

SIMONE VALLEROTONDA

ESTETICA DELLA BIOLOGIA

Il libro di Annamaria Contini, *Esterica della Biologia. Dalla scuola di Montpellier a Henri Bergson*, Milano, Mimesis, «Morphé», 2012, vuol far luce su una connessione poco conosciuta, o meglio, di non immediata intuizione: quella tra le teorizzazioni sull'arte (e dell'arte) e la biologia. Il tempo storico abbracciato va dalla seconda metà del Settecento fino al primo Novecento. L'area è quella francese e prende in esame le figure di Théophile de Bordeu e Paul Joseph Barthez, Comte, Claude Bernard, Félix Ravaisson, Jean-Marie Guyau, fino a Henri Bergson.

Il legame, lo scambio e i prestiti tra Esterica e Biologia non sono unidirezionali. Nel libro questa reciprocità viene ben evidenziata dalla Contini, la quale ci fa scoprire quanto e come i due mondi siano spesso cresciuti insieme, un po' come 'struttura' e 'sovrastruttura' gramsciane, le due realtà son comunicanti e allo stesso tempo indipendenti, influenzando e suggerendo sviluppi autonomi seppur con comuni denominatori.

Sappiamo bene che solo agli inizi dell'Ottocento la Biologia acquista una sua identità, caratterizzandosi come «scienza generale del vivente, ovvero come studio delle *forme*, delle *funzioni*, e delle *trasformazioni*, che regolano la vita di ogni organismo, sia esso vegetale o animale»¹. Sulla scia della nuova interpretazione settecentesca dell'organismo come totalità dinamica e non più come meccanismo/macchina cartesiano, le prime significative teorie a riguardo le troviamo nei pensatori tedeschi. Georg Ernst Stahl (1660-1734), opponendosi al dualismo cartesiano che relegava la *res extensa* (corpo umano compreso) a mera macchina, elabora la sua teoria *animista*. Facendo leva sul concetto aristotelico di *finalità organica*, egli affida all'*anima* il compito di supervisionare gli atti del corpo, il tutto sotto l'egida di un fine, di un'idea direttrice. L'anima determina le innumerevoli funzioni dell'organismo, il quale, senza tale guida, andrebbe incontro all'instabilità e alla dissoluzione.

Passando dalla Germania alla Francia, è con la Scuola di Montpellier che il Vitalismo francese si espande e diviene protagonista in tutt'Europa. La Con-

¹ A. CONTINI, *op. cit.*, p. 19.

tini sottolinea con cura i rapporti d'amicizia che correvano tra i *Philosophes* e gli esponenti principali della scuola: Bordeu e Barthez. Essi hanno redatto le voci dell'*Encyclopédie* riguardanti la fisiologia. Pur appoggiando l'antimeccanicismo del tedesco Stahl e la vitalità dei corpi organizzati, la scuola di Montpellier ne rifiuta la dottrina dell'animismo:

Essa fornisce un contributo decisivo all'affermarsi della biologia come scienza autonoma: se l'organismo non è descrivibile come una macchina, ma è percorso da forze e interazioni che sfuggono agli schemi cinematici della fisica, diventa necessario individuare una frontiera epistemologica tra il sapere che lo studia e le scienze che hanno per oggetto il mondo inorganico².

Escludendo così la fisica cartesiana e la metafisica animista, la Scuola di Montpellier ricerca i propri modelli nella coeva disciplina nascente: l'Estetica.

Téophile Bordeu (1722-1776) è il primo esponente di tale scuola. Egli propone la *sensibilità* come forza insita nel corpo e nella sua organizzazione, sostituendo l'anima di Stahl. La vita è *sensibilità* ed ogni forma ne possiede un certo grado, che regola i singoli movimenti vitali e l'intero insieme delle sue funzioni. Il tutto inserito in una concezione *federativa* dell'organismo in cui la cooperazione dei singoli organismi fa sì che l'intero organismo funzioni.

Come uno sciame d'api in cui ogni singolo componente concorre alla perfetta funzionalità del tutto, Bordeu individua non nell'anima, bensì nel *sistema nervoso*, il 'controllore', ovvero colui che regola il funzionamento corretto di tutti gli organi. La vita si presenta ai suoi occhi come una somma (sensibilità + motricità). Le ghiandole cooperano sotto la supervisione del cervello e la sensibilità si delinea come quella facoltà del 'sentire', base e agente della vita, irriducibile a leggi meccaniche o a proprietà dell'anima. Evidenti son qui le connessioni e le similitudini con quell'idea diderotiana del 'bello come percezione dei rapporti'. È come se la sensibilità di tipo fisiologico, sia l'altra faccia della medaglia della sensibilità di tipo estetico.

