

1. Quando nel 1954 mi laureavo in estetica e quando nel 1961 ne prendevo la libera docenza, in Europa si pensava che l'estetica fosse una disciplina filosofica che si occupava della bellezza, in natura o nell'arte, e che porsi il problema dell'estetica significasse chiedersi se vi sono certe caratteristiche della bellezza e del suo riconoscimento che potevano essere considerate costanti attraverso i tempi e le culture.

Rivelo questo particolare perché già allora restavo sempre un poco imbarazzato leggendo il *Journal of aesthetics and art criticism*, che sin dal titolo confondeva l'estetica con lo studio critico dell'arte e si occupava con la stessa disinvoltura del giudizio riflettente kantiano e dell'iconologia di Panofsky. Confusione che è aumentata negli anni anche a casa nostra dove mi è accaduto sempre più di trovare scritti di estetica o sommari di corsi di estetica dove si studiavano molti e interessanti aspetti del mondo che ci circonda ma senza mostrare alcun interesse per il fenomeno Bellezza, come se fosse utopia metafisica dei tempi andati.

Già il nostro atteggiamento dell'epoca era in parte polemico perché si opponeva alle estetiche dell'idealismo ancora trionfante, per cui l'estetica si doveva occupare solo dell'arte e non del bello di natura. E se Croce cercava di fondare una ansimante definizione del bello di natura sulla nozione di intuizione artistica (tanto che a un certo punto ipotizzava che per trovar bello un paesaggio fosse conveniente guardarlo a testa in giù, attraverso dunque un atto di creazione poetica, per liberarlo dalla sua mancanza di espressività), ci piaceva invece Dewey che cercava di fondare anche il piacere che proviamo di fronte all'opera d'arte sull'idea di una esperienza completa e conclusa quale poteva verificarsi al di fuori dell'ambito artistico, ed anzi dava come esempio di una esperienza compiuta (e pertanto bella) una cena in un ristorante parigino, con i cibi e i vini giusti, la perfezione del servizio, le *boiseries* e le luci (e confesso che a lungo ho cercato quel ristorante che poteva abbinare un turista americano di quella fatta).

E piuttosto si tornava a una definizione che pare attagliarsi al titolo di questa tavola rotonda, vale a dire la concezione baumgartiana per cui l'estetica era *scientia cognitionis sensitivae* (benché, a creare poi altri equivoci, si aggiungesse *theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars puchre cogitanti, ars analogi rationis*). E d'altra parte nella stessa etimologia di 'estetica' vi era la *aisthesis*, vale a dire la percezione e quindi qualcosa che non era colta immediatamente dal pensiero bensì dall'apparato sensoriale. Il che, senza attendere Baumgarten, era persino presente in Tommaso d'Aquino quando diceva che *pulchra dicuntur quae visa placent* (e senza un atto intenzionale di visione sensoriale l'intelletto non poteva riconoscere le caratteristiche oggettive del bello).

In genere però le estetiche occidentali erano terribilmente etnocentriche: qualsiasi definizione dessero della bellezza si riferiva a quello che la cultura occidentale aveva inteso per bello, senza preoccuparsi di quello che



## Accostamento pragmatico alla definizione dell'esperienza estetica

Umberto Eco

ne potessero pensare un africano o un cinese. Si prenda l'esempio delle maschere africane che avevano sedotto gli artisti dell'avanguardia europea a inizio XX secolo. Per un utente africano questa maschera veniva percepita come bella? O piuttosto doveva semplicemente incutere terrore, o al contrario venerazione? Doveva rappresentare un essere ctonio o celeste?

Ma d'altra parte una ricerca più sensibile ai portati dell'antropologia culturale che non della filosofia teoretica stava via sensibilizzandoci al fatto che, se una delle caratteristiche della bellezza era stata, dai Greci attraverso il Medioevo e il Rinascimento sino ai giorni nostri, la proporzione, come potremmo applicare lo stesso concetto di proporzione a una venere di Cranach o a una venere di Giorgione, o a una "venere preistorica" – che peraltro definiamo ironicamente Venere solo noi moderni e che forse per gli utenti preistorici era solo l'apprezzamento di un corpo capace di produrre figli - o forse non voleva rappresentare nulla ma solo promettere o magicamente causare fecondità?

