

## Arte, potere e sostenibilità. Bioestetica come resistenza

DAVIDE LUGLIO<sup>1</sup>

**Sommario:** 1. Introduzione. 2. Pasolini e Barthes: l'arte magistra vitae. 3. La sfida della bioestetica

**Abstract:** Questo saggio analizza il destino dell'opera d'arte nell'epoca del Capitalismo Mondiale Integrato, in cui la produzione di segni e soggettività ha sostituito la produzione di beni. L'estetizzazione diffusa della realtà ha portato alla fusione tra economia e arte, rendendo l'opera indistinguibile dal prodotto commerciale. Tuttavia, l'arte ha sempre avuto anche una funzione critica: Foucault, Barthes e Pasolini mostrano come essa possa disancorare i significati assegnati e proporre nuove forme di vita. Il saggio introduce il concetto di bioestetica come risposta all'Antropocene: un'estetica capace di risensibilizzare l'uomo al vivente, al di là delle logiche di consumo. Attraverso l'analisi di autori contemporanei, si sostiene che l'arte debba superare la mera forma e costruire una nuova relazione con la realtà, essenziale per affrontare la crisi ambientale ed epistemica.

This paper examines the fate of art in the era of Integrated Global Capitalism, where sign and subjectivity production has replaced material goods. The widespread aestheticization of reality has blurred the boundaries between economy and art, turning artworks into commercial products. Yet, art has

---

1 Professore ordinario Letteratura italiana presso Sorbonne Université

always had a critical function: Foucault, Barthes, and Pasolini reveal its power to disrupt assigned meanings and propose new ways of living. The paper introduces bioaesthetics as a response to the Anthropocene—an aesthetics that re-sensitizes humans to the living world beyond consumerist logic. Through contemporary authors, it argues that art must transcend mere form to build a new relational model with reality, crucial for addressing today's environmental and epistemic crises.

**Keywords:** *Bioestetica, Estetizzazione della realtà, Latour, Pasolini, Barthes, Foucault.*

## 1. Introduzione

In queste brevi riflessioni intendo interrogarmi sullo statuto dell'opera d'arte in un'epoca in cui la forma e le produzioni artistiche sono largamente recuperate da quello che, tempo fa, Guattari ha definito Capitalismo Mondiale Integrato<sup>2</sup>. Caratteristica del CMI è quella di tendere sempre più a decentrare e trasferire i nuclei di potere dalle strutture di produzione dei beni e dei servizi verso le strutture produttrici di segni, di sintassi e di soggettività attraverso, in particolare, il controllo che viene esercitato sui media, la pubblicità, i sondaggi ecc. Ad esso è imputabile l'intensificazione del processo di estetizzazione della realtà e il proliferare di linguaggi ispirati all'espressione artistica. Le conseguenze di tale processo sono state più recentemente caratterizzate da Yves Michaud come un trionfo delle belle forme e dell'estetica da inquadarsi però in un paradosso che descrive in questi termini:

Il paradosso [...] è che tanta bellezza e, con essa, un tale trionfo dell'estetica siano coltivati, diffusi, consumati e celebrati in un mondo privo di opere d'arte,

---

<sup>2</sup> « Capitalisme Mondial Intégré », ou CMI, cfr. F. Guattari, *Les trois écologies*, Paris, Editions Galilée, 1989.

se con ciò intendiamo quegli oggetti preziosi e rari che un tempo erano investiti di un'aura, di un'aureola, della qualità magica di essere fucine di esperienze estetiche uniche, elevate e raffinate. È come se, più bellezza c'è, meno ci siano opere d'arte, o come se, meno arte c'è, più l'arte si diffonda e colori tutto, passando, per così dire, allo stato gassoso o vaporoso ricoprendo tutto come una nebbia. L'arte è svanita nell'etere estetico, se ricordiamo che l'etere è stato concepito dai fisici e dai filosofi dopo Newton come quell'elemento impalpabile che permea tutti i corpi<sup>3</sup>.

Un paradosso che Gilles Lipovetsky e Jean Serroy spiegano attraverso il passaggio a una nuova fase del capitalismo che tende ad eliminare le differenze tra sfera economica ed estetica secondo una logica solo in apparenza paradossale, ovvero la crescita parallela dell'esigenza di razionalizzazione contabile imposta dal mercato e dell'esigenza di inserimento di una dimensione creativo-emotiva in ogni forma di produzione industriale e commerciale:

L'ascesa del capitalismo finanziario contemporaneo non preclude in alcun modo l'ascesa di un capitalismo di tipo artistico che [...] sfrutta razionalmente e in modo generalizzato le dimensioni estetico-immaginario-emozionali a fini di profitto e di conquista del mercato. Ne consegue che ci troviamo in un nuovo ciclo segnato da una relativa de-differenziazione della sfera economica ed estetica, [...] industria e stile, moda e arte, intrattenimento e cultura, il commerciale e il creativo, cultura di massa e cultura alta: oggi, nelle economie dell'ipermodernità, queste sfere si ibridano, si mescolano, si cortocircuitano e si compenetrano. Una logica di de-differenziazione meno postmoderna che ipermoderna, visto quanto è costitutiva delle dinamiche di base delle economie moderne caratterizzate dall'ottimizzazione dei risultati e dal calcolo sistematico dei costi e dei benefici. Paradosso: quanto più la richiesta di razionalità quantificata è imposta dal capitalismo, tanto più il capitalismo dà importanza alle dimensioni creative, intuitive ed emotive. [...] La legge omogenea del dispositivo e dell'economizzazione del mondo è ciò che porta a un'estetizzazione senza limiti e al tempo stesso pluralista, priva di unità e di

---

3 Y. Michaud, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003, p. 9. Nostra la traduzione.

criteri consensuali. Da qui la nuova fase di modernità che ci caratterizza: dopo il momento industriale produttivista, arriva l'era dell'ipermodernità, al tempo stesso "riflessiva" ed emotivo-estetica<sup>4</sup>