Un altro esponente della Scuola di Montpellier è Paul Joseph Barthez. Amico di d'Alembert, con il quale collaborò nella stesura di alcune voci dell'*Encyclopédie*, nella sua opera *Nouveaux éléments de la science de l'homme* del 1778, egli compie una continua sinestesia tra Estetica e Biologia. Barthez prende le distanze dall'idea federativa di Bordeu e dall'animismo di Stahl, proponendo un nuovo principio di coordinamento globale: il *Principio della vita*. Esso non è un'entità metafisica e regola sia le singole funzioni dell'organismo, che il suo funzionamento generale e spiega l'origine e la consequenzialità dei processi fisiologici. Prendendo spunto dal dibattito estetico sul Bello, Barthez definisce il

² *Ivi*, p. 31.

corpo come un essere unitario animato da un principio vitale con una sua finalità interna, al pari del Bello, definito da Crousaz come 'unità nella varietà':

Un oggetto è bello quando la varietà delle sue parti non compromette l'effetto unitario; un organismo funziona quando le parti che lo costituiscono e le forze che lo animano s'integrano l'una con l'altra³.

A dimostrare la perfetta simbiosi e la reciproca importanza che l'Estetica e la Biologia hanno ricoperto nella sua vita, così come per tutto il primo Ottocento in generale, Barthez scrive nel 1807 la *Théorie du beau dans la nature et les arts*. In essa ci descrive il Bello, sulla scia di Hume, come ciò che suscita il sentimento del bello stesso; la Bellezza in sé stessa non esiste, ma si esplica solo attraverso il sentimento del bello che un oggetto ci suggerisce. L'uomo ha un'innata predisposizione al sentimento del bello e non è necessaria una preparazione tecnica per percepirlo. Esso si mostra attraverso un'opera d'arte, anche qualora non fossimo capaci di giudicarla e nasce sempre da un *rapporto* che s'instaura tra soggetto e oggetto. Recuperando la teoria dell'unità nella varietà, Barthez ci offre un bellissimo parallelo tra Musica e Biologia:

Analizzando le combinazioni di suoni che risultano piacevoli all'udito nei loro accordi (l'armonia) e nelle loro successioni (le modulazioni della melodia), egli individua una caratteristica di fondo: il compenetrarsi dei diversi suoni in una totalità, resa ancora più coesa dalla presenza del ritmo. Barthez adotta la stessa formula già utilizzata per designare l'unione tra le parti del corpo necessaria ad assicurarne la funzionalità⁴.

Accanto al Bello, Barthez analizza la figura del 'Genio'. Considerando l'imitazione della natura come azione creativa e personale e non come pedissequa ripetizione, il genio produce, crea, reinventa, attraverso la sua immaginazione e la sua conoscenza ampliata nello studio e nell'esperienza. La sua creatività si esplica nel connettere in modo nuovo le conoscenze apprese, attraverso nuove combinazioni.

Successivo alla Scuola di Montpellier, troviamo il padre del Positivismo: Auguste Comte. Il suo *Cours de philosophie positive* pubblicato in sei volumi dal 1830 al 1842, ha due obiettivi: uno 'scientifico', ovvero la fondazione di una *fisica sociale* attraverso cui sottomettere tutti i fenomeni del mondo a delle leggi naturali invariabili, e uno 'filosofico' e cioè la volontà di definire un sistema razionale in cui i diversi rami del sapere facciano capo ad un unico tronco. La sua è una *filosofia positiva*, capace di dimostrare l'inevitabile sviluppo storico dell'evoluzione e del sapere, nei tre stadi: *teologico*, *metafisico* e *positivo*. Tale filosofia è,

³ *Ivi*, p. 45.

⁴ *Ivi*, p. 49.

per Comte, il frutto naturale del cammino della mente umana e la manifestazione del suo sapere. Il sapere viene così ordinato in un 'sistema enciclopedico', alla maniera dei *Philosophes*, che la filosofia positiva può cogliere osservando il pensiero dall'esterno, le sue manifestazioni in fatti concreti, il funzionamento dello spirito e la sua evoluzione. Nella scala enciclopedica del sapere, Comte suddivide la *fisica inorganica* in *fisica celeste* (universo) e *fisica terrestre*, che si articola in fisica e chimica. La fisica organica invece si divide in due rami argomentativi: l'*individuo* (fisiologia) e la *specie umana* (fisica sociale). Comte, con questo preciso approccio analitico e divisorio, mostra l'intento di definire la Biologia, sottraendola sia alla metafisica (Stahl) che al meccanicismo. Chiamata 'Scienza del vivente' essa ha una sua precisa natura, dei limiti e una sua validità. Non diversamente dai suoi predecessori, anche Comte confronta l'Estetica con la Biologia:

L'arte è dotata di un carattere sintetico che anima sia le sue singole produzioni (le concrete opere d'arte), sia la più ampia prospettiva teorico-metodologica che è possibile ricavare da essa. L'arte è sintetica su un piano formale, perché i suoi procedimenti compositivi mirano sempre a costruire una totalità organizzata e intimamente coesa, dalla quale la fruizione estetica non può mai a sua volta prescindere: ma è sintetica anche sul piano dei contenuti, sia perché ci restituisce un'immagine unitaria dell'uomo e delle sue diverse facoltà (di sentire, di pensare, e di agire), sia perché promuove la solidarietà fra gli uomini stimolando gli istinti di simpatia e di socievolezza⁵.