E si riscopriano le parole di Senofane di Colofone per cui "se i bovi e i cavalli e i leoni avessero le mani, o potessero disegnare con le mani, e fare opere come quelle degli uomini, simili ai cavalli il cavallo raffigurerebbe gli dèi, e simili ai bovi il bove, e farebbero loro dei corpi come quelli che ha ciascuno di coloro" (Clemente Alessandrino, *Stromata*, V, 110).

Ma lo stesso senso di disagio prendeva gli studiosi di estetica a proposito dell'arte. Anche ammettendo che la nozione tradizionale di *technè* non avesse alcun riferimento a quelle che poi abbiamo chiamato le belle arti, perché si riferiva anche alla competenza del barbiere o del falegname, tuttavia l'estetica idealistica aveva a tal punto identificato l'estetica con la *theoria liberalium artium* da escludere (come si è detto) dall'indagine il bello di natura.

E in tal senso rifiutava persino l'estetica kantiana dove

quando si voleva fare l'esempio di un oggetto bello si sceglieva una rosa.

Una delle reazioni a Croce è stata quella di tornare a interrogarsi sulle condizioni di un bello naturale dimenticandosi dell'arte. Forse giocava in queste posizioni il fatto che dopo le avanguardie artistiche l'arte pareva non volersi più occupare del bello, almeno in senso tradizionale, bensì dell'irregolare, del difforme, o addirittura, almeno dal romanticismo in avanti, del brutto.

Cosicché era parsa naturale la decisa affermazione di Dino Formaggio che nel suo volumetto *Arte* iniziava dicendo che arte è tutto ciò che gli uomini hanno chiamato arte. Ma neppure questa posizione scettica e relativistica bastava, perché occorre chiedersi se lo scultore della maschera africana pensava di aver fatto arte, o se la nozione stessa di arte esistesse nella sua lingua e nella sua cultura.

2. Consentitemi un excursus forse un poco lungo su un esempio di fraintendimento etnocentrico. Nell'estetica indiana si trova il concetto di *rasa* che molti studiosi di quel subcontinente tentano di rendere familiare al lettore occidentale traducendolo come "gusto" o "sapore". Che *gusto* abbia significato nettamente sensoriale e implichi un piacere corporale ce lo dice il fatto che potete trovare in Internet un *Rasa Malaysian & South Indian Restaurant* e, in Francia, un ristorante *Au bon goût*. Ma *gusto* in Occidente ha anche una valenza estetica: l'espressione appare solo nel Rinascimento, è usato in connessione con la bellezza da Michelangelo, Ariosto, Cellini e altri, e nel XVII e XVIII secolo diviene categoria estetica dominante.

Krishna Chaitanya (1965) dice che il concetto di *rasa* è simile alle concezioni estetiche di Diderot, Wordsworth, Keats, Baumgarten, Goethe, Tolstoj, Baudelaire, Poe, alla teoria dell'empatia di Lipp, alle estetiche di Valery, Rilke, Odilon Redon, Pierre Reverdy, T.S. Eliot, Suzanne Langer, Crowe Ransom, e qualcun altro che non ricordo. Troppa grazia.

Recentemente ho trovato in Internet che tale Pryadashi Patnaik ha cercato di applicare l'idea di *rasa* alla letteratura occidentale moderna, con riferimenti a Majakovskij, Kafka, Camus, Conrad, Hemingway, Faulkner, Marquez, Eliot, Ionesco, Beckett, Lorca, Neruda e via dicendo. Ancora troppa grazia.

Se tutti costoro avessero partecipato la stessa ida del bello e dell'arte, non ci sarebbe bisogno di scrivere una storia dell'estetica lungo gli ultimi venticinque secoli, ma non vedrei rapporti tra la teoria dell'empatia e la teoria eliotiana del correlativo oggettivo, o tra Diderot e Keats – se non che talora entrambi possano aver usato lo stesso termine per indicare diversissimi fenomeni.