Il piano dell'economia e del consumo e il piano della formalizzazione estetica esemplata sulla forma artistica si sono sovrapposti, compenetrandosi al punto da rendersi indistinguibili. Il destino dell'opera d'arte ce ne offre l'illustrazione più lampante: svanita nel senso canonico del termine, l'opera è stata sostituita dal prodotto artistico inserito nel circuito del commercio alla stregua di qualsiasi prodotto artigianale o commerciale e sottoposto alle stesse logiche di mercato. Così, quasi inavvertitamente l'ambito dell'estetica, prima riservato all'arte è oggi parte, in gradi e qualità diverse, della vita di ognuno. Vita e formalizzazione estetica della vita sono oggi due cose che vanno di pari passo. In ogni suo momento, dai vestiti al cibo, dalla forma del corpo a quella dell'abitazione, dal sesso all'educazione e via dicendo, abbiamo a disposizione un arsenale di modelli estetici attraverso i quali dare forma, ovvero identità, alla nostra vita.

Ma questa analisi pone l'accento soltanto su un aspetto dell'arte, ovvero la sua dimensione estetica. Tuttavia, tradizionalmente l'arte ha sempre svolto anche un altro compito, ovvero una funzione che possiamo definire grosso modo critica. Attraverso la diversità dei propri linguaggi, l'arte è sempre stata anche una forma di conoscenza e di conoscenza critica della realtà, in senso etimologico, per la distinzione che opera nel reale, per quello che evidenzia, per la capacità che ha di disancorare le rappresentazioni dai loro significati assegnati e liberarle producendo senso. Nella contemporaneità, tale funzione è spesso associata alla più o meno grande capacità di rottura dell'arte con la regola o le regole espressive fino a quel momento codificate. Dal Romanticismo in poi, la capacità di rompere con il quadro linguistico-poetico consolidato e di innovare sul piano linguistico e formale è stato un criterio fondamentale per la determinazione del valore artistico e letterario.

Nell'ultimo quarto del Novecento si assiste a un curioso slittamento in

---

<sup>4</sup> G. Lipovetsky, J. Serroy, *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, 2013, pp. 12-13. Nostra la traduzione.

alcuni artisti e teorici di primo piano che tendono a recuperare questo criterio del valore artistico e a spostarlo dal piano formale a quello morale. È il caso, ad esempio, di Michel Foucault che nel 1984 in una celebre intervista rilasciata ad Alessandro Fontana dichiara:

Dall'antichità al cristianesimo, si passa da una morale che era essenzialmente una ricerca di etica personale a una morale come obbedienza a un sistema di regole. E il motivo per cui mi sono interessato all'antichità è che, per tutta una serie di motivi, l'idea di una morale come obbedienza a un codice di regole sta ormai scomparendo, è già scomparsa. E a questa assenza di moralità risponde, deve rispondere una ricerca che è quella di *un'estetica dell'esistenza*<sup>5</sup>.

Per Foucault l'etica deve ormai ispirarsi al principio cardine dell'estetica che è quello non di obbedire a una regola ma di istituirla sottraendosi, affrancandosi dalle regole esistenti. In questa prospettiva, esiste un rapporto stretto tra liberazione ed esemplarità intesa in senso etico. Fare della propria vita un'opera d'arte, come lo intendeva Foucault sulla base del modello antico, significa necessariamente liberarla da una codificazione preesistente. Nulla può divenire esemplare all'interno di uno stereotipo, di una codificazione. In altri termini è insita nella nozione di esemplarità quella di critica e da questo punto di vista l'esemplarità è il contrario dell'esemplificazione. Si esemplifica ciò che è già dato, è esemplare invece ciò che ancora non è dato. Così ciò a cui dovrebbe condurre un'estetica dell'esistenza è alla « creazione di nuove forme di vita, di rapporti, di amicizie, nella società, l'arte, la cultura, nuove forme che saranno istituite attraverso le nostre scelte sessuali, etiche e politiche »<sup>6</sup>.

È bene osservare che così precisata la proposta foucaultiana di un'estetica dell'esistenza non può essere confusa con l'estetizzazione della vita. Da questo punto di vista l'espressione "forma di vita" non ci deve trarre in inganno. La questione non è l'esperazione dei caratteri formali dell'esistenza come avviene nella figura dell'esteta, del *dandy* o di chi recupera il carattere trasgressivo dell'arte per modellarvi l'eccentricità della propria esistenza. Per l'esteta la forma è un fine in sé e nell'amore per la forma e nella sua costante ricerca e per lo più

---

5 M. Foucault, *Une esthétisme de l'existence* (1984), in *Dits et écrits*, t. II, Paris, Gallimard, "Quarto", 2001, p. 1550.

