

# LINGUISTICITÀ ED ESPERIENZA ESTETICA IN ABHINAVAGUPTA E GADAMER\*

DANIELE CUNEO

*In the light of a passage of the Parātrimśikātattvavivaraṇa and on account of the well-known correlation between language and consciousness in Abhinavagupta's thought, this essay supports a cognitive-linguistic interpretation of the rasa theory. The article consists in an outline of the essence of poetry (1), an analysis of the aesthetic experience from the perspective of the artist (2) and from that of the connoisseur (3), an assessment of language qua consciousness as the crucial element in the experience of every possible art form (4), a comparison between Abhinava and Gadamer as to the centrality of language in aesthetics (5) and an appraisal of their divergences as to human ontology (6).*

## INTRODUZIONE

**L**E TEORIE DI ABHINAVAGUPTA concernenti l'esperienza estetica e l'arte in generale sono ben note in ambito specialistico. Ne tratteggerò qui un breve profilo al fine di rendere intelligibile l'interpretazione che propongo alla luce delle opere di Abhinavagupta che non riguardano direttamente l'ambito artistico e al fine di sottolineare i tratti comuni tra le speculazioni di Abhinavagupta e alcune concezioni di Hans-Georg Gadamer, il fondatore della moderna ermeneutica filosofica.

Il parallelo che verrà tracciandosi non vuole certo velare o nascondere le enormi differenze teoriche, culturali e storiche che distanziano i due pensatori, ma si pone il compito di delineare somiglianze di pensiero e possibili convergenze interpretative, al fine tanto di offrire rinnovate opportunità di

\* Desidero ringraziare il professor Giuliano Boccali per i suoi preziosi consigli. Rimango ovviamente l'unico responsabile del contenuto e delle mancanze del presente articolo.

dialogo e confronto con la cultura indiana per lo studente di filosofia occidentale, quanto di suggerire e stimolare nuove possibili chiavi di lettura per gli esperti di filosofia indiana.

### 1. L'ANIMA DELLA POESIA<sup>1</sup>

Abhinavagupta identifica l'esperienza estetica *tout-court* con l'assaporamento del *rasa* (*rasāsvāda*). Il termine *rasa* possiede una notevole ricchezza semantica,<sup>2</sup> ma in ambito artistico, come sostenuto e provato da Gnoli (1968), possiede un senso affine a ciò che in Occidente si è soliti chiamare esperienza estetica. L'esperienza estetica, in breve, è il manifestarsi di un'emozione esclusiva, totale e totalizzante che ci avvolge e ci assorbe lasciandoci, insieme distaccati e coinvolti, in uno stato di piacere e appagamento.<sup>3</sup> Abhinavagupta tratta estensivamente la questione nell'*Abhinavabhāratī* (ABh),<sup>4</sup> un commento al *Nāṭyaśāstra* (NS) di Bharata, l'opera germinale della riflessione indiana sul teatro. In questo testo dei primi secoli della nostra era si delinea per la prima volta quella che verrà chiamata appunto teoria dei *rasa*.<sup>5</sup>

1. Le riflessioni indiane sull'arte in quanto argomento filosofico nascono dall'analisi del teatro e della poesia, ma acquisiranno valore, almeno teorico, per tutte le forme d'arte.

2. Citiamo ad esempio Mohan Thampi (1965, 75): «The dictionary records, among others, the following meanings: sap, juice, water, liquor, milk, nectar, poison, mercury, taste, savour, prime or finest part of anything, flavour, relish, love desire, beauty. The meanings range from the alcoholic *soma*-juice to the Metaphysical Absolute — the *Brahman*». Si veda Apte (1965) e Monier-Williams (1956) *sub voce*. Si veda Warder (1980-81) per l'eventualità che *rasa* possa significare anche "conseguimento", "ottenimento". Un senso degno di particolare nota è "mercurio", in quanto per l'alchimia indiana il mercurio è l'agente trasformativo per eccellenza: si veda White (1996). In ambito estetico il *rasa* possiede una funzione affine. Analogo è anche il modo in cui il mercurio, portato al punto di ebollizione, si amalgama e pervade ogni sostanza con cui entra in contatto e il modo in cui l'esperienza estetica pervade l'animo dell'uomo.

3. Si confrontino le analisi tutte occidentali di Givone (2003b, 12-14): «Qualcuno, qualcosa si mostra, *appare*, e ci scuote nel profondo, lasciandoci stupefatti, turbati, commossi.» e ancora «un sentimento sublime di fusione con l'universo, facendoci dimenticare di noi stessi... [un sentimento] tale che il mondo intorno a noi si eclissa e resta solo quell'unico fuoco, quella calamita». Credo che parole del genere possano rispecchiare anche ciò che l'esperienza del *rasa* rappresentava per Abhinavagupta, anche se questi forse non condividerebbe appieno l'accento sulla componente di scuotimento e sconcerto, sottolineando invece, come vedremo, la componente di completezza, gioia e appagamento.

4. I numeri di pagina citati saranno d'ora in poi quelli dell'edizione di Nagar (1998).

5. La teoria dei *rasa* consiste, in breve, nell'attribuire un'importanza fondamentale al responso emotivo dello spettatore di una rappresentazione teatrale. Il fine di ogni opera

In una sua opera precedente, il *Locana*, commento allo *Dhvanyāloka* (DhvĀ)<sup>6</sup> di Ānandavardhana, Abhinavagupta si era occupato dell'altro filone della tradizione indiana che trattava teoricamente dell'arte, vale a dire l'insieme di speculazioni sulla forma, sul contenuto e sull'essenza della poesia chiamato *alamkāraśāstra*.

Seguendo la tradizione di autori precedenti, Ānandavardhana aveva tentato di determinare lo specifico poetico. Egli lo individuò però in una particolare facoltà del linguaggio, la *vyañjanā*,<sup>7</sup> specificamente la manifestazione (*vyakti*) di un significato non esplicito (*vyañgya*) attraverso il potere delle parole (*vyañjanā*) di suggerirlo, di alludere ad esso.<sup>8</sup> Il termine *dhvani*

teatrale è quindi rappresentare diverse situazioni emotive attraverso le quali sentimenti quali l'amore, la sofferenza etc., corredati di tutte le componenti a questi accessorie, vengano messi in scena fino a evocare una risposta emozionale affine nell'animo degli spettatori. Bharata (NŚ 6.15) elenca otto *rasa*: *śṛṅgāra* (amore), *hāsya* (ilarità), *karuṇa* (tristezza), *raudra* (furore), *vīra* (eroismo), *bhayānaka* (terrore), *bībhatsā* (ripugnanza), *adbhuta* (stupore) cui fu aggiunto verso l'ottavo secolo un nono, *śānta* (pacificazione). A riguardo vedi Raghavan (1967) e Masson and Patwardhan (1969). Nello spettatore ideale, il *rasa* sorge in virtù dell'avvenuta percezione dell'insieme di determinate caratteristiche interiori e situazioni esteriori (*vibhāva* "determinanti", *anubhāva* "conseguenti", *sthāyibhāva* "emozioni stabili" e *vyabhicāribhāva* "concomitanti") rappresentate sulla scena dagli attori (il celeberrimo *rasasūtra* recita: *vibhāvānubhāvavyabhicārisamyogād rasanīṣpattiḥ*). Per un'analisi completa dell'argomento, in particolare alla luce dell'*Abhinavabhāratī*, rimando a Gnoli (1968). Importante la recente rilettura in Radicchi (2001). Per una traduzione del *Nāṭyaśāstra*, si veda Ghosh (1950-1967) e Rangacharya (1996). In generale sull'opera si consulti Vatsyayan (1996) e, in italiano, Ottaviani (2004).

