anni, e che lo studioso intende come la base epistemologica di una “Kooperation biologischer Dispositionen und kultureller Definitionen” (14). Ellen Dissanayake si è pronunciata per una lettura behaviouristica dell’estetico nel complesso delle attività umane (33), ma la più nota e influente tra queste interpretazioni rimane quella degli psicologi evoluzionisti americani John Tooby e Leda Cosmides circa il legame tra la capacità formativa come si manifesta nell’esercizio dell’estetico e uno dei tre livelli di *fitness* che i due studiosi pongono in relazione ai procedimenti evolutivi, la *fitness* mentale. Non entro qui in aspetti specifici delle teorie di Tooby e Cosmides sulla capacità delle pratiche fin-

zionali di organizzare il reale secondo modalità di complessità crescente e dunque utili ad alimentare la cosiddetta “scope syntax” attraverso la sollecitazione di singole facoltà adattative in una versione, per così dire, simulata e potenziale, secondo ciò che Tooby e Cosmides definiscono “organizational mode”. Allo stesso modo rinuncio a trattare modelli alternativi circa il collegamento tra il possesso di competenze di carattere estetico e il miglioramento delle capacità di *fitness*. Nomino soltanto quello sviluppato dal germanista tedesco Karl Eibl, basato sul calcolo di una ulteriore modalità accanto a quella funzionale e quella organizzativa previste da Tooby e Cosmides, cioè un “Lustmodus” al quale l’arte dovrebbe far capo, nel senso che l’esercizio estetico garantirebbe una migliore resistenza allo stress generato dalle pratiche di sopravvivenza e dunque un vantaggio adattativo. Eibl ha peraltro il merito di aver posto con la necessaria schiettezza la questione teorica veramente decisiva per le sorti dell’estetica evoluzionistica: che essa non possa cioè limitarsi a rilevare nelle forme dell’estetico la presenza di qualche vaga e generica costante antropologica, bensì debba collocare l’esercizio della finzione sotto la lente di ingrandimento della spinta selettiva che l’ha determinata.

Va da sé che appunto questo resta l’ostacolo preminente: la deduzione *ex post* di una necessità evolutiva dall’instaurazione di condotte solo approssimativamente databili e definibili nella loro successione cronologica rischia di assumere un carattere banalmente divinatorio. Il tentativo più efficace di porre un freno ad alcuni eccessi di cognitivismo della teoria evoluzionistica è stato compiuto da Winfried Menninghaus. Il suo lavoro capitale in quest’ambito (*Wozu Kunst?*) era stato preceduto, nel 2008, da un libriccino dedicato all’analisi dei punti di tangenza tra il sistema kantiano e la prospettiva evoluzionistica, con l’obiettivo di ricavare dalla disponibilità di livelli discorsivi e interessi ermeneutici comuni la possibilità di generare un campo interpretativo ulteriore, nel quale l’ibridazione delle due ottiche dia luogo a un paradigma generale di teoria della cultura. Menninghaus mira qui a una “Theorie-Komparatistik hinter dem Rücken der Akteure – [...] mit dem Ziel, die Grundlagenreflexion zum Phänomen des Ästhetischen auf interdisziplinärer Ebene zu befördern” (*Kunst als “Beförderung des Lebens”* 24). Mette insieme così 8 ipotesi sulla funzione dell’estetico, prolungando, per così dire, lo strumentario concettuale kantiano nell’alveo della metodologia evoluzionistica, con l’obiettivo non tanto di ‘attualizzare’ Kant, quanto di temperare il radicalismo e il geometrico funzionalismo di alcune varianti dell’estetica evolu-

zionistica, del tutto disinteressate a distinguere, accanto alla finalità evolutiva, altri livelli di significazione e di costruzione culturale nel corpo delle opere d'arte.

Questo è senz'altro un punto degno di attenzione, se si vuole ripensare in termini generali agli intrecci tra finzione e natura, estetica e biologia, e delineare un perimetro possibile per l'applicazione di un'ottica biopoetica. Come si è detto, un elemento di debolezza del forte impulso cognitivistico che le indagini biopoetiche hanno assunto negli ultimi anni consiste in un marcato squilibrio a vantaggio dei fenomeni di ricezione e a danno di quelli di produzione. In certe versioni (per esempio nella monografia di Katja Mellmann sul linguaggio delle emozioni nella letteratura tedesca del Settecento) si ha l'impressione di avere a che fare con una versione aggiornata della tradizionale estetica della ricezione di impronta jaussiana, in particolare per quanto riguarda la spinta verso la modellizzazione di una ideale antropologia del lettore e verso una previsione il più possibile dettagliata dei procedimenti di sensibilizzazione innescati dal contatto con il testo letterario.