6 Ibid.

originale elaborazione ripone la propria identità. In quanto ossessionato dalla propria identità formale, l'esteta è in fondo l'archetipo dell'uomo ipermoderno di cui parlano Lipovetsky e Serroy con la differenza che nell'ipermodernità siamo tutti inconsapevolmente esteti nella misura in cui l'estetizzazione non è più una scelta. Nella prospettiva foucaultiana, al contrario, la questione è proprio quella di una nuova morale, ovvero della riappropriazione di un libero potere di scelta. L'estetica dell'esistenza come possibilità di dare una forma alla propria vita presuppone dunque una distanza critica nei confronti dell'estetizzazione della realtà e dell'esistenza voluta dalle nuove forme di potere: la forma di vita è il risultato di una sottrazione dai processi di soggettivazione che costituiscono formalizzazioni più o meno consapevoli della vita. Ciò che mi sembra meriti di essere sottolineato nella riflessione foucaultiana è dunque in primo luogo la volontà di fare dell'estetica qualcosa di diverso da un ambito in cui si riflette sulle forme artistiche. Di fronte alla pervasività dell'estetizzazione, l'estetica deve ricentrarsi invece sulla sua essenza morale e critica divenendo uno spazio di sottrazione alle forme di assegnazione. In secondo luogo, va osservato che lo spostamento che Foucault fa compiere all'estetica è il punto di arrivo di una riflessione che in quegli stessi anni conduce un semiologo molto vicino al filosofo francese, mi riferisco a Roland Barthes. Dal 1977, anno in cui pronuncia la sua lezione inaugurale al Collège de France, riflettendo sul potere vincolante dei linguaggi, Barthes comincia a dare spazio a un poeta che fino a quel momento era stato assente dalla sua opera: Pier Paolo Pasolini. Pasolini è a tutti gli effetti l'anticipatore e il primo teorico dello spostamento morale che Foucault intende far compiere all'estetica. Prima di analizzare i prolungamenti della proposta foucaultiana in anni recenti sarà utile ripercorrere brevemente la posizione pasoliniana e la ripresa che ne fa Barthes.

## **2. *Pasolini e Barthes: l'arte magistra vitae***

In Pasolini la consapevolezza che la vita sia al tempo stesso il luogo in cui si esercita l'azione biopolitica e quello in cui si può esprimere una sottrazione e un'opposizione ad essa appare in modo abbastanza chiaro a partire dalla

seconda metà degli anni Sessanta dopo la pubblicazione, nel 1966 su «Nuovi argomenti», del testo *La lingua scritta dell'azione* che sarà poi raccolto in *Empirismo Eretico* col titolo *La lingua scritta della realtà*.

In questo saggio Pasolini sviluppa l'idea in apparenza paradossale che, sul piano linguistico, la realtà non sia che cinema in natura e che il cinema non sia che lingua scritta della realtà. Per cinema bisogna intendere naturalmente tutte le tecniche audiovisive e bisogna anche distinguere il cinema, come linguaggio, dal film che è un'opera scritta con quel linguaggio. La base di partenza è saussuriana ma la tesi implica che venga ampliata e modificata la nozione di lingua, spiega Pasolini, «così come la presenza delle macchine costringe in cibernetica ad ampliare e modificare la nozione di vita»<sup>7</sup>. E aggiunge:

L'avvento delle tecniche audiovisive, come lingue [...] mette in crisi l'idea che probabilmente ognuno di noi, per abitudine, aveva di una identificazione tra poesia, o messaggio, e lingua. Invece, come le tecniche audiovisive inducono a pensare, ogni poesia è translinguistica. [...] Da ciò deriva inevitabilmente l'idea – nata per l'appunto dal cinema, ossia dallo studio dei modi che il cinema ha di riprodurre la realtà, che la realtà non sia infine che del cinema in natura. Se dunque la realtà non è che cinema in natura, ne deriva che il primo e il principale dei linguaggi umani, può essere considerata l'azione stessa: in quanto rapporto di reciproca rappresentazione con gli altri e con la realtà fisica. [...] L'azione umana nella realtà, in quanto primo e principe linguaggio degli uomini dunque [...] le prime informazioni di un uomo io le ho dal linguaggio della sua fisionomia, del suo comportamento, del suo costume, della sua ritualità, della sua tecnica corporale, della sua azione, e anche, infine, dalla sua lingua scritto-parlata. È così del resto che la realtà è riprodotta dal cinema. Non è chi non veda a questo punto, come la semiologia del linguaggio dell'azione umana verrebbe poi a essere la più concreta delle filosofie possibili<sup>8</sup>.

La vita come linguaggio, dunque. La vita come linguaggio e anche e innanzitutto come possibile linguaggio poetico. Lenin, scrive Pasolini, in un certo modo, ha lasciato scritto un grande poema d'azione. Rispetto all'azione,

7 P.P. Pasolini, *La lingua scritta della realtà*, in *Empirismo eretico*, in Id., *Saggi sulla politica e sull'arte*, t. I, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1999, p. 1504.

8 Ivi, pp. 1505-1506.

alla lingua dell'azione, alla poesia dell'azione la lingua scritto-parlata non costituisce che una mera integrazione. Ma che cos'è l'azione? Essa, così come la descrive Pasolini nel brano che ho appena citato, non è altro che la vita. A partire dal 1963, cioè da quando realizza quel magnifico film che è *La rabbia*, moderna tragedia<sup>9</sup> che anticipa la concezione decostruzionista del testo rimontando spaccati di vita prelevati dai cinegiornali, Pasolini guarda alla vita e alla realtà come a un linguaggio e come all'unico vero linguaggio. In un bellissimo poemetto del '66-'67, intitolato *Poeta delle ceneri*, non fa altro che declinare in svariate centinaia di versi, la conversione del poeta alla poesia con la vita:

[...]

In quanto poeta sarò poeta di cose  
 Le azioni della vita saranno solo comunicate,  
 e saranno esse, la poesia,  
 poiché, ti ripeto, non c'è altra poesia che l'azione reale<sup>10</sup>

È la teoria pasoliniana della vita come linguaggio e come linguaggio potenzialmente espressivo che aveva colpito e sedotto Roland Barthes. Nella sua lezione inaugurale al Collège de France Barthes fa significativamente riferimento a Pasolini in un contesto in cui sta gettando le basi dell'insegnamento che terrà in quella prestigiosa sede. In questa conferenza, poi pubblicata col titolo *Leçon*<sup>11</sup>, Barthes dice due cose fondamentali. La prima è che il linguaggio e specificatamente la lingua è, precisamente in quanto struttura, ineluttabilmente una *struttura* di potere. Non appena è proferita la lingua entra al servizio di un potere e in essa appaiono immancabilmente due rubriche:

9 Cf. su questo punto la bellissima lettura de *La rabbia* che propone Carla Benedetti in *La rabbia di Pasolini: come da un film sperimentale di montaggio può rinascere l'antica forma tragica*, in «Arabeschi», n. 6, luglio-dicembre 2015, pp. 40-53, Rivista on-line <http://www.arabeschi.it/numbers/arabeschi-n-6/>.