6. I numeri di pagina citati saranno d'ora in poi quelli dell'edizione della Kashi Sanskrit Series del 1940.

7. In realtà Ānandavardhana non usa il termine *vyañjanā*, divenuto d'uso comune in seguito, ma un suo corradicale quasi sinonimico *vyañjakatva* (letteralmente, "capacità di manifestare").

8. Per comprendere appieno quale sia il significato del concetto che siamo ormai soliti tradurre con il termine "suggestione" bisogna volgere l'attenzione alle funzioni linguistiche (*vyāpāra* o *vṛtti*) o poteri (*śakti*) della parola (*śabda*). I grammatici avevano già identificato e studiato due funzioni fondamentali: una primaria o letterale (*mukhyavṛtti* o *abhidhā*), vale a dire la "denotazione" regolata dalla convenzione linguistica (*saṁketa* o *samaya*) e una secondaria o indiretta (*guṇavṛtti*, *upacāra* o *lakṣaṇā*), vale a dire la "funzione tropica" regolata dal contesto e dall'uso traslato (*bhākta*) delle parole. A queste si aggiunge la funzione chiamata *vyañjanā*. L'esempio classico che permette una discussione delle tre funzioni linguistiche è il seguente: *gāṅgāyām ghoṣaḥ* "un villaggio sul Gange". Il locativo sanscrito ha un carattere assai specifico e ristretto così che il primo senso, l'esplicitato trasmesso per *abhidhā*, che l'uditore intende è "un villaggio effettivamente dentro il Gange". Questo significato viene quasi immediatamente messo da parte per far strada al significato secondario trasmesso per *lakṣaṇā*: *gāṅgātīre ghoṣaḥ* "un villaggio sulla sponda del Gange". Ma quasi

compendia tutto questo. Lo *dhvani* è l'anima della poesia (*Dhvanyāloka* I.1: *kāvyaśyātmā dhvaniḥ*), cioè è ciò che rende la poesia tale, lo specifico (*viśeṣana*) poetico, appunto. Anche nell'ambito del linguaggio ordinario è possibile incontrare allusioni e significati non palesi, ma la poesia è definita dallo *dhvani* poiché in essa la comunicazione di un significato implicitato è «prevalente e consapevole» (Mazzarino 1983, xxii).

Ānandavardhana aveva inoltre affermato che l'anima della suggestione (*dhvani*) è il *rasa*. Quindi il *rasa* è l'anima dell'anima della poesia. È però Abhinavagupta a sviluppare per primo una teoria estetica completa, unendo in una filosofia coerente e dettagliata il filone del pensiero teatrale, incentrato sul responso emotivo del fruitore (*rasa*), e il filone dell'*alamkāraśāstra*, incentrato sullo studio del linguaggio poetico tanto nell'aspetto del suono, quanto nell'aspetto del senso (il *vyaṅgya* è pur sempre un tipo di significato). Lo sforzo di analisi di Abhinavagupta si concentra su tutti i componenti che prendono parte al processo estetico dal poeta al fruitore, passando, nel caso del teatro, anche per l'attore. È possibile quindi seguire tutte le tappe che caratterizzano la produzione e la fruizione di un'opera d'arte fino all'acme del godimento estetico.

## 2. DALL'ARTISTA ALL'OPERA D'ARTE

Il fine del fare artistico del poeta (*kavi*) è la *rasasaṃkrānti*, il trasfondersi del sentimento estetico dal suo animo all'animo del fruitore. L'emozione estetica vissuta da poeta e fruitore è essenzialmente la stessa, diversa in quantità, ma assolutamente analoga in qualità<sup>9</sup> (il poeta possiede solo una superiore capacità immaginativa e creativa che lo rende in grado di trasmettere l'esperienza del *rasa* dandole la forma di poesia. Questa capacità ha il nome di *pratibhā*<sup>10</sup>).

contemporaneamente, pur senza escludere questo secondo significato, viene suggerito da elementi che noi chiameremmo contestuali (la cognizione precedente secondo cui le persone e le cose che vivono nei pressi del Gange sono puri, sacri etc.) un terzo significato percepito indirettamente, un significato implicitato (*vyaṅgya* o *pratīyamāna*) trasmesso per *vyañjanā: gāṅgātīre pavitraḥ ghoṣaḥ* "un santo villaggio sulla sponda del Gange".

9. Si confronti il *Locana ad DhvĀ* I.6, p. 92: «Come afferma il nostro maestro Bhaṭṭa Tauta: "Simile è l'esperienza di poeta, fruitore e protagonista"» (*yad uktam asmadupādhyāya-bhaṭṭatautena — "nāyakasya kaveḥ śrotuḥ samāno 'nubhavas tataḥ"*) o forse seguendo un suggerimento di Ingalls (1990, 121): «Come afferma il nostro maestro Bhaṭṭa Tauta: "Simile è l'esperienza che del protagonista fanno il poeta e il fruitore"». Si confrontino di sfuggita anche le parole di Gadamer (1986, 161): «Nell'identico modo [la poesia] sta di fronte al poeta e a colui che ne fruitrice».

10. Alcuni tentativi di traduzione possono essere "capacità immaginativa", "ispira-

Presupposto della *rasasamkrānti* è dunque il sorgere del *rasa* nella mente del poeta: come accade nel celebre episodio di Vālmiki nel *Rāmāyaṇa*,<sup>11</sup> citato anche nello *Dhvanyāloka*.<sup>12</sup> Il primo poeta (*ādikavi*), colpito dal dolore che un chiurlo provò alla vista della compagna uccisa da un cacciatore, trasforma la sofferenza in poesia. Per il poeta dotato di una *pratibhā* infinitamente più potente e raffinata degli uomini comuni, l'intero spettacolo del mondo in cui egli vive si presenta come un effettivo spettacolo, come un'opera d'arte.<sup>13</sup> Le comuni situazioni emotive, i comuni sentimenti (*sthāyibhāva* "emozioni stabili"), vengono a trasformarsi in occasioni di godimento estetico. Persino le cause, gli effetti e le emozioni accessorie dei vari sentimenti mutano di qualità divenendo parte della fruizione estetica nella forma di *vibhāva* (determinanti), *anubhāva* (conseguenti), e *vyabhicāribhāva* (concomitanti)<sup>14</sup> fino a suscitare nel poeta la pienezza del *rasa* e a spingerlo a far poesia. Il poeta pur vivendo nel mondo è come se ne fosse immune e le emozioni che prova possono tramutarsi in *rasa*.

Quindi, al fine di manifestare il *rasa* provocando la *rasasamkrānti*, il poeta compone una strofe, o meglio ancora un'intera *pièce* teatrale<sup>15</sup> giac-

zione artistica", "genio", ma è certo difficile o forse impossibile trovare una traduzione che non sovrapponga al termine sanscrito l'eco delle istanze romantiche concernenti la teoria del genio e del valore dell'ispirazione poetica. La definizione indiana classica di *pratibhā* in campo poetico è di Bhaṭṭa Tauta: «la *pratibhā* è [quella forma di] intelletto capace di dischiudere oggetti sempre nuovi» (*prajñā navanavonmeṣaśālinī pratibhā matā*), citata nella *Aucityavicāracarcā* di Kṣemendra; un'altra definizione celebre si trova in *Locana ad DhvĀ* 1.6, p. 92: «la *pratibhā* è [quella forma di] intelletto capace di produrre oggetti nuovi e straordinari» (*pratibhā pūrvavastunirmāṇakṣamā prajñā*).