Raniero Gnoli, nella sua traduzione del *Tantrashara* di Abhinavagupta, scriveva che "coloro che vogliono capire la filosofia indiana alla luce della filosofia occidentale rischiano di capirne poco, se non nulla".

Inoltre è problematico tradurre *rasa* come *gusto* dato che quest'ultimo termine, nella cultura occidentale,

ha potuto significare (i) qualcosa che riguarda *les beautés sensibles*, in quanto relative al tempo e allo spazio (vedi Malebranche); (ii) uno standard universale fondato sulla relazione tra il soggetto giudicante e le qualità sensibili dell'oggetto giudicato (vedi Shaftesbury); (iii) un sentimento soggettivo (vedi Balthasar Gracián o l'abate Dubos); (iv) un *bon goût* come capacità istintiva di compiere valutazioni corrette basate sul giudizio anziché sul sentimento, malgrado la mutevolezza delle nostre inclinazioni (vedi La Rochefoucauld); (v) una conoscenza delle regole attraverso un sentimento che può essere educato (Abate Batteux); (vi) una "faculté acquise par des expériences réitérées, à saisir le vrai et le bon, avec la circonstance qui le rend beau, et d'en être promptement et vivement touché" (Diderot); (vii) qualcosa da subordinare alla ragione che può correggerlo (Vauvenargues, D'Alembert e Voltaire); (viii) l'effetto di un retto giudizio (La Bruyère), per cui "entre le bon sens et le bon goût il y a la différence de la cause à son effet".

Per Hume la bellezza non risiede nel componimento poetico bensì nel sentimento e nel gusto del lettore. Però nel famoso *On the Standard of Taste* ricorda che "amidst all the variety and caprice of taste, there are certain general principles of approbation or blame, whose influence a careful eye may trace in all operations of the mind". E fa l'esempio tratto da Cervantes per cui assaggiando il vino di una botte qualcuno vi aveva trovato sapore di ferro, altri di cuoio, e vuotata la botte vi si era scoperta al fondo una chiave attaccata a una correggia di cuoio.

Sembra che con Hume si apra una distinzione tra *taste-for* (come in "ha un buon gusto per i vini") e *taste-of* (come in "è capace di riconoscere il buon gusto di un vino") che implica il riconoscimento di qualche qualità oggettiva dell'oggetto apprezzato.

Possono queste definizioni del gusto essere omologate con le definizioni del *rasa*? Mi pare di no.

Molti venerabili teorici del *rasa* come Bharata sostenevano che il valore di una azione teatrale è apprezzato per l'effetto che produce sulla mente dello spettatore; e molti hanno visto in questa teoria una analogia con la nozione aristotelica di catarsi. Ma dire che il *rasa* ha a che fare con la catarsi non vuol dire che abbia a che fare con qualsiasi nozione occidentale di gusto. E così si dica per le definizioni di *rasa* in Abhinavagupta e nei commentatori di Bharata come Batta Lollata e Sankuka. Caso mai si discute se l'effetto dell'azione teatrale sia di tipo omeopatico o allopatico (e ne parleremo tra poco a proposito di Aristotele).

Abhinavagupta era un mistico e per lui il piacere che si avverte sperimentando il *rasa* era come la gioia che si prova quando si sperimenta una identificazione col divino, e il *rasa* è "il dilettevole assaporamento del Sé attraverso il Sé" – il che, qualunque cosa voglia dire, non ha nulla a che vedere con la nostra idea di gusto.

Certo Abhinavagupta insiste (come molti filosofi occidentali del gusto hanno fatto) che per avvertire il *rasa*

occorre una buona competenza letteraria, che deve essere educata attraverso lo studio costante della poesia. In tal senso il *rasa* potrebbe essere il godimento di alcune proprietà oggettive dell'oggetto contemplato – e pertanto sarebbe, in termini umani non solo un *taste-for* ma anche un *taste-of*.