10 P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, "I Meridiani", t. II, pp. 261-287.

11 R. Barthes, *Leçon*, Paris, Seuil, 2015.

l'autorità dell'asserzione e la gregarietà della ripetizione. Ora, per Barthes, la possibilità di sottrarsi a questa fatalità del linguaggio ci viene precisamente dalla pratica letteraria. È nella letteratura e con la letteratura ma anche con gli altri linguaggi espressivi che ci è dato di mettere in scacco il dispositivo di potere che rappresenta il linguaggio.

La seconda cosa che dice Barthes, prima di portare ad esempio Pasolini, è che ci si aspetta dagli intellettuali che reagiscano contro il Potere ma, aggiunge, la vera guerra è altrove ed è contro i poteri poiché essi si declinano oggi al plurale. Per Barthes è chiaro che nell'epoca del Capitalismo Mondiale Integrato, per riprendere la definizione di Guattari, sono le numerose strutture produttrici di segni, di sintassi e di soggettività ad esercitare variamente il potere. Anche in Pasolini, la radicalizzazione del discorso sulla vita come linguaggio corrisponde al carattere ossessivo delle sue analisi sull'emergenza di nuove forme di potere che, come ricorda continuamente a partire dagli anni Settanta, mirano ad incidere e a trasformare la vita stessa delle persone, nei suoi aspetti socio-biologici, che si tratti della sessualità, dei modi di vita o del linguaggio del corpo; un'incidenza che ai suoi occhi prende innanzitutto la forma di un'omologazione. Per Pasolini come per Barthes fare della vita il vero spazio della creazione artistica non significa altro che istituirlo come spazio di resistenza. E per l'uno e per l'altro ciò significa innanzitutto recuperare nella vita il potere liberatorio, critico e decostruttivo che esercita l'opera d'arte nei confronti di tutte le forme di colonizzazione ideologica dei linguaggi. L'incessante rivendicazione pasoliniana di « un allucinato, infantile e pragmatico amore per la realtà<sup>12</sup> » non significa altro che resistenza nei confronti degli idealismi e delle ideologie, delle loro pretese di veridizione come delle forme astratte e universalizzanti in cui si esprimono: la verità oggettiva, la norma e la normalizzazione, il valore oggettivo ecc. Insomma, quella forma di razionalità e di razionalizzazione che Pasolini attribuisce alla cultura borghese dove borghesia è sinonimo di modernità e di una feticizzazione della ragione caratteristica dei moderni.

---

12 P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, t. I, Milano, Mondadori, "I Meridiani" p. 1544

Questa stessa resistenza si ritrova nel corso che Barthes tiene al Collège de France nel 1977-78, intitolato *Le Neutre*. In questo corso Barthes si concentra sul problema che in qualche modo lo ossessiona da sempre ovvero il rapporto tra linguaggio e ideologia. Similmente a Pasolini che dichiarava il proprio amore per la realtà, Barthes afferma il suo desiderio, il suo “fantasma” di realtà, un desiderio che è però radicalmente schermato dalla struttura simbolica e quindi ideologica dei linguaggi e da quella narrativa dei discorsi. Ogni linguaggio, ogni discorso è fabbricazione di senso. Compito del semiologo è mostrare come funziona questa fabbrica, liberare la realtà dallo spessore del senso il che significa anche e soprattutto illustrare e denunciare le tecniche di naturalizzazione e di legittimazione dei meccanismi che producono senso senza dichiararlo, fingendo in qualche modo che questo senso non sia un prodotto, una creazione, un artificio: il che concretamente significa esplicitare ciò che è implicito e storicizzare ciò che viene spacciato come naturale. Questo lavoro critico è ciò che deve fondare le condizioni del “Neutro” e permetterci di avvicinarci ad esse. Ma questo compito della semiologia è complicato dal carattere innocente del linguaggio, di cui si deve al tempo stesso diffidare e da cui ci si deve distanziare. Decifrare i segni del mondo, significa sempre lottare con una certa innocenza degli oggetti. L’esempio tipico è la lingua materna che si usa senza pensare che in realtà è un sistema estremamente complesso e ben poco naturale di segni e di regole. Noi, sostiene Barthes, crediamo di essere in un mondo pratico di usi, di funzioni, di addomesticamento totale dell’oggetto ma in realtà, attraverso gli oggetti, siamo in un mondo del senso, delle ragioni e degli alibi che in qualche modo si interpone tra noi e la realtà.

Manca lo spazio per affrontare un’analisi dettagliata del corso sul Neutro, ma prima di concludere su questo punto vorrei quanto meno soffermarmi sulla definizione che Barthes dà del Neutro come ciò che « disinnesci il paradigma »<sup>13</sup>, vale a dire « l’opposizione di due termini virtuali uno dei quali viene attualizzato per parlare, per produrre del senso ». Il paradigma basilare, ad esempio, è quello che oppone il sì al no, l’affermazione alla negazione.

---

13 R. Barthes, *Le Neutre. Notes de cours au Collège de France 1977-1978*, Texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Paris, Seuil/Imec, 2002, p. 31.