11. *Rāmāyaṇa* 1.2.16b-18b.

12. Si veda DhvĀ 1.5 con *vṛtti* e *Locana*.

13. La metafora del *theatrum mundi*, presente in moltissime culture, si intravede in filigrana a questi ragionamenti. In particolare, all'interno dello śivaismo, celeberrimo è il paragone tra universo (microcosmico) e teatro in quattro aforismi (III.9-12) degli *Śivasūtra*. Nel commento di Kṣemarāja, ad esempio, Śiva è paragonato a un poeta che abbia presentato lo spettacolo dei tre mondi. Per un'analisi di tutto il passo, anche e in particolare alla luce dell'interessante commento di Bhāskara, si veda Torella (1999, 121-125).

14. Si veda la nota 5 e si consideri che, secondo Abhinavagupta, *vibhāva* e *anubhāva* non sono altro che la forma *alaukika*, sovramondana, di cause ed effetti. Si veda ad esempio *Locana ad DhvĀ* 1.18. Sulla natura *alaukika* dei vari tipi di *bhāva* e dei *rasa*, si veda Kulkarni (1986, 28-42).

15. A riguardo è interessante notare la posizione e la funzione dell'attore nel trasferirsi del *rasa* dal poeta allo spettatore. L'attore è considerato un recipiente (*pātra*), insensibile al suo contenuto, in cui il poeta versa il succo (*rasa*, appunto) del godimento estetico affinché lo spettatore ne possa bere. Per citare una tesi opposta, Lollaṭa sosteneva che il *rasa*

ché il *nāṭya* è considerato la forma più compiuta di *kāvya*. Solo in virtù della *pratibhā* (il genio poetico) e della *vyutpatti* (la formazione poetica e culturale raggiunta con lo studio dei trattati di grammatica, di *alamkāraśāstra* e delle altre scienze tradizionali) il poeta riesce a infondere la poesia di *rasa*. Il componimento è dotato così di *anubhāva*, *vibhāva* e *vyabhicāribhāva* atti in un certo senso a “rappresentare” lo *sthāyibhāva*, o forse più esattamente a suscitare lo *sthāyibhāva* nel fruitore, affinché possa essere esperito, in quanto *rasa*, attraverso lo *dhvani*, cioè per via di suggestione (è bene ricordare che solo con la suggestione è possibile arrivare all’assaporamento del godimento estetico). Al termine del processo di “creazione” artistica, l’opera d’arte è pronta per essere gustata dal fruitore.<sup>16</sup>

### 3. DALL’OPERA D’ARTE AL FRUITORE

Il fruitore ideale dotato di *pratibhā* (in questo caso, capacità di comprendere e intuire il senso profondo della poesia identificandosi con il contenuto emozionale inteso) e *vyutpatti* (in questo caso, formazione culturale in senso lato) si avvicina al componimento poetico e, nell’atto di comprenderlo, comincia in lui il processo che culminerà nell’esperienza estetica. In virtù del mezzo stesso di rappresentazione (sarebbe a dire l’arte in quanto tale, dotata di strumenti estrani<sup>17</sup> quali il canto, la danza etc.), l’emozione rappresentata diviene universale. Perde cioè ogni relazione con le singole individualità personali, che siano il poeta, l’attore o il fruitore. Si svincola dai legami con i diversi “io” empirici. Si universalizza nel dileguarsi delle coordinate spazio-temporali. Si depersonalizza divenendo condivisibile giacché potenzialmente comune a ciascuno. Viene posta come su un piano ideale che la sottrae al mondo. Per Abhinavagupta, questo processo, chiamato *sādhāraṇīkaraṇa* “generalizzazione”, è un momento cruciale del fruitore

fosse presente anche nell’attore, e persino nel personaggio rappresentato. Si veda a proposito Bansat-Boudon (2004, 102).

16. Il fruitore ideale si chiama *sahṛdaya*. La definizione classica si trova nel *Locana ad DhvĀ* 1.1, p. 38: «Le persone sensibili sono coloro che, giacché lo specchio del loro animo è stato reso lucente grazie allo studio continuo e alla pratica della poesia, posseggono la facoltà di identificarsi con la materia descritta e sono sensibili a un’intima corresponsione emotiva» (*yeṣāṃ kāvyānuśīlanābhyāsavaśād viśadībhūte manomukure varṇanīyatanmayī bhavanayogyatā te svahṛdayasaṁvādabhājah saṁhṛdayāḥ*).

17. Questi strumenti, cioè, in quanto non volti a trasmettere un significato, svolgono la funzione di allontanare chi ne fruisca dal normale sentire quotidiano preparandolo ad un’esperienza *alaukika* (extramondana).

re artistico. Il termine è preso in prestito da Bhaṭṭa Nāyaka, un pensatore kashmiro precedente ad Abhinavagupta che questi cita nel famoso commento al *rasasūtra* del *Nāṭyaśāstra*, tradotto da Gnoli (1968).

Bhaṭṭa Nāyaka aveva postulato tre funzioni per la parola poetica: *abhidhā*, la funzione primaria che, in questo caso, include denotazione e linguaggio traslato, *bhāvakatva* o *bhavanā*,<sup>18</sup> la capacità di manifestare il contenuto emotivo in forma universalizzata (*sādhāraṇīkṛta*, appunto), in cui cioè gli aspetti personali delle situazioni rappresentate nell'arte vengono come eliminati, e *bhojakatva*, *bhogakṛttva* o *bhogīkaraṇa*, la potenza grazie alla quale lo *sthāyibhāva* viene assaporato dal fruitore in quanto *rasa*. Abhinavagupta confuta<sup>19</sup> questa suddivisione, ma accoglie il *sādhāraṇīkaraṇa* come elemento essenziale per la sua sintesi poetica.<sup>20</sup>

La generalizzazione delle emozioni rappresentate avviene in virtù della *pratibhā* del poeta che ha reso il *rasa* trasmissibile e della *pratibhā*

18. Il termine è mutuato dalla terminologia tecnica della *Mīmāṃsā* in cui indica la capacità delle prescrizioni contenute nel Veda di conseguire l'effetto desiderato, cioè che chi le ascolti esegua il comando inteso. Per un'analisi dettagliata del termine sia alla luce della filosofia della *Mīmāṃsā* sia alla luce dell'interpretazione di Bhaṭṭa Nāyaka, si veda Bhatt (1977).

19. Nel commento al *rasasūtra* vengono confutate anche le posizioni di altri due pensatori che avevano probabilmente commentato in precedenza il *Nāṭyaśāstra*. Anche di questi, come di Bhaṭṭa Nāyaka, non possediamo alcuna opera. Il primo è Lollaṭa, probabilmente un *mīmāṃsaka* (aderente alla scuola di esegesi vedica), il quale sosteneva che il *rasa*, consistente in null'altro che lo *sthāyibhāva* in forma intensificata, è *prodotto* nell'eroe nello stesso modo in cui un effetto è prodotto dalle sue cause. Gli si obietta che, nel caso del dramma, sarebbe un effetto reale, il *rasa*, a prodursi da cause irreali, cioè dalla finzione teatrale. Il secondo è Śaṅkuka, probabilmente un *naiyāyika* (esponente della scuola di logica), il quale sosteneva che il *rasa* è oggetto di inferenza in seguito all'imitazione degli attori. Gli si obietta che il concetto di imitazione implica la consapevolezza che ciò che si sta osservando è diverso da ciò che si intenda imitare. Ed è proprio questa consapevolezza a scomparire nella misura in cui l'effetto estetico ha successo. Quanto anche questi possano aver avuto influenza su Abhinavagupta è difficile stabilire. Abhinavagupta risolve il problema del sorgere del *rasa* affermando che questo è più reale del dramma che, solo in senso lato, ne è la causa. Cioè lo spettatore possiede già dentro di sé il *rasa* che dal dramma viene solo evocato, quasi che l'arte fungesse da catalizzatore eliminando gli ostacoli che ci separano dalla fruizione del godimento estetico. Si veda Gnoli (1968).