È con la figura di Claude Bernard che possiamo considerare il pieno sviluppo della Biologia nella seconda metà dell'800. Egli rende autonoma la Fisiologia, rifiutando sia l'orientamento vitalistico, con il suo principio ipostatizzato della forza vitale, sia quello meccanicistico, che offre una visione troppo riduttiva del vivente. Per Bernard la vita è *distruzione* (putrefazione e combustione delle sostanze) e *creazione* (processi di sintesi chimica e morfologica). Sostenitore del 'metodo sperimentale', il quale accomuna tutte le scienze (Biologia compresa), egli ne sottolinea la costante tensione tra fatti e teorie, da cui si deducono le verità sperimentali. Quest'ultime, sempre relative e mai assolute come quelle matematiche, fanno capo al *principio del determinismo*: non esiste un effetto senza una causa.

Nella sua opera più importante, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865), Bernard ci propone una novità: l'indipendenza dell'organismo dal *milieu* esterno. Il 'sangue' è il *milieu* interno dell'organismo e ne regola l'equilibrio interno nutrendolo e depurandolo. Anche Bernard non è sordo ai richiami e alle teorie estetiche a lui contemporanee e spesso usa parallelismi tra

⁵ *Ivi*, p. 79.

Biologia ed Estetica. La vita è, per lui, un'armoniosa correlazione tra le strutture intime dell'organismo e le condizioni esterne. L'artista è simile alla Natura: «Entrambi non si limitano a un'operazione di assemblaggio, ma producono totalità organiche, intimamente coese, quindi non riducibili alla somma degli elementi»⁶. L'organismo e l'opera d'arte sono una totalità armoniosa, che hanno un fine in se stessi e che adempiono al loro scopo solo se vi è sinergia e legame tra tutte le parti.

Continuando lo studio dei nessi tra creazione, vita e spiritualismo, Ravaisson, altro grande esponente del pensiero filosofico francese dell'Ottocento, richiama l'attenzione sulla *Metafisica* di Aristotele, in quanto, secondo lui, va liberata dai pesanti veli in cui l'ha avvolta la Scolastica. Fondamentale è il concetto aristotelico di Natura, intesa come valore positivo, attività immanente e spontanea, differenziandosi dunque dalla visione platonica, che la considerava una degradata imitazione dell'intelligibile. Per Ravaisson ogni realtà naturale è mutevole, in movimento, è continuità capace di superare le contrapposizioni. La preminenza è quella del fine sulla materia, secondo cui i fenomeni della vita consistono di strutture funzionanti, sempre finalizzate a uno scopo. In quest'armonia delle parti, l'anima svolge un ruolo di fulcro, è il collante. Come per il filosofo greco, anche per Ravaisson l'arte e la natura sono in simbiosi. L'arte intesa come *techné*, ovvero come insieme di prodotti artistici (artigianato compreso), è imitazione dei processi naturali. L'artista, come la Natura, produce un prodotto secondo delle regole ben precise. Entrambi, con la potenza attiva, determinano il movimento e la forma dell'oggetto. L'intento di Ravaisson è tuttavia quello di ridurre il divario grande che divide aristotelicamente la potenza dall'atto e lo fa introducendo il concetto di *abitudine*. Essa è comune a tutta la natura vivente e si attua nella vita stessa, intesa come perenne tensione tra passività e attività. Nell'ottica di una parabola ascendente in cui si sale dalla fatalità meccanica alla spontaneità e libertà dell'intelletto, l'*abitudine* riporta la Libertà alla Natura, ovvero l'essere vivente al suo gradino iniziale. Ancora una volta dunque l'Estetica e la Biologia s'incontrano nell'analisi di Ravaisson. L'organicità dinamica delle parti di un essere vivente, rispondono, come in un'opera d'arte, ai principi di finalità-perfezione-bellezza:

A partire dal modello aristotelico della finalità organica, l'estetico e il biologico convergono nell'additare un paradigma di comprensione del reale... l'arte costituisce un modello ancor più potente, in grado d'illuminare la vita stessa portandola ad un grado di sintesi e auto-comprensione⁷.