L'antitesi è la struttura a partire dalla quale si genera in prima battuta il senso, ciò che modella, per così dire, la nostra struttura simbolica. Barthes ne trova conferma nel linguaggio digitale (logica binaria) ma osserva tuttavia che non è ancora dimostrato che sia qualcosa di naturale (struttura cognitiva). La sua intenzione è anzi di cercare di dimostrare che non lo è. L'obiettivo è quello di minare dall'interno l'antitesi fondatrice del simbolico per mettere in crisi il binarismo che dopotutto potrebbe non essere altro che un metalinguaggio « una tassonomia particolare destinata ad essere spazzata via dalla storia » e il corso sul Neutro non è altro che un'esplorazione infinita delle modalità per disinnescare l'antitesi, per interrogare e mettere in crisi le dualità oppositive esplorando le zone dove le relazioni si fanno più complesse, dove si supera la contraddizione a partire da quella più scandalosa, più radicale, quella che oppone la vita e la morte. E tale superamento, la costruzione di quella categoria etica che è il Neutro, è riconoscibile innanzitutto nell'arte e segnatamente nella letteratura. Ed eccoci così di nuovo all'arte *magistra vitae*. Da Pasolini a Barthes a Foucault la creazione artistica è quella particolarissima pratica che consiste nel disinnescare i dispositivi estetizzanti, nel sottrarre le forme espressive alle loro assegnazioni convenzionali, anzi nel braccare la convenzione fin nei suoi più riposti ripari. L'ideale dell'opera d'arte è una forma senza nessun senso riconoscibile, predefinito, riconducibile a questa o quella forma convenzionale, precostituita, ideologica di senso. Ecco perché l'estetica ha meno a che vedere con la forma che con la liberazione della forma, ovvero con la decostruzione del senso come gesto morale e politico.

### **3. La sfida della bioestetica**

Che cosa è rimasto oggi della concezione profondamente morale e politica dell'estetica che accomunava questi tre intellettuali della seconda metà del XX secolo? Che cosa è rimasto dell'idea foucaultiana di un'estetica dell'esistenza, ovvero della ricerca di una forma di vita che, esemplata sul valore disassegnante dell'opera d'arte, sappia porsi in un rapporto critico con quell'insieme di poteri che agiscono in particolare attraverso lo strumento dell'estetizzazione? In

un'epoca in cui forma di vita e forma estetizzata si sovrappongono è ancora possibile ridare all'estetica e quindi all'opera d'arte un primato critico? La risposta è a mio avviso da cercarsi in una particolare concezione dell'estetica, che definirei *bioestetica*. Si tratta in qualche modo di radicalizzare il punto di vista pasoliniano che spostava l'ambito dell'estetica dalla ricerca formale alla conoscenza appassionata della realtà spogliata di tutte le sue sovradeterminazioni simboliche, di tutti quei filtri ideologici che la sovraccaricano di sensi predefiniti. Si tratta, in altri termini, di cercare di vedere la realtà e segnatamente la realtà vivente, l'insieme delle relazioni che rendono possibile la vita nostra e di tutto ciò che ci circonda, per quanto possibile al di fuori delle categorie attraverso le quali ci viene proposta in modo organizzato, ordinato e surrettiziamente estetizzato.

Certo bioestetica non è un termine neutro. In ambito filosofico esso è stato recentemente utilizzato da Pietro Montani per indicare l'insieme dei dispositivi tecnologici attraverso i quali transita il biopotere per incidere sull'esperienza sensibile che costituisce l'oggetto primario di ogni riflessione estetica<sup>14</sup>. Attraverso il canale estetico, per così dire, questi dispositivi influenzano in modo profondo, pervasivo e perlopiù inavvertito la sensibilità umana determinandone il controllo e l'orientamento. La bioestetica viene così a essere il *pendant* della biopolitica. Montani ricorda del resto che è stato Roberto Esposito a suggerirgli l'idea di utilizzare questa nozione, e ciò che la caratterizza sono naturalmente una serie di processi di livellamento, contrazione e canalizzazione del sentire.

Dal canto mio, quello che propongo è invece il rovesciamento di questa prospettiva. Quello che vorrei è dare al prefisso contenuto in questo termine la sua massima estensione: *bioestetica* non significa allora l'impatto dei dispositivi attraverso i quali il Capitalismo Mondiale Integrato agisce sul nostro apparato sensorio orientandolo e omologandolo. Significa invece l'insieme delle strategie di resistenza, che non sono poi altro che forme di conoscenza, attraverso le quali il soggetto si dispone a sentire la vita, tutta la vita nella diversità delle forme viventi. Sentire, ovvero rifondarne in qualche modo la percezione in un

---

14 Cfr. P. Montani, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Roma, Carocci, 2007.

momento in cui le forme di vita che popolano il nostro ambiente non sono mai state così a rischio di estinzione.

Alla fine del proprio lavoro Montani prospetta quella che chiama un'etica della forma che presenta attraverso due slogan: “articolare ed elaborare l'essere differente” e “rigenerare e testimoniare il fuori campo dell'immagine”<sup>15</sup>. Si tratta di due accenni alla possibilità di utilizzare in ambito artistico i dispositivi tecnologici per suggerire opportunità emancipative. Ma si tratta di un accenno conclusivo nella direzione di quello che mi sembra debba essere il vero compito della bioestetica<sup>16</sup> qualora ci si faccia carico della grande sfida morale e politica della nostra epoca, ovvero la sfida ambientale. Il contesto in cui si colloca questa sfida porta, da più di una ventina d'anni, un nome controverso: antropocene. Inutile epilogare ora sulle connotazioni di questo sostantivo. Dico subito, invece, che il concetto di antropocene al quale mi riferisco è quello che ha esposto Bruno Latour in particolare in *La sfida di Gaia: Il nuovo regime climatico (Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique, 2015)*. Nella quarta delle lezioni raccolte in quest'opera, il filosofo francese afferma che l'antropocene è “il concetto filosofico, religioso, antropologico e [...] politico più pertinente per cominciare a volgere per davvero le spalle alle nozioni di ‘Moderno’ e di ‘modernità’”<sup>17</sup>. Nella prima delle sette lezioni raccolte in italiano sotto il titolo *La sfida di Gaia*, Latour osserva che in un'epoca in cui i commentatori deplorano la “mancanza di spirito rivoluzionario” e il “fallimento degli ideali di emancipazione”<sup>18</sup> non possiamo non stupirci del fatto che ciò che gli storici della natura chiamano *Grande accelerazione* sia di fatto una vera e propria rivoluzione, avvenuta in un passato recente e passata