20. Sembra che Bhaṭṭa Nāyaka sia stato anche il primo a paragonare l'esperienza estetica all'esperienza mistica e che Abhinavagupta gli sia quindi debitore anche in questo. Si veda il verso che Abhinavagupta cita in *Locana ad DhvĀ* 1.6, p. 91-92 e attribuisce a Bhaṭṭa Nāyaka: «Per la sete dei suoi figli la giovenca della parola sprigiona quel latte che è il *rasa*, dissimile persino da quel succo che viene munto dagli *yogin*» (*vāgdhenur dugdha etaṁ hi rasam yad bālātṛṣṇayā | tena nāsyā samaḥ sa syād duhyate yogibhir hi yaḥ* ||).

del fruitore, se così si può dire, che coglie l'essenza emozionale con un atto istantaneo di intuizione privandola di qualità contingenti e rendendola impersonale e universale. Il sentimento di gioia, dolore, paura ecc. diviene così un sentimento indifferenziato, privo di ogni caratterizzazione riferita all'io e al mio. Il cuore del fruitore diviene come uno specchio tirato a lucido e mondato da ogni macchia che l'esperienza ordinaria vi possa aver impresso. Il fruitore entra in sintonia con lo stato emotivo rappresentato in una consonanza di cuori, lo *hṛdayasaṁvāda*,<sup>21</sup> resa possibile dalle *vasanā*, le impressioni latenti accumulate nelle vite precedenti che rendono ogni uomo capace di provare le stesse emozioni. Le *vasanā* rappresentano così un sostrato comune che rende conto dell'unicità della natura umana uniformando la totalità emozionale della vita psichica di ognuno a delle costanti emotive da tutti condivise.

È l'universalizzazione, questa sorta di presa di distanza psichica, a permettere l'assenza, in questa corresponsione emotiva, di sofferenza, nel caso in cui il sentimento rappresentato sia *śoka* o di desiderio sessuale, nel caso in cui il sentimento rappresentato sia *rati*, e così via. Il fruitore, pur se assorbito nel sentimento contemplato, rimane conscio dell'irrealtà costitutiva dell'universo immaginario creato dall'arte.<sup>22</sup> La pienezza del sentimento che comincia a pervadere il *sahṛdaya* non lo spinge, come le emozioni ordinarie, all'azione guidata dal desiderio, mosso a sua volta da un legame con l'io individuale. L'esperienza estetica inizia a mostrarsi

21. Letteralmente "dialogo con il cuore". Interessante citare a proposito un breve saggio di Gadamer chiamato *Poesia e dialogo*, titolo inteso proprio nel senso di 'poesia come dialogo', (Gadamer 2002, 125): «Come in un dialogo il nostro rapporto con la poesia deve portare a maturazione il senso tramite la partecipazione al colloquio». Simile, ma non certo identica, a un'idea gadameriana è anche la concezione abhinavaguptiana secondo cui la poesia non parla del vissuto autobiografico del singolo poeta, quanto piuttosto rende possibile un contatto con il *focus* emotivo dell'esperienza vissuta dal poeta che diviene però potenzialmente esperienza di ciascuno. Si paragoni appunto a Gadamer (2002, 125): «Nel testo poetico l'autobiografia ha senso solo se ci include e ci racconta tutti».

22. Questo è ciò che Abhinavagupta chiama *pratyakṣakalpapratīti* "quasi-percezione". Si veda, ad esempio, ABh *ad* NŚ IV.262, vol. 1, p. 177 e Bansat-Boudon (1992, 121, 151, 337). Lo spettatore di un'opera teatrale, ad esempio, non percepisce l'attore in quanto tale, ma neppure percepisce il personaggio in quanto tale. Il mondo creato dall'arte non è reale, ma neppure non reale! L'universo artistico ha uno *status* ontologico peculiare di cui è insensato predicare giudizi e qualificazioni di verità o falsità, o ancora di adeguamento o mancato adeguamento alla realtà delle cose. In ciò consiste la "quasi-percezione". Questa non può non ricordare la famosa frase di Magritte *Ceci n'est pas une pipe* scritta su un suo quadro del 1928/9 che rappresentava una pipa, ma che una pipa non era.

nella sua irriducibilità e nella sua completa diversità rispetto alle emozioni della vita ordinaria.

Con la corresponsione emotiva (*hrdayasaṁvāda*) il cuore del *sahṛdaya* prende a battere all'unisono con il cuore del *kavi*, il fruitore finisce così con l'identificarsi completamente con la materia trattata. Questa identificazione è in sanscrito *tanmayībhāva* (letteralmente, "il divenir fatto di quello"<sup>23</sup>). Nella vita di ogni giorno la percezione che ha luogo nel mondo ordinario si regge sull'assoluta divisione tra soggetto di percezione (*grāhaka* o *vedaka*) e oggetto di percezione (*grāhya* o *vedya*). Il nostro "io" non è uguale alla sedia che percepiamo. Nell'arte la completa identificazione tra soggetto e oggetto recide i legami pragmatico-egoistici dell'io empirico che con il suo desiderare è causa di ogni sofferenza. Totale distanza e totale assorbimento rendono l'esperienza estetica unica e, dunque, del tutto diversa dalla comune esperienza mondana. Abhinavagupta afferma chiaramente che l'assaporamento del *rasa* è *alaukika* (non mondana), o con un termine quasi sinonimo *lokottara* (sovramondano), cioè altro rispetto al comune stare nel modo.

Nell'unità tra soggetto e oggetto che l'arte produce vediamo tralucere l'identificazione con l'assoluto che consta di riconoscimento (*pratyabhijñā*) dell'unità con Śiva. Nella filosofia monistica śivaita il culmine dell'esperienza mistica, il *mokṣa*, la liberazione è il momento in cui lo *yogin* riconosce la completa identità del proprio sé personale con l'essenza assoluta di Śiva: *śivo 'ham* "Śiva sono io". Il sé individuale non si distingue più dal sé universale.

Tornando all'arte, il culmine dell'identificazione con l'opera d'arte è l'assaporamento del *rasa* (*rasāsvāda*), l'esperienza estetica vera e propria. Esperienza estetica è annullamento di ogni dualità nell'identità con l'esperienza vissuta, è esperienza di riposo nel Sé (*ātmaviśrānti*), un restare privo di increspature nel proprio Sé purificato da ogni contaminazione mondana.<sup>24</sup>

23. Nel parlare di questo farsi identico all'altro da sé non è possibile non citare l'upaniṣadico *tat tvam asi*, imprescindibile precedente speculativo di ogni afflato monistico dell'India antica. *Tādātmya* è un altro termine quasi sinonimo di *tanmayībhāva*. È anche importante notare che alla generalizzazione seguono la corresponsione emotiva e l'identificazione. Quindi nell'esperienza estetica non si riscontra da parte del fruitore un atteggiamento di neutralità, di indifferenza (*tāṭasthya*), è presente al contrario una sorta di partecipazione, un coinvolgimento attivo (*anupraveśa*) nell'episodio rappresentato. Si veda sempre Gnoli (1968, xxiii).