⁶ *Ivi*, p. 101.

⁷ *Ivi*, p. 129.

Continuando questo lungo viaggio attraverso l'Ottocento, Jean-Marie Guyau è una delle figure principali della transizione filosofica dal Positivismo all'Intuizionismo. Egli individua il principio di spiegazione dell'esistenza che sintetizza materia e spirito, nella *Vita*, intesa come *Natura* nel suo aspetto materiale, e *Vivente* nel suo aspetto attivo, dinamico. La *Vita* unisce dunque il 'sentire' al 'muoversi' ed è nella sua stessa evoluzione che tende a generare la coscienza. Guyau trae dall'estetica nuovi spunti per una morale basata scientificamente su fatti concreti e non su principi a priori, individuando nel potenziamento dell'attività, sia fisica che mentale, il vero movente e principio di ogni azione. Si distacca dal 'libero gioco' disinteressato kantiano come principio che regola l'arte e lega, invece, l'arte e l'individuo in una partecipazione attiva all'interno della società. Anche qui il nesso tra Estetica e Biologia è evidente:

Mentre l'arte si sforza di conferire la massima ampiezza possibile ad ogni sensazione o sentimento che scuote il nostro interesse, anche la vita sembra lavorare nello stesso senso e proporsi un fine analogo⁸.

Il confronto con l'Estetica avviene anche per la Morale:

L'agente morale ha lo stesso ruolo dell'artista: deve proiettare all'esterno le tendenze che sente in sé e fare con il suo amore un poema metafisico⁹.

Su questo nuovo sfondo morale, Guyau propone la nozione di *Anomia*: l'assenza di ogni legge fissa che possa dirsi universale. Passando dall'universalismo kantiano al pluralismo e rifiutando dunque l'aspetto individualistico, egli vede nell'arte il fenomeno sociale che unisce e fa progredire l'individuo insieme agli altri individui: «Lo scopo più alto dell'arte è di produrre un'emozione estetica di carattere sociale»¹⁰. Sommo artefice di questa 'simpatia' sociale è il genio, colui che meglio di ogni altro può creare con la sua opera un mondo nuovo anticipando, con la sua visione, una possibile società futura.

Il grande viaggio si chiude con Bergson. Centrale è il ruolo dell'arte nel suo pensiero. Essa tesse la nuova veste che deve indossare la filosofia intesa come scienza. Non v'è più spazio per la staticità meccanicistica di matrice cartesiana, bensì per una creazione in continuo movimento: un atto creatore come quello artistico. Sotto la luce di quest'atto creativo va letta l'intera storia della filosofia, intesa come sviluppo del pensiero in movimento. Ancora una volta Estetica e Biologia sono messe in paragone:

⁸ *Ivi*, p. 143.

⁹ *Ivi*, p. 145.

¹⁰ *Ivi*, p. 153.

Per creare la vita, infatti, la natura non procede artificialmente raggruppando tutte le parti di un corpo e mettendole insieme; è su una o più cellule che s'innestano tutte le altre. Il pensiero umano procede in modo analogo, creando una o più idee dapprima vaghe, poi sviluppandole, fecondandole mediante il contatto con altre idee, e giungendo così a produrre un sistema, un tutto armonioso, un organismo¹¹.

La storia della filosofia è un'opera sia scientifica, in quanto spiega il pensiero umano, che artistica, in quanto ne riproduce il movimento. Essa è paragonata ad un organismo vivente. La vita stessa è un'attività creatrice e la sua evoluzione è, per Bergson, un'invenzione continua di nuove forme. L'arte e la metafisica, entrambe antidogmatiche, assumono come punto di vista la totalità del vivente ed è grazie all'*intuizione* che penetrano e analizzano la realtà dall'interno. Passando per il terreno comune dell'Estetica, Bergson rintraccia i nessi e gli aspetti comuni tra Metafisica e Biologia, tra pensiero umano e l'essere umano nella sua organicità, come tutti i pensatori visti in rassegna nel presente libro.

Partendo dal Settecento fino ad arrivare al primo Novecento, il lavoro di Annamaria Contini riesce a metter in risalto tutte le connessioni, gli scambi e le influenze reciproche tra la Biologia e l'Estetica. Attraverso un dettagliato studio delle fonti, sapientemente citate sotto questa luce analitica, l'autrice illumina un aspetto del vasto e complesso scenario francese, con efficace capacità di sintesi. L'abilità di muoversi su una terra di mezzo, quella dell'Estetica e della Biologia, attraverso un linguaggio narrativo che non è mai pedante, ci guida con agilità su un cammino filosofico/scientifico molto interessante e ancora poco percorso, collegando con 'ingegno barocco' due mondi apparentemente lontani.

¹¹ *Ivi*, p. 165.