---

15 Ivi, p. 109.

16 Roberto Esposito nei suoi studi a partire da *Immunitas*, si sofferma sulla manipolazione della vita. In *Bios* utilizza l'esempio della tanatopolitica nazista che estende il dominio da parte della politica sulla vita come *zoè* a un numero sempre maggiore di uomini e donne, considerate, sulla base dei loro caratteri biologici, come vite non degne di essere vissute. Cfr. R. Esposito, *Bios. Biopolitica e filosofia*, Torino, Einaudi, 2004, ma anche Id., *Politica della vita e filosofia dell'impersonale*, Torino, Einaudi, 2007.

17 Bruno Latour, *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico*, trad. it. di Donatella Caristina, Milano: Meltemi, 2020, ebook, p. 134.

18 B. Latour, *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico* (vedi nota 2), p. 47.

quasi inosservata. Più che rivoluzionari, conclude con una *boutade* Latour, siamo in pratica tutti dei controrivoluzionari “che tentano di minimizzare le conseguenze di una rivoluzione che è avvenuta senza di noi, contro di noi e, allo stesso tempo, tramite noi”.<sup>19</sup>

La *boutade* coglie nel segno ed è già una metafora del funzionamento di quel “sistema terra” al quale Latour, riprendendolo da James Lovelock, dà il nome di Gaia. Ma la controrivoluzione implica naturalmente che si prenda atto della rivoluzione e vi si risponda con un impeto altrettanto rivoluzionario. E la rivoluzione oggi consiste nell’osservare da vicino ciò che avviene tra i viventi che popolano la terra dopo aver passato alcuni secoli nello spazio. Ritornare sulla terra ovvero abbandonare il punto di vista siderale che equivale nel sistema di pensiero di Latour ad un punto di vista globale, quella prospettiva che ci ha fatto vedere la terra come un globo, un astro tra gli astri e forse un pianeta più o meno uguale ad altri pianeti che si tratterebbe, idealmente, di scoprire e raggiungere. Abbandonare il punto di vista siderale non significa naturalmente scordarsi che siamo immersi in un Universo infinito, ignorarne la bellezza e la poesia e ancor meno dimenticare quanto l’Universo rimanga ancora enigmatico per gli umani sottolineando i limiti della loro storia e della loro intelligenza del cosmo. All’epoca dell’antropocene, gli occhi non devono più essere puntati verso il cielo. La priorità, come recita il titolo di uno dei suoi ultimi libri, è atterrare. In un certo senso, si tratta di abbandonare il telescopio per il microscopio. Ritornare sulla terra, dunque, per rivolgere lo sguardo allo spazio in cui vi è vita e rendersi conto che la terra non è il globo, il pianeta blu che osserviamo dalla luna o da qualche satellite, ma una sottile fascia, la cosiddetta zona critica, una decina di chilometri tra cielo, mare e crosta terrestre. Questa è senz’altro una rivoluzione, basti pensare quanto il pensiero *mainstream*, ampiamente promosso dai magnati della tecnologia vada in senso esattamente contrario. Ma non è l’unica. Per secoli gli umani hanno vissuto una dicotomia: da un lato il regno della necessità, fatto di leggi invariabili, di rapporti di causa ed effetto. Dall’altro, il regno della libertà, ovvero l’ambito della creazione dell’uomo: dal diritto alla politica, dalla morale all’arte. Come dice Latour da una parte il mono-

19 B. Latour, *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico* (vedi nota 2), p. 47.

naturalismo dall'altra il multiculturalismo. Si dà il caso che l'evento geostorico a cui diamo il nome di antropocene mandi in frantumi questa dicotomia non foss'altro perché il potere di inventare e di creare è passato dagli umani ai non umani e questo tanto più che l'umano appare definitivamente chiuso in una sola forma ormai interamente globalizzata quella dell'*homo oeconomicus* che fa dire a Fredric Jameson che "ai nostri giorni sembra più facile immaginare la fine del mondo che la fine del capitalismo"<sup>20</sup>. Ora, non è davvero possibile rappresentarsi che cosa significa un sistema retroagente – quello appunto in cui sono i viventi non umani a prendere il sopravvento col loro potere di inventare e di creare senza un'educazione lenta e progressiva delle nostre virtù cognitive, emotive ed estetiche atta a renderci più sensibili e reattivi a questa configurazione della realtà. La rivoluzione che va sotto il nome di antropocene implica anche una rivoluzione estetica vale a dire la costituzione di una nuova sensibilità. Questa deve innanzitutto integrare il superamento di una serie di dualità o, come direbbe Roland Barthes, di paradigmi attraverso i quali si è costruito il nostro universo simbolico e di senso negli ultimi secoli. La prima e la principale di queste dualità è quella che oppone natura e cultura. Ma non è l'unica perché di fatto il concetto di antropocene si rivela, nell'uso molto convincente che ne fa Latour, uno strumento rivoluzionario a tutto campo che mette in crisi tutte quelle opposizioni, vale a dire quelle tassonomie, che retrospettivamente appaiono come tante semplificazioni della realtà, della complessità delle sue relazioni e articolazioni. Con il superamento del dualismo natura/cultura è la nozione stessa di mondo culturale ad essere entrata in crisi. Anche a considerare che l'espressione mondo culturale abbia ancora un senso se non è opposta a mondo naturale, resta che la prospettiva antropocenica mette in evidenza come ciò che va profondamente rivisto sia la nostra stessa relazione al vivente. È proprio sulla base della distinzione tra mondo naturale e mondo culturale che gran parte del vivente è uscito dal nostro campo percettivo, affettivo, cognitivo e politico. Perché un'estetica, e a maggior ragione un'arte, che tenga conto della rivoluzione antropocenica, emerga, sono dunque necessarie due condizioni: 1) che una nuova capacità di percepire, di essere sensibili si affermi 2) che l'opera