24. Un altro nucleo tematico centrale nel pensiero di Abhinavagupta merita almeno un accenno: la nozione di *śāntarasa*. Questo concetto è uno dei possibili nessi che legano filosofia e estetica nell'opera di Abhinavagupta. Lo *śāntarasa* è il nono *rasa* che si aggiunge

Questo riposo è il *rasa* caratterizzato da beatitudine suprema (*paramānanda*). Questo riposo è *nirvṛti* (serenità), è *carvaṇā* (gustazione, letteralmente “masticazione”), è *camatkāra* o *camatkṛti* (rapito assaporamento). L’assoluta alterità di piano tra fruizione artistica e realtà ordinaria è ora più che palese.

L’esperienza estetica è però analoga all’esperienza mistica in quanto, come quest’ultima, è un beatifico assaporamento dell’assoluta purezza del proprio Sé compreso come non diverso dai suoi oggetti di conoscenza e come non diverso dal Sé assoluto e quindi essenziato di beatitudine e libertà. Ma è anche diversa dall’esperienza mistica giacché non eterna, cioè fugace, e di natura relazionale e condivisa, cioè non derivante da una scelta consapevolmente solitaria di rinuncia al mondo.<sup>25</sup>

agli altri otto in alcune recensioni più tarde del *Nāṭyaśāstra*. Abhinavagupta, come Ānandavardhana, accetta l’esistenza della possibilità di questa emozione estetica della “pacificazione” (esigenza sorta probabilmente in ambiente buddhista, o forse determinata dal desiderio di trovare un solo *rasa* dominante in un’opera come il *Mahābhārata*). Nello *śāntarasaparakaraṇa* dell’*Abhinavabhāratī* (parte finale del sesto capitolo) la discussione si rivolge attorno all’individuazione del suo *sthāyibhāva*. Arrivando già alla conclusione, lo *sthāyibhāva* dello *śāntarasa* è l’*ātman* stesso. Cioè la riuscita rappresentazione artistica di un liberato in vita, la cui unica “emozione” è l’immutabile sostrato sotteso a tutte le possibili emozioni contingenti, cioè l’*ātman*, fa sorgere il grado più alto possibile dell’esperienza estetica, lo *śāntarasa* che si presenta così come il *rasa* supremo. Come il suo *sthāyibhāva*, l’*ātman* è il più “stabile” tra i “sentimenti stabili”, così lo *śāntarasa* è il *rasa* centrale, il *rasa* di base. La poesia (*kāvya*) è la migliore delle arti, l’anima della poesia è lo *dhvani*, l’anima dello *dhvani* è il *rasa*, anima del *rasa* diviene il *rasa* centrale, lo *śāntarasa* che deriva dalla rappresentazione della liberazione, cioè dal culmine dell’esperienza mistica. Questo percorso piramidale dal Molteplice all’Uno assottiglia il confine tra estetica e mistica. Sullo *śāntarasa* si vedano Raghavan (1967), Gnoli (1968), Masson and Patwardhan (1969), Masson and Patwardhan (1970), Bhattacharya (1972), Gerow and Aklujkar (1972) e Gerow (1994).

25. Vale la pena citare per esteso alcuni passi di Abhinavagupta al fine di confermare e suggellare la diversità e l’analogia tra gli stati di coscienza nell’assaporamento del godimento artistico (*rasāsvāda*) e nell’assaporamento del godimento mistico (*brahmāsvāda*): *Locana ad DhvĀ* III.43, p. 510: «La beatitudine che deriva dal riposo nel Signore Supremo supera tanto il piacere che nasce dall’aver determinato i vari oggetti visibili e invisibili attraverso tutti i validi mezzi di conoscenza, quanto quel piacere sovramondano che è la gustazione dell’esperienza estetica. L’assaporamento del godimento estetico (*rasāsvāda*) è infatti la manifestazione (il riflesso, *avabhāsa*) di solo una goccia di quella beatitudine» (*sakalāpramāṇapariniścitadr̥ṣṭādr̥ṣṭaviśayaviśeṣajam yat sukham yad api vā lokottaram rasacarvaṇātmakam tata ubhaya ’pi paramēśvaraviśrāntyanandaḥ prakṛṣyate tadānandavipr̥ṇmātrāvabhāso hi rasāsvāda iti*). E ancora ABh *ad NŚ* VI, *rasasūtra*, vol. 1, p. 276: «Il *rasa* [...] viene esperito per mezzo di un godimento che consiste in fluidità, dilatamento e dischiusione, caratterizzato da un riposo nella propria coscienza pervasa da beatitudine e luce in virtù dell’affioramento del *sattva*, e simile all’assaporamento del

#### 4. LA LINGUISTICITÀ SOTTESA A OGNI POSSIBILE ESPERIENZA ARTISTICA

Torniamo ora ai significati della parola *rasa* per giungere a sfiorare i legami più profondi e meno ovvii che legano a filo doppio l'esperienza estetica e il linguaggio. I significati primi sono liquido, linfa, succo, essenza, sapore e così via fino a significare assaporamento, piacevole assaporamento e, per traslato, assaporamento estetico, godimento estetico. Il *rasa* concepito in questo senso è creazione del *Nāṭyaśāstra* di Bharata. Già in questo testo, come dimostra Bansat-Boudon (2004), il *rasa* non è solo una componente della rappresentazione teatrale ma la sua stessa essenza, il suo fine ultimo e quindi il suo principio di organizzazione. Come si è ripetuto più volte, il *rasa* è ciò che viene assaporato, ma non l'assaporamento di un'emozione, quanto piuttosto l'esperienza stessa del sentire emotivo. Ānandavardhana riutilizza il concetto di *rasa* mutandone la funzione fino a farne l'anima dell'anima della poesia, cioè il significato implicitato (*vyaṅgya*) di rango più elevato che si possa comunicare, il *rasadhvani*.

L'arte può, dunque, rappresentare le emozioni. Però le emozioni non vengono e, d'altronde, non possono essere rappresentate direttamente, ma vengono rappresentate attraverso la funzione della suggestione (*vyañjanā*), una funzione linguistica. Lo *dhvani* diviene così una potenzialità peculiare del linguaggio. La teoria della suggestione, trascendendo la concezione semplicistica secondo cui ad ogni parola corrisponde un significato (sia per significazione diretta o per traslato), finisce per rendere conto non solo delle possibilità di sottili allusioni che il linguaggio, nel fare riferimento a elementi contestuali, possiede, ma anche della possibilità di trasmettere, capire e comprendere le emozioni come fossero significati, anzi in quanto significati. Ānandavardhana amplia così la capienza semantica del termine *artha* (significato) fino a includervi i sentimenti e le emozioni, e quindi l'intero universo psichico dell'essere umano. Il linguaggio è un mezzo adatto

Brahman supremo (*parabrahmāsvāda*).» (*raso* [...] *drutivistāravikāsātmanā sattvodrek aprakāśānandamayinijasañvidviśrāntilakṣaṇena parabrahmāsvādasavidhena boghena param bhujyata iti*). Di altri passi che paragonano e confrontano i due tipi di esperienza, mi limito a dare i riferimenti testuali: *Locana ad DhvĀ* I.6, p. 91-92 (un verso di Bhaṭṭa Nāyaka, come accennato in precedenza la prima testimonianza di un confronto tra esperienza estetica ed esperienza mistica); *Locana ad DhvĀ* I.18, p. 160; *Locana ad DhvĀ* II.4, p. 183; *Locana ad DhvĀ* II.4, p. 190; *ABh ad NŚ* VI *rasasūtra*, vol. 1, p. 283. Tra gli studi di letteratura secondaria, si vedano a riguardo Larson (1976), Patnakar (1993), Bäumer (1997), Kunjunni Raja (2000) e Fernández (2001).

e adeguato per trasmettere l'intero spettro di possibilità e sfaccettature della coscienza. La tesi di Bhartṛhari secondo cui realtà linguistica e realtà coscienziale si equivalgono sembra rimanere sullo sfondo.