Ma nelle teorie di Anandavardhana e nel suo *Dhvanyaloka* (che peraltro Abhinavagupta aveva commentato) la teoria del *rasa* si sposta dal teatro all'esperienza poetica in generale, e si rafforza l'idea di una contemplazione meno emozionalmente coinvolta che nella visione di un dramma. Ma nel *Dhvanyaloka* il *rasa* appare anche come un fenomeno semantico e retorico e Anandavardhana sviluppa l'idea dello *dhvani*, usualmente tradotto come "suono". Anandavardhana dice che il linguaggio comunica un significato letterale, un significato metaforico e una sorta di significato implicito o suggerito. Teoria vicina a molte idee occidentali (e addirittura Lacan, nei suoi *Écrits*, parlerà dello *dhvani* come della parola rivelatrice che lo psicanalista scopre là dove il paziente ne era all'oscuro così che rimaneva implicita nel suo discorso). Tutte idee interessantissime, ciascuna delle quali scongiurerebbe di tradurre *rasa* come "gusto".

È vero che nel *Dhvanyaloka* Anandavardhana sembra parlare di qualcosa simile alla nozione di gusto come è stata intesa nei nostri XVII e XVIII secoli. Egli parla di autori che hanno inteso lo *dhvani* come qualcosa che non può venire espresso e "può essere riconosciuto solo dal gusto di una persona sensibile". Stava alludendo a qualcosa come il sapore di un vino, indefinibile a parole, ma riconoscibile per un *connoisseur* educato. Sfortunatamente ho letto il *Dhvanyaloka* in italiano e non so cosa il traduttore abbia reso con "gusto". Comunque mi sento incoraggiato a leggere quel passaggio in tal modo, visto che secondo Visvanatha (in *Sahitya Darpana*, 1450 A.D.) l'assaporamento del *rasa* – come visione della bellezza – è concesso solo ai competenti.

La verità è che Anandavardhana non definisce mai il *rasa* e nell'interpretare il maestro Abhinavagupta dirà che il *rasa* è la vera anima dello *dhvani*, e quindi sarebbe una sorta di ineffabile effetto poetico. Interpreti contemporanei ad Abhinavagupta definiscono il *rasa* come una sorte intuizione poetica che elimina ogni operazione intellettuale, così come appare in molte estetiche occidentali (per esempio in Croce). Ma altri studiosi di Abhinavagupta sostengono che, anche se non si è occupato dei procedimenti linguistici che interessavano Anandavardhana, ponendo maggior attenzione alla nostra risposta emotiva che alle strategie linguistiche, egli tuttavia non ha parlato del *rasa* come di una pura intuizione ineffabile priva di ogni contenuto intellettuale.

Questo mio excursus ci dice che si possono identificare sotto il termine di *rasa* almeno quindici diversi fenomeni estetici che, in termini occidentali, potremmo tradurre come Catarsi, Piacere dovuto all'imitazione di una Passione, Piacere dovuto all'inferenza da una Passione Rappresentata, Percezione dell'Universale,

Piacere disinteressato, Piacere per una oggettiva strategia linguistica e retorica, Identificazione col Divino, Competenza acquisita per addestramento culturale, Percezione dell'Implicito, *Taste-for*, *Taste-of*, Fenomeno psicologico, Ineffabile emozione poetica, Alta conoscenza intellettuale. Se fosse tutte queste cose il *rasa* sarebbe tutto e niente al tempo stesso. Ogni semplice tentativo di traduzione in termini occidentali è vano. Al massimo si potrebbero identificare wittgensteinianamente alcune somiglianze di famiglia, ma sarebbe poco. Bisogna pensare Hindu e non Europeo, e lasciar perdere le nostre estetiche.

Al massimo in termini occidentali potremmo identificare il *rasa* con il Senso della Bellezza e la Risposta Estetica. Ma sarebbe usare come risposta quella che era appunto la domanda, se il *rasa* doveva spiegare che cosa siano il senso della bellezza e la risposta estetica.