---

20 Fredric Jameson, *Il desiderio chiamato utopia*, Milano: Feltrinelli, ebook, 2007, p. 267.

d'arte si iscriva o renda conto di questa nuova relazione estetica che ho definito *bioestetica* precisamente per le sue implicazioni con la complessità del vivente. Nelle lezioni su Gaia Latour accenna soltanto a questa nuova relazione estetica, limitandosi ad affermare che è indispensabile a fondare ogni forma di sapere, scientifico, politico, artistico e religioso. Anche Baptiste Morizot, in *Manières d'être vivant*<sup>21</sup> parla di una necessaria nuova sensibilità al vivente ma poi la legge piuttosto in chiave politica che estetica. Ora invocare la necessità di questa nuova estetica, seppur riferendosi al significato più lato del termine, per quanto facilmente comprensibile nella prospettiva antropocenica solleva una serie di problemi che, tra l'altro, si ripercuotono su quella che al seguito di Genette definirei la "relazione artistica".

In un testo del 1997 intitolato *La relation esthétique*, ripubblicato nel 2010 in *L'œuvre d'art. Immanence et transcendance*<sup>22</sup>, Genette racconta un aneddoto ripreso da Cézanne a proposito di Courbet. Un giorno, mentre dipingeva un paesaggio, Courbet si accorge tutto a un tratto che stava ritraendo un oggetto lontano di cui ignorava la natura. A quel punto manda un suo assistente a verificare di che cosa si tratti e questi ritorna esclamando che sono delle fascine. Courbet, commenta Genette, aveva dunque dipinto un oggetto non identificato senza che questo fosse un problema poiché non aveva, in quanto pittore, da preoccuparsi né dell'identità né tanto meno della funzione dell'oggetto che dipingeva ma soltanto della sua apparenza visiva, del suo aspetto. Per Genette, che ricostruisce, da Kant a Danto, una storia delle caratteristiche della relazione estetica, questo conferma la natura di tale relazione, che consiste: «nella risposta affettiva (vale a dire di apprezzamento) a un oggetto qualsiasi che si propone alla nostra attenzione considerato unicamente per il suo aspetto»<sup>23</sup>. La definizione di Genette in fondo non aggiunge nulla di nuovo. Basta leggere la sua meticolosissima ricostruzione delle teorie estetiche per rendersi conto che dal XVIII al XXI secolo è questa la definizione della relazione estetica che viene data da filosofi e semiologi. Naturalmente questo non riguarda soltanto

21 B. Morizot, *Manières d'être vivant*, Actes Sud, Paris 2022.

22 G. Genette, *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Seuil, Paris 2010, ebook, pp. 258-552. Mia la traduzione delle citazioni tratte da questo volume.

23 Ibid., p. 522.

l'aspetto visivo degli oggetti. L'aspetto può essere anche musicale o sonoro, come nel celebre esempio del canto dell'usignolo di cui parla Kant nella *Critica della facoltà del giudizio* puntualmente citato da Genette. La relazione estetica è naturalmente alla base della definizione della relazione artistica. Questa, infatti, non è altro che una relazione estetica intenzionale. Insomma, alla domanda «quando ci troviamo in presenza di un'opera d'arte?» la risposta è «quando ci rendiamo conto che il creatore dell'oggetto che ci è messo davanti vuole deliberatamente che ci poniamo in una relazione estetica con questo oggetto e moltiplica le strategie perché questo avvenga»<sup>24</sup>. Ora, quello che colpisce nella recentissima definizione di Genette che ripercorre e compendia, in un'opera ponderosa, gran parte delle teorie estetiche degli ultimi tre secoli, è l'idea che l'estetica abbia a che vedere unicamente con la forma.

È questo un punto estremamente importante sul quale, mi sembra, non ci si è sufficientemente interrogati, dandolo in qualche modo un po' per scontato a partire da quando si è consolidata la disciplina estetica alla fine del XVIII secolo. Eppure, l'accento posto sulla forma è ricco di implicazioni non solo per le conseguenze che ha avuto sulla concezione dell'arte ma anche e soprattutto per il fatto che ha finito per semplificare la complessità dell'esperienza estetica, una complessità che oggi la riflessione sull'antropocene mette particolarmente in luce. Ma soprattutto, ciò che mi preme sottolineare è che nel pensiero contemporaneo la relazione estetica è sempre pensata in riferimento alla natura. La relazione estetica con la natura è stata per secoli il modello della relazione artistica. Basti pensare al primo grande teorico dell'estetica contemporanea, Kant, per il quale il compito specifico dell'arte consisteva nell'imitare la natura creando le condizioni di una «finalità senza scopo»<sup>25</sup>. Il concetto di natura ha da sempre determinato il concetto di relazione estetica e poiché questa è a fondamento del concetto di relazione artistica ne consegue che con il mutare della concezione della natura o più radicalmente ancora, come avviene con l'antropocene, col superamento del concetto stesso di natura sia il concetto di relazione estetica sia quello di relazione artistica debbano necessariamente

---

24 Cfr. *Ibid.*

25 Cfr. I. Kant, "Critica del giudizio", trad. it. di A. Gargiulo, Roma / Bari: Laterza, 1997, ora in: Id., *Le tre Critiche*, Milano: Mondadori, 2008, § 16, pp. 976-977.

subire una profonda evoluzione.