Ma adatta a evocare il *rasa* non è solo la lingua poetica. Anche altre forme d'arte, come la musica o persino la pittura, che non ha alcuna parte sonora, possono trasmettere emozioni.<sup>26</sup> Se il *rasa* è un significato come può allora essere evocato da forme d'arte che non hanno una parte di "linguaggio", nel senso più ristretto del termine, e non posseggono quindi diverse funzioni linguistiche tra cui annoverare la suggestione? La risposta è offerta da Abhinavagupta stesso e dalla sua concezione della "verbal signification" (*vācakatva*) come viene nominata in un articolo di Torella (2004) cui devo l'ispirazione per queste riflessioni. Sulla celebre questione su cosa sia nel linguaggio a fungere da portatore del significato Abhinavagupta offre nel *Parātrīṃśīkātattvavivarāṇa* la risposta più antica tra quelle fornite in India, cioè quella della Mīmāṃsā: «Il potere di significazione, caratterizzato dall'identificazione con il significato, spetta, in realtà solamente ai fonemi».<sup>27</sup>

26. Già Ānandavardhana, nella *vṛtti ad DhvĀ* III.33, p. 405, sosteneva che il *rasa* poteva essere manifestato anche dalla musica o da altri suoni non significanti in senso stretto (*tathā hi gītādiśabdebhyo 'pi rasābhivyaktir asti*). Il *Locana* illustra meglio: «Con l'espressione "eccetera" si indicano i suoni di strumenti musicali, dei gemiti e così via» (*ādiśabdena vādyavilapitaśabdādayo nirdiṣṭāḥ*). Più avanti nella *vṛtti*, p. 417, Ānandavardhana cita anche i gesti, seppur privi di una componente sonora, come possibili mezzi per trasmettere peculiari significati (*aśabdasyāpi ceṣṭāder arthaviśeṣaparakāśanaprasiddher*). Il termine *ceṣṭā* non può che indicare i gesti nella loro dimensione dinamica come si trovano nel comune e spontaneo gesticolare o nell'ambito codificato e strutturato dei movimenti della danza e del teatro. Ma credo che, implicitamente, la capacità di trasmissione di significati, in particolare di significati emotivi, si possa riferire anche ai gesti statici della scultura, la cui origine è stata spesso rintracciata in una cristallizzazione di momenti della danza o delle rappresentazioni teatrali, come è possibile ad esempio osservare nelle statue del tempio di Cidambaram. Per un'analisi più dettagliata del valore espressivo e significativo dei gesti nelle arti performative dell'India, si veda Ganser (2004/2005). E ancora nella *vṛtti* allo stesso verso, p. 428, Ānandavardhana torna a sottolineare la capacità dei suoni musicali di manifestare i *rasa* (*tathā hi gītadhvanīnām api vyañjakatvam asti rasādiviśayam*). Infine, p. 446-447, con una domanda retorica, usata in particolare per sottolineare ancora l'inconfutabilità dell'esistenza dello *dhvani*, ricapitola il tutto: *tathaiva vyañjakatvam vācakānām śabdānām avācakānām ca gītadhvanīnām aśabdarūpānām ca ceṣṭādīnām yat sarveṣām anubhavasiddham eva tat kenāpahnūyate*. Nella traduzione della Mazzarino (1983, 139): «Perciò, la capacità implicitante delle parole (che hanno un significato esplicitato), dei suoni musicali (che non hanno un significato esplicitato) e dei gesti (che non sono neanche suoni), essendo appunto oggetto dell'esperienza di tutti, da chi potrà mai essere confutata?».

27. Gnoli (1985, 251, linea 9): *varṇānām eva ca paramārthato 'rthatādātmyalakṣaṇam vācakatvam*; citato anche in Torella (2004, 174-175).

Ma Abhinavagupta deve ammettere che la capacità di comunicare un significato spetti anche ad altri tipi di suoni che non siano i fonemi e anche ad altre forme di “linguaggio”, come la scultura, la danza o la pittura, altrimenti questa concezione inficerebbe proprio la validità e l’universalità della sua teoria estetica. Se solo i fonemi hanno una reale capacità di significare, l’unica risposta paradossale a questo problema è considerare ogni suono e ogni possibilità di linguaggio umano e animale come avente i fonemi in quanto origine prima e sostrato ultimo. Dunque anche la musica<sup>28</sup> e persino arti come la pittura e la scultura, in quanto capaci di evocare il *rasa*, un peculiare tipo di significato, devono avere come essenza i fonemi.<sup>29</sup> E ancora questa presa di posizione è accettabile solo nella misura in cui non si crei alcuno iato tra i fonemi, unica realtà ove il linguaggio (formato di significati e, come si è visto, anche di significati emotivi) sia possibile, e la coscienza; cioè nella misura in cui si consideri la coscienza stessa come essenziata, in ultima analisi, dai fonemi. Questi vanno così a costituire il nucleo più recondito e più autentico dell’essere umano e con esso dell’universo intero, di Śiva stesso. I fonemi però anche al livello più alto della coscienza (*Parā Vāc*) non si fondono in essa perdendo la loro differenziazione, ma rimangono intatti nella loro molteplicità, giacché questi non sono all’interno della coscienza, ma sono la coscienza stessa (*varṇasamvit*) e, come afferma Torella (2004), il suo “energetic, cognitive aspect”.

Tornando all’estetica sembrerebbe dunque che, secondo Abhinavagupta, l’essenza dell’arte tutta, dal teatro in ogni sua parte fino alla scultura, siano i fonemi, cioè, in ultima analisi, la coscienza stessa. L’identità tra coscienza e linguaggio, cardine dell’epistemologia di Abhinavagupta, si svela così essere anche il cardine della sua teoria estetica.

28. Sul valore della musica *per se* in quanto capace di far sorgere il grado più alto dell’esperienza estetica, prossima persino all’esperienza dell’Assoluto, si veda anche il *Vijñānabhairava* 73 (o 72 in altre recensioni): «In virtù dell’identificazione dello *yogin* che si sia reso uno con la gioia senza pari dell’assaporamento di canti etc. [sorge], grazie alla [conseguente] elevazione mentale, l’identità con quella [gioia]». (*gitādiviṣayāsvādāsamasa ukhyaikatātmanah | yoginas tanmayatvena manorūḍhes tadātmatā ||*). Questo è l’ultimo di una breve serie di versi che illustrano come l’unione con l’Assoluto possa essere conseguita mediante esperienze sensoriali o stati emozionali vissuti con la massima intensità, quali il piacere sessuale, la gioia alla vista di un amico lontano da lungo tempo, l’assaporamento di cibi e bevande o, appunto, l’ascolto di canti, musica etc.