3. Scusate l'exkursus, ma esso mi pareva interessante per mostrare quanto sia difficile cercare di stabilire se esistano costanti della mente umana simili a quelle per cui noi pronunciamo un giudizio di esteticità, che valgano anche per altre culture, comunque in esse si definisse il fenomeno – così come Darwin (a questo proposito vituperato da Croce) aveva fatto per lo studio delle espressioni umane rilevando come, presso diversi popoli, diversi fossero gli oggetti che ispiravano disgusto ma simili le espressioni che manifestavano la ripugnanza. Il che a prima vista può sembrare conclusione molto riduttiva (per cui non sapremo mai per quali ragioni un verme biancastro ispiri disgusto a noi e non al selvaggio bororo, teste Lévi-Strauss) ma almeno sappiamo, per la universalità delle espressioni del viso, che esiste presso tutti i popoli il sentimento del disgusto.

Occorre dunque, se vogliamo riprendere a disputare sull'universalità dell'esperienza estetica, deciderci a dare una definizione minimale del fenomeno.

Questa definizione minimale non la troverei nella definizione delle caratteristiche della cosa reputata bella – perché abbiamo visto che caratteristiche come proporzione sono storicamente variabili, e persino la nozione di forma e l'idea di Alberto Magno per cui il bello consisterebbe nella "risplendenza della forma sopra le parti proporzionate della materia" si prestano a interpretazioni variabili, dato che la nozione neoclassica di perfezione formale non avrebbe nulla a che vedere con la nozione di forma artistica che possiamo applicare, operati i debiti aggiustamenti, a un quadro di Picasso o a una pittura informale, e possiamo parlare di coerenza ed equilibrio formale sia per Raffaello sia per Pollock. Credo che occorra passare da una definizione per assenza del bello, ovvero, se volete da una semantica e sintattica del bello, a una pragmatica dell'esperienza estetica e vedere a quali condizioni si possa parlare di esperienza estetica per diverse situazioni culturali.

Mi scuso se posso parere datato, ma trovo una sola soddisfacente definizione pragmatica in Kant, quando identifica l'esperienza estetica ovvero le caratteristiche

dei giudizi di gusto come universalità senza concetto, regolarità senza legge, libero gioco dell'immaginazione e dell'intelletto e piacere senza interesse.

Scartiamo i primi tre criteri perché non sappiamo in base a quale principio di perfezione formale un eschimese riconosca una regolarità senza legge, quale libero gioco di immaginazione e intelletto si produca consciamente in un pellerossa che adora un totem, a quale universalità senza concetto pensi un melanesiano che guarda una noce di cocco. Riusciamo però a concepire il quarto atteggiamento, quello per cui qualcosa, che peraltro coinvolge dall'inizio la nostra percezione sensoriale, possa procurare un piacere in cui sia assente l'interesse.

Possiamo facilmente immaginare la contemplazione di un tramonto che prescindendo da ogni desiderio di possedere il sole calante o di essere là dove sta calando (anche perché non potremmo desiderarlo, almeno noi persone colte, che ormai sappiamo che è calato da otto minuti). Pensiamo piuttosto a uno dei piaceri che più direttamente coinvolgono i sensi, e in cui di solito il desiderio di possesso prevale, che è la visione di un oggetto che si presta all'appagamento sessuale. Per semplificare vi prego di porvi dal mio punto di vista di eterosessuale senza che l'esempio non possa essere applicato anche all'omosessuale, al pedofilo, a chi pratici la zoofilia o il feticismo – e all'asceta che abbia fatto voto di castità e tuttavia sia continuamente tentato nel deserto da visioni lascive che eccitano la sua concupiscenza.. Ci sono attrici che non suscitano il mio desiderio e che probabilmente mi metterebbero in imbarazzo se, come il principe Umberto in *Amarcord*, me le ritrovassi nella camera d'albergo a dirmi "gradisca". Eppure mi rendo conto che sono bellissime. Non le desidero ma le trovo molto belle. Così come trovo esempio di grande e piacevole bellezza la Venere di Milo (in quanto donna) anche se non vorrei (né potrei) concedermi con lei un giro di walzer. Questo è un esempio di piacere senza interesse ed è lo stesso che prova un diabetico che, avendo da tempo accettato l'idea che i dolci non fanno per lui, e avendo appreso asceticamente a non desiderarli, ammiri nella vetrina di un pasticciere una torta nuziale, e mentre al ghiottone verrebbe solo l'acquolina in bocca, il diabetico deve ammettere che la torta, fatta con arte, è piacevolissima a vedersi.