Semplificando brutalmente, si può arrivare a dire che si è fatto finora fondamentalmente 'bioestetica', nel senso che si è provveduto per lo più a descrivere i meccanismi in base ai quali l'*aisthesis* obbedisce a condizioni biologicamente determinate, e lo si è fatto con particolare vantaggio nel caso di oggetti, come le opere d'arte, ad alto tasso di determinazione formale. Mancano invece modelli eminentemente 'biopoetici', destinati a dar conto del modo in cui quelle stesse condizioni presiedono alle operazioni di investimento formale da parte degli autori. Quando ci si è mossi in questa direzione, ci si è per lo più concentrati su quei segmenti di opere d'arte in cui la relazione con il *bios* sia esplicitamente tematizzata, riducendo drasticamente sia l'ampiezza del campo di indagine, sia la portata ermeneutica dell'analisi (c'è l'esempio giustamente famoso dell'interpretazione dei comportamenti sessuali di Madame Bovary condotta dai Barash nel 2005). Un modello che voglia rendere conto in modo apprezzabile dell'onnipresenza del *bios* in tutti i procedimenti di conferimento formale non può arrestarsi ai soli luoghi in cui del *bios* si parla, ma deve spingersi a investigare tutte le strutture – psichiche, ideologiche, tecniche – nelle quali un fondamento antropologico, in forma più o meno culturalizzata, agisca come produttore di senso. Cercare una carica di discorsività biologica nei testi letterari, per esempio, solo lì dove si pone materialmente in scena la vita del corpo, oppure dove vengono delineate que-

stioni di interesse bioetico o biopolitico, significa evidentemente esporsi al rischio di ricadere in una concezione dell'estetico meramente documentaria, che assume l'opera d'arte come una specie di macrostruttura connettiva, abilitata a tenere insieme discorsi eterogenei. Si tratta invece di cogliere le implicazioni biologiche attive non solo nell'opera d'arte intesa come oggetto già definito, ma anche nella serie delle operazioni di investimento formale che a quell'oggetto conducono. Non solo dunque nei comportamenti del personaggio lungo la superficie diegetica, ma anche e soprattutto nelle tecniche di costruzione finzionale del personaggio, secondo la duplicità semantica di una delle parole chiave che presidiano la sfera della quale ci stiamo occupando, e cioè "Gestalt", che indica tanto la forma finita, quanto l'insieme delle tecniche e delle operazioni di costruzione destinate a ottenere quella forma.

Se si accetta di ragionare in questi termini, la cultura estetica del Settecento tedesco si manifesta subito nel suo carattere di riferimento privilegiato per analisi del genere. Oltre a Cometa, lo ha detto con molta chiarezza Wolfgang Riedel, rivendicando l'originalità dello statuto interdisciplinare sotteso alla categoria di "Literarische Anthropologie", nella quale "die Theorie des Menschen [wurde] an das neue, 'empirische' Wissen der ja hier schon (man denke an Albrecht von Haller) experimentell verfahrenen *Naturwissenschaften vom Menschen* [programmatisch zurückgebunden], an die medizinischen Disziplinen Anatomie und Physiologie, auch (Urszene der heutigen Neurobiologie!) an die Physiologie des wenn auch noch mehr spekulativ als empirisch beschriebenen Gehirn- und Nervensystems" (359). In una prospettiva del genere proprio la letteratura assume fra gli altri discorsi estetici un potenziale biopoetico enormemente elevato, poiché, così ancora Riedel, "in (fast) allem, was sie tut (erzählt, beschreibt, in Verse faßt, dramatisiert, reflektiert, erfindet usw.), führt die Literatur einen 'Diskurs vom Menschen'. Dieser Diskurs bewegt sich – der Unterschied zu 'theoretischen' Diskursen macht dies eklatant – in größtmöglicher Nähe zu Erfahrung und Erleben, Aisthesis und Emotion, und ist von daher gekennzeichnet durch eine geradezu spezifische Leibaffinität" (361). La questione capitale che si pone a una lettura biopoetica dei fatti estetici consiste nella riattivazione della capacità ermeneutica annidata in questa costruzione di totalità, la quale è a sua volta da tenere il più possibile in equilibrio tra il carattere contingente degli elementi storico-culturali che hanno contribuito a determinarla e l'aspirazione a una lettura onnivale delle realizzazioni culturali come fatti global-

mente ‘umani’, ‘antropici’, che determina in modo non meno efficace, nei termini di una vera e propria preconditione cognitiva, la forza di quella costruzione. Ciò comunque nel calcolo di quella doppia velocità che separa il livello storico e quello biologico dell’esistenza, portando il primo a distendere la propria natura transeunte sul fondale maestoso della lunga durata propria del tempo di natura, la cui indifferenza alla misura breve, con le parole di Wolfgang Riedel, “ist die ‘natürliche’ Grundlage kulturhistorischer Kontinuitäten (*longues durées*), [und] ermöglicht interkulturellen Austausch und Transfer [...] ebenso wie das stete Spiel der historischen Rekursionen (Renaissancen, Historismen, Revivals, in denen zum Teil erhebliche Zeitdifferenzen übersprungen werden), mit einem Wort, an ihr bricht sich der Absolutismus der Diskontinuität” (354).