29. A proposito non ho rintracciato una citazione diretta, ma se i fonemi sono la struttura stessa della coscienza (si veda poco più avanti nel testo), allora qualsiasi forma di linguaggio (per forza di cose basato sulla coscienza), non può che avere per essenza i fonemi stessi.

Tirando le fila, il *rasa* è una cognizione emotiva contemplata esteticamente; un significato che consiste nella comprensione della possibilità e della condizione stessa del sentire emotivo. L'arte possiede un valore conoscitivo specifico in virtù della sua funzione di significare la capacità stessa di provare emozioni e sentimenti inerenti alla coscienza umana (che è, in ultima analisi, non diversa dal linguaggio atto a comunicarli). Questa conoscenza (poiché nei confronti di un significato, quale il *rasa* sicuramente è,<sup>30</sup> è di conoscenza che bisogna parlare) è una cognizione, paradossalmente non duale e non concettuale, essenziata di godimento e di beatifico riposo nella purezza della propria coscienza. Il cuore del *rasa* è quindi la coscienza stessa,<sup>31</sup> e in particolare la coscienza come e in quanto linguaggio, cioè unico possibile beatifico orizzonte di senso.

##### 5. GADAMER SU ARTE E LINGUISTICITÀ

In *Verità e metodo*, Gadamer attribuisce all'arte una centralità e un'importanza tali da renderla l'esempio paradigmatico dell'evento che caratterizza l'intera esperienza di vita dell'uomo, la comprensione.<sup>32</sup> Gadamer si propone nella prima parte di *Verità e metodo* di ristabilire e ripristinare la concezione premoderna, sostenuta da autori come San Tommaso etc., dell'arte come portatrice di un proprio valore di verità, dell'arte come modo di conoscenza *sui generis*.<sup>33</sup> L'esperienza dell'opera d'arte ritorna a essere quindi un'esperienza conoscitiva, un'esperienza di verità.<sup>34</sup> Questa forma del conoscere si esplica nell'unico universo in cui l'uomo possa muoversi e

30. Si paragoni anche ABh ad NŚ VI, *rasasūtra*, vol. 1, p. 283: «Persino l'assaporamento estetico consta in verità di cognizione» (*rasanā ca bodharūpaiva*).

31. Jagannātha Paṇḍitarāja affermerà nel primo capitolo del suo *Rasagaṅgādhara*: «Il *rasa* è la coscienza stessa» (*cid eva rasah*).

32. Già Martin Heidegger, nei paragrafi 31-34 di *Essere e Tempo*, aveva considerato la comprensione come l'elemento costitutivo e precipuo della struttura dell'esistenza umana. L'uomo stesso è comprensione, il comprendere è la modalità fondamentale del suo "esserci".

33. Continuerà ad avvalorare questa tesi in molti altri scritti successivi, ad esempio Gadamer (2002, 36): «[N]on è possibile separare la domanda dell'arte dalla domanda sulla verità ed espropriare l'arte della conoscenza che ci trasmette».

34. Anche in questo Gadamer prosegue il cammino di Heidegger che nell'*Origine dell'opera d'arte* considerava l'opera d'arte come il luogo della "messa-in-opera" della verità. In particolare, la rivendicazione gadameriana del valore di verità dell'arte si situa nella più ampia rivendicazione dell'esperienza di verità che si compie al di fuori dei campi metodicamente organizzati della scienza. Ma questo esula dal discorso presente.

cui, soprattutto, possa attribuire senso, vale a dire l'universo del linguaggio: «L'essere che può venire compreso è il linguaggio».<sup>35</sup>

L'arte viene compresa (o meglio è oggetto di quel processo, mai concluso e definitivo, costituito da continue interpretazioni e reinterpretazioni che è il comprendere secondo l'ermeneutica gadameriana). L'arte non può che trovarsi, dunque, all'interno della sfera del linguaggio, unico ambito possibile della comprensione. «[L]'arte è conoscenza» (Gadamer 2000, 219).

Ma in che senso l'arte è esperienza di verità? L'arte è "un evento non concluso" di cui si entra a far parte. In esso non si attua un rispecchiamento oggettivo e distaccato dell'oggetto, ma si viene piuttosto toccati e modificati. In un attimo di sospensione, il dualismo soggetto-oggetto viene trasceso e il fruitore, meglio comprendendo se stesso nel rapporto con l'opera, risulta trasformato dall'esperienza vissuta.<sup>36</sup>

La centralità del linguaggio nell'esperienza umana si coglie quindi in maniera esemplare nell'esperienza dell'arte, ma in maniera ancor più nodale nella poesia, che del comune uso della lingua è la massima intensificazione: «[L]a poesia è linguaggio in un senso eminente» (Gadamer 1986, 160). Nella poesia si manifesta in senso più pieno ciò da cui siamo intrinsecamente caratterizzati: la linguisticità che comporta e permette il nostro accesso al mondo. Questa possibilità di accesso, o meglio questa intrinseca familiarità e prossimità del nostro essere con l'essere del mondo è ciò che la poesia evoca, manifesta, riverbera e saldamente "mantiene". La parola poetica attesta, quindi, la verità più profonda del nostro esserci,<sup>37</sup> sulla cui natura ontologica vedremo divergere Abhinavagupta e Gadamer.

Come in Abhinavagupta, l'essere dell'uomo nel mondo viene caratterizzato dall'essere sempre immersi in un universo di linguaggio che pervade

35. Gadamer (2000, 965): «Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache».

36. Gadamer (2000, 225): «Nell'esperienza dell'arte vediamo attuarsi un'esperienza che modifica realmente chi la fa»; e ancora poco più avanti Gadamer (2000, 229): «L'essenza dell'opera d'arte risiede piuttosto propriamente nel fatto che essa diviene un'esperienza che modifica colui che la fa». Anche Abhinavagupta accetta la natura trasformativa dell'arte, il cui fine ultimo è liberare, seppur sia questa una liberazione marcata dall'attributo della temporaneità, il nucleo in sé puro dell'essere uomo, permettendogli di assaporare il nitore beatifico della propria essenza, non difforme dall'Assoluto.

37. Si confronti anche Gadamer (2000, 141): «[L]'uomo nelle opere d'arte ritrova sé stesso». E ancora Gadamer (2000, 165): «Nell'esperienza dell'arte è presente una pienezza di significati che non appartiene solo a questo particolare contenuto od oggetto, ma che sta a rappresentare il significato totale della vita». E infine Gadamer (2000, 217): «[L]'esperienza estetica è un modo dell'autocomprensione». Si confronti anche il breve saggio *Il contributo dell'arte poetica nella ricerca della verità* contenuto in Gadamer (1986, 159-169).

ogni possibile esperienza essendo, in ultima istanza, la vera realtà della coscienza stessa, così in Gadamer non si dà luogo esterno al linguaggio,<sup>38</sup> o quantomeno alla linguisticità, cioè alla intrinseca possibilità di comprensione e interpretazione di ogni data esperienza. Per entrambi, il fare arte e il fruire d'arte sono chiaramente inclusi nell'ambito della comprensione. Questo vale dunque anche per le forme d'arte, come ad esempio la pittura o la musica,<sup>39</sup> che non implicano un linguaggio, in senso stretto o forse strettissimo, cioè un sistema di segni con un rapporto relativamente stabile tra significante e significato.