È così lo zoofiliaco può ammirare Pegaso senza pensare ad avere con esso commercio sessuale – mentre Pasifae non ha avuto esperienza estetica del toro in cui (teste Dante) desiderava imbestiarsi. Che è poi la ragione per cui, anche nel mondo dell'arte, nessuno penso desideri la Fornarina o passi le notti sognando un concubito con la Venere di Giorgione.

Ho definito pragmatico questo criterio perché non dipende necessariamente da qualità dell'oggetto, in quanto potrei trovare formalmente interessante la deiezione di un bovino, caduta in forma di cupola borrominiana, senza per questo essere coprofilo, anzi rifuggendo dal toccarla e odorarla.

Il piacere senza interesse non dipende in prima istanza dall'oggetto ma dal soggetto che lo investe di una qualche qualità che glielo rende degno di contemplazione. È il momento in cui si passa da una esperienza sensoriale, la percezione dell'oggetto, a una donazione di senso che, in quel momento, ci libera dall'imperio dei sensi – e vedete come sia riuscito a tenere fede all'impegno assunto accettando di partecipare a una tavola rotonda intitolata "dai sensi al senso".

Il piacere senza interesse è simile a una catarsi allopatrica. Mi spiego. Sappiamo che ci sono due modi di interpretare la catarsi aristotelica: uno è il modo omeopatico, per cui la pietà e il terrore che ci investono al culmine dell'azione tragica non sono soltanto del personaggio ma anche nostre, e presi da questa sorta di esperienza mistico-sensoriale, dopo aver sofferto le passioni che il tragediografo ci ha ispirato, alla fine ce ne liberiamo. E sono tra coloro che inclinano a questa interpretazione coribantica e misterica della catarsi. Ma è pur vero che ci sono accenni di Aristotele stesso che ci inducono a una interpretazione allopatrica: la pietà e il terrore evocati dall'azione tragica vengono per così dire obbiettivati, visti distanza, come passioni del personaggio e non nostre, e nel porre a distanza queste passioni (attraverso questa *Verfremdung*) ne siamo liberati.

Che è poi una delle interpretazioni dell'effetto comico che si ha quando esperienze spiacevoli e ridicole non accadono a noi ma a qualcun altro, e possiamo riderne proprio perché non ne siamo coinvolti: se inciampo durante una cerimonia accademica mi secco, se inciampa il rettore in tocco e toga sorrido.

Il piacere estetico appartarrebbe dunque alla stessa categoria della catarsi allopatrica, e di qui la sua assenza di desiderio ma anche di terrore o ripugnanza personale. Ora ritengo che questa esperienza possa esistere in qualsiasi cultura, anche dove non si hanno termini equivalenti ai nostri per bellezza o per arte. E, tornando al *nasa*, non ne ho trovato mai esempi canonici in cui esso implichi desiderio di possesso. Abhinavagupta lo definisce piacere disinteressato e in molti testi in cui si parla di una esperienza catartica sembra che sempre si pensi a una catarsi di tipo allopatrico.

Molti avvisi ci sono a un ritorno alle riflessioni estetiche come scienza della cognizione sensitiva, e basti pensare ai temi ormai affrontati dalla versione attuale della *Rivista di Estetica* – dove i temi non sono più quelli della rivista di Stefanini e Pareyson. Forse è in direzioni e degli studi cognitivi e delle indagini sulle aree del nostro cervello che potremo forse trovare la spiegazione della possibilità di un piacere (sensoriale) senza interesse, e di una assenza d'interesse che si fonda su una donazione di senso a un prodotto dei sensi.

## Bibliografia

Chaitanya, K. 1965, *Sanskrit Poetics*, London, Asia Publishing House.