Questo doppio binario di scorrimento obbliga a considerare la dimensione biologica e organica delle formazioni culturali non come un requisito strutturale, ma come una dimensione autonomamente formativa e dotata di uno statuto argomentativo pieno e indipendente. Vittoria Borsò ha in questo senso sollecitato all’elaborazione di un modello di relazionalità aperta, basato sull’interazione continua di *Eigenes* e *Fremdes* e destinato a strutturare la trasmissione del sapere non nei termini di una cessione reciproca e del patteggiamento di una terza entità neutra, bensì come risultato di una reciproca ibridazione tra campi differenti. Pratica che Borsò destina alla costituzione di un “radikal heterogener Raum von Leben und Wissenschaft im Sinne der Produktion von Wissen-für-das-Leben” (228). Una prospettiva ermeneutica, dunque, che non si limiti a cogliere il tasso di tematizzazione del vitale nelle strutture e nei linguaggi del finzionale, ma indagli l’estetico come un fatto ‘organicamente’ vitale, che oltre a contenere affermazioni sulla vita, partecipi a rendere la vita stessa una dimensione abitabile, secondo la celebre espressione kantiana.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Barash, David P. – Barash, Nanelle. *Madame Bovary's Ovaries. A Darwinian Look at Literature*. New York: Delta Trade Paperbacks, 2005.
- Bartalesi, Lorenzo. *Estetica evolucionistica. Darwin e l'origine del senso estetico*. Roma: Carocci, 2012.
- Benussi, Vittorio. “Leggi della percezione inadeguata della forma”. [1914]. In *Sperimentare l'inconscio. Scritti (1905-1927)*. A cura di Mauro Antonelli. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2006: 145-163.
- Bölsche, Wilhelm. *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. Prolegomena einer realistischen Ästhetik* [1887]. Tübingen: Niemeyer, 1976.
- Borsò, Vittoria. “«Bio-Poetik»». Das «Wissen für das Leben» in der Literatur und den Künsten”. In *Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Programm – Projekte – Perspektiven*. Hrsg. v. Wolfgang Asholt – Ottmar Ette. Tübingen: Narr, 2010: 223-246.
- Calabrese, Stefano. “Introduzione”. In *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*. A cura di Stefano Calabrese. Bologna: ArchetipoLibri, 2012: 1-27.
- Cometa, Michele. “La letteratura necessaria. Sul confine tra letteratura ed evoluzione”. *Between* 1 (2011): 1-28.
- Dissanayake, Ellen. *Homo Aestheticus. Where Art Comes From and Why*. Seattle/London: University of Washington Press, 1995.
- Eibl, Karl. *Animal poeta. Bausteine der biologischen Kultur- und Literaturtheorie*. Paderborn: Mentis, 2004.
- Garroni, Emilio. *Creatività*. Macerata: Quodlibet, 2010.
- Mellmann, Katja. *Emotionalisierung – Von der Nebenstundenpoesie zum Buch als Freund. Eine emotionspsychologische Analyse der Literatur der Aufklärungsepoche*. Paderborn: Mentis, 2006.
- Mennighaus, Winfried. *Kunst als “Beförderung des Lebens”. Perspektiven transzendentaler und evolutionärer Ästhetik*. München: Carl Friedrich von Siemens Stiftung, 2008
- . *Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2011.
- Montani, Pietro. *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*. Roma: Carocci, 2007.

- Riedel, Wolfgang. "Literarische Anthropologie. Eine Unterscheidung". In *Wahrnehmen und Handeln. Perspektiven einer Literaturanthropologie*. Hrsg. v. Wolfgang Braungart – Klaus Ridder – Friedmar Apel. Bielefeld: Aisthesis, 2004: 337-366.
- Tooby, John – Cosmides, Leda. "Does beauty build adapted minds?" *Substance* 30 (2001): 6-25.
- Zymner, Rüdiger. "Poetogene Strukturen, ästhetisch-soziale Handlungsfelder und anthropologische Universalien". In *Anthropologie der Literatur. Poetogene Strukturen und ästhetisch-soziale Handlungsfelder*. Hrsg. v. Rüdiger Zymner – Manfred Engel. Paderborn: Mentis, 2004: 13-29.