Per concludere vorrei allora soffermarmi sulle conseguenze che il concetto di antropocene e la trasformazione della nozione di natura possono avere, stanno avendo, sulla nostra concezione della relazione estetica e di conseguenza sulla relazione artistica. La prima è di ordine metafisico ed è perfettamente illustrata dalla critica che fa Latour della nozione di sfera o di globo. Alla fine della IV conferenza su Gaia, commentando il film di Lars von Trier *Melancholia*, Latour propone una morale alternativa del film e così afferma: « non sarebbe la Terra a essere distrutta in un lampo apocalittico finale e sublime da un pianeta errante; sarebbe il nostro Globo, il globale stesso, la nostra idea ideale del Globo che deve essere distrutta affinché emerga un'opera d'arte, una estetica »<sup>26</sup>. A me sembra che Latour stia qui suggerendo che l'ossessione della forma di cui è pervasa *La critica della facoltà del giudizio* e, bene o male, tutte le teorie estetiche occidentali, sia la conseguenza o il retaggio di un approccio idealistico della realtà. E infatti Latour aggiunge: « Con una delle sue numerose innovazioni linguistiche Sloterdijk ha suggerito che dovremmo passare dal monoteismo, con la sua vecchia ossessione della forma del Globo, al monogesimo »<sup>27</sup>. È nel monoteismo e negli idealismi in genere che si genera l'opposizione tra apparenza ed essenza e tra forma e contenuto. Che l'estetica abbia a che fare con l'aspetto o la forma delle cose è chiaramente il risultato di una idealizzazione della forma come dimostra l'aneddoto prima citato di Courbet. Per quanto parziale, l'equazione essere = forma è chiaramente il prodotto di un'idealizzazione non foss'altro perché non esiste una forma se non come prodotto di una consuetudine, anche solo percettiva, o di una convenzione. Eppure, che la distanza da cui osserviamo la realtà sia una distanza convenzionale così come lo è la forma di questa realtà è una delle evidenze più difficili da ammettere e da mettere in discussione.

La seconda conseguenza che vorrei sottolineare è di ordine propriamente estetico. La forma, ci dice Latour, unifica troppo in fretta ciò che deve innanzitutto essere composto. « Senza l'osservatorio di Charles Keeling a Mauna Loa e gli strumenti che rilevano il ciclo di diossido di carbonio sapremmo meno,

26 B. Latour, *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico* (vedi nota 2), p. 159.

27 *Ibid.*, pp. 159–160.

intendo dire che sentiremmo in maniera meno forte, [la portata retroattiva] dalla nostra propria azione [...] E, prima ancora, abbiamo dovuto sentire il buco nell'ozono grazie alla campagna di strumenti di Dobson, così come abbiamo dovuto imparare a sentire la possibilità dell'inverno nucleare grazie ai nuovi modelli di circolazione atmosferica promossi, all'epoca dell'olocausto nucleare virtuale, da Carl Sagan e i suoi colleghi »<sup>28</sup>. Sentire la terra, Latour insiste su questo verbo, ovvero averne una percezione estetica, non può più limitarsi ad osservarne la forma. La percezione è arricchita e acuita dal sapere, tecnologico e scientifico e dagli strumenti che ci offre. Sapere meno, significa sentire in maniera meno forte. Divenire più sensibili e più reattivi ai fragili involucri che abitiamo, afferma Latour, implica «una fusione lenta e progressiva di virtù cognitive, emozionali ed estetiche »<sup>29</sup>. Solo a questo prezzo, l'esperienza del sentire il vivente nella sua organicità e complessità può darsi a noi. Ed è per questo che propongo di chiamare questo tipo di relazione: bioestetica.

Esistono oggi opere d'arte che si fanno carico di questa relazione? Se guardiamo alla letteratura a me sembra che le opere impegnate nella costruzione di una relazione bioestetica con la realtà esistono. *La grande cecità* di Amitav Gosh, *The Mushroom at the End of the World* di Anna Tsing, *Les manières d'être vivant* di Baptiste Morizot o le forme teatrali che sperimenta Frédérique Aït Touati sono opere che sarebbe impossibile ricondurre a una relazione estetica classicamente intesa. In queste opere la dimensione formale non è quella prevalente. Si tratta di opere che mobilitano non solo un sapere e una tecnica letterari o drammaturgici che pure sono presenti, ma anche saperi scientifici, antropologici, tecnici che rimettono in gioco le forme letterarie alle quali ci ha abituato la tradizione. Certo possiamo sempre archivarli nella categoria non meglio precisata del saggio, del racconto filosofico o della parabola erudita. Questo è possibile ma direi che è irrilevante. La questione non è dinanzi a quale genere letterario ci troviamo o se il carattere ibrido di queste opere non sia già esistito in questo o quel tentativo letterario. La questione è la necessità di questa ibridazione, l'indispensabile superamento della relazione estetica verso una

---

28 *Ibid.*, p. 154.

29 *Ibid.*, p. 155.

relazione *bioestetica* utile a creare quella nuova sensibilità alla realtà che è ancora visibilmente mancante. Forse potremmo affermare, con Latour, che quello che ci dicono i nostri sensi del mondo non basta più non tanto a conoscere, come è sempre stato, quanto, invece, a sentire la realtà. La nuova sensibilità sembra aver trovato la sua espressione artistica nel superamento dell'idealità della forma. È proprio l'idealità e l'idealizzazione della forma che hanno sempre mantenuto l'arte in un rapporto tangente rispetto alla realtà rivendicandone negli ultimi secoli, del resto, l'autonomia. Del resto, anche parlare di autonomia o di eteronomia dell'arte ha senso soltanto nel quadro di una relazione estetica classicamente intesa. Oggi, anche questa opposizione ci sembra debba essere superata. A guidare la creazione artistica in un quadro estetico rinnovato infatti è la necessità di una nuova forma, più inclusiva e quindi più spuria, nella quale si fondano tutti quei linguaggi e quei saperi utili a costruire una relazione bioestetica con la realtà, indispensabile, all'epoca dell'antropocene, per poter nuovamente osservare e sentire il mondo.