## 6. CONCLUSIONI

Ricapitolando, si è constatato come, secondo Abhinavagupta, la capacità dell'essere umano di contemplare nell'esperienza estetica il proprio sé privo di limitazioni derivi, in ultima istanza, dalla linguisticità intrinseca a ogni fenomeno coscienziale, e quindi a ogni fenomeno in assoluto.

Similmente, secondo Gadamer, l'esperienza dell'arte, questo trarsi fuori dalla propria immediata soggettività in un estatico oblio di sé, non può che svolgersi nel pieno di ciò che chiama "l'originaria linguisticità dell'umano essere-nel-mondo" (Gadamer 2000, 903), unico possibile orizzonte di senso dato all'umanità.

38. L'ermeneutica (la disciplina che concerne la comprensione per via interpretativa) possiede, quindi, il valore di una determinazione ontologica. Il linguaggio è in definitiva il luogo in cui l'essere e le cose si danno all'uomo. L'essere umano non può fare esperienza del mondo se non attraverso il linguaggio. Linguaggio e comprensione sono, dunque, costitutivi di ogni rapporto dell'uomo col mondo. Ogni esperienza della verità non può che avvenire nel linguaggio.

39. Tenendo presente che «Ogni comprensione è interpretazione» (Gadamer 2000, 793), si paragoni Gadamer (2000, 813): «L'interpretazione in forma linguistica è la forma di ogni interpretazione in generale. Essa si dà anche là dove l'oggetto da interpretare non è di natura linguistica, cioè non è un testo, ma per esempio un'opera figurativa o musicale». O ancora si veda Gadamer (2002, 36): «Perfino la musica assoluta *esige* qualcosa come un "comprendere"» (corsivo mio). Per Gadamer, cioè, la base di ogni possibile comprendere, vale a dire il linguaggio umano naturale, è il presupposto imprescindibile dei "linguaggi" di tutte le diverse arti, che solo per quel tramite possono essere intese, comprese e portate all'esperienza in senso più pieno. Addentrandosi più in profondità nelle pieghe del pensiero gadameriano, però, diviene forse più appropriato rimarcare un distinguo cui già si è accennato. Il fondamento inconcusso di ogni possibile esperienza, e quindi anche di tutte le forme d'arte, comprese quelle non "linguistiche", non è tanto il linguaggio (*Sprache*) ordinario, quanto piuttosto la base più profonda del linguaggio stesso: la linguisticità (*Sprachlichkeit*). Ma a questo proposito lo stesso Gadamer non è sempre stato chiaro e univoco.

Ma i due pensatori, divisi da una enorme distanza geografica, storica e culturale, e accomunati, nelle rispettive concezioni, dalla centralità del linguaggio e dall'esemplarità dell'arte come esperienza linguistico-cognitivo-veritativa, divergono per quanto concerne la valutazione dell'impianto ontologico dell'essere umano.<sup>40</sup>

Per Gadamer, l'esser umano è intrinsecamente finito e immerso nella storia, e la verità portata alla luce nell'esperienza dell'arte è proprio la radicalità di questa finitezza e di questa storicità. L'arte ci fa fare esperienza della verità *storica* delle cose e dell'essere umano. Le strutture della comprensione e dell'interpretazione sono strutture peculiari e sostanziali dell'esistenza *storica* dell'uomo, rivelate in maniera esemplare nell'esperienza dell'arte, che non si situa quindi in un "mondo estraneo di magia, incantesimo e sogno" (Gadamer 2000, 289), ma anzi è una parte fondamentale dell'esistenza umana in quanto tale.<sup>41</sup>

Secondo la metafisica di Abhinavagupta, invece, l'uomo è una scintilla del divino, in ultima istanza non dissimile dall'Assoluto stesso. La natura dell'essere umano è identica a Śiva. La verità che viene assaporata nell'esperienza estetica è proprio questa beatifica identità con l'essenza più profonda dell'universo, cioè la propria coscienza pura e completamente libera. L'arte, quindi, secondo Abhinavagupta, ci fa fare esperienza della verità *transstorica* dell'essere umano e delle cose tutte, in quanto in essa è possibile scorgere e gustare per un attimo il nucleo più profondo del proprio Sé che liberamente e beatamente abbraccia l'universo intero. Tale non-inserimento dell'esperienza estetica e dell'arte all'interno della inevitabile storicità del-

40. Questa divergenza, che si vedrà consistere nella storicità dell'essere, si affianca, nella parallela centralità del linguaggio e della comprensione, a un'altra sostanziale differenza sempre di natura, per così dire ontologica: la trascendenza dell'essere rispetto al linguaggio o la loro sostanziale identificazione. Gadamer non può che arrivare a rifiutare che l'universalità del comprendere linguistico («L'essere che può venire compreso è linguaggio») che egli teorizza implichi la tesi per cui "tutto" è linguaggio, considerata quindi una "insostenibile conseguenza metafisica" (Gadamer 2000, 1008). Al contrario Abhinavagupta non avrebbe problemi a sostenere che "tutto" è linguaggio, nel senso che *Parā Vāc* (la Parola Suprema) non è altro che la coscienza assoluta nella sua forma più pura, la quale, a sua volta, non è altro che Śiva stesso e quindi il "Tutto" in senso più pieno.

41. Ma, pur fermo e coerente nella sua posizione non trascendente, Gadamer, nel corso di un'analisi del significato del mito, non può non conferire alla verità esposta dalla poesia, o a cui almeno la poesia apre la strada, un certo valore extramondano (Gadamer 2002, 84): «Ma che cosa fa la poesia se non rappresentare un mondo nel quale si annuncia un vero di per sé non-mondano?»

l'essere è il tratto che maggiormente distingue Abhinavagupta da Gadamer nell'interpretazione del fenomeno artistico.<sup>42</sup>

Un altro aspetto teorico di assoluta centralità nel pensiero di Gadamer, ma assai distante dalla concezione dell'esperienza estetica che si evince dalle opere di Abhinavagupta, è l'importanza attribuita all'interpretazione come unica possibile via di accesso del singolo alla percezione, alla comprensione e all'assaporamento di un'opera d'arte. Ogni fruizione estetica è un atto interpretativo di un essere umano particolare che, immerso nelle proprie pre-comprensioni e nei propri pre-giudizi e carico di uno specifico retaggio culturale, non può che capire e assaporare il contenuto cognitivo e emotivo dell'opera d'arte in maniera radicalmente differente da chiunque altro. Ogni esperienza estetica di ciascun essere umano è perciò differente dall'esperienza di ciascun altro, anche quando a suscitare tale evento veritativo è la medesima fonte, ad esempio la medesima opera teatrale o la medesima poesia. Persino per lo stesso fruitore le esperienze estetiche suscitate dalla stessa opera d'arte in tempi diversi, si pensi alla lettura e alla rilettura di un romanzo in momenti diversi della vita, sono totalmente dissimili, in quanto anche ogni rinnovata comprensione è sempre un "comprendere differentemente".

L'esperienza di verità che scaturisce da quell'incontro dialogico che è la fruizione estetica è quindi il risultato di un processo attivo e creativo da parte del fruitore. In ogni caso, però, Gadamer non cade in un'interpretazione soggettivistica dell'esperienza estetica. Al contrario, il fruire estetico è prima di tutto un evento storico, determinato dall'intersezione tra l'orizzonte di senso dell'opera d'arte e l'orizzonte di senso del fruitore-interpretante, e definito quindi come una "fusione di orizzonti", nulla di più lontano da ogni sorta di deriva soggettivistica.<sup>43</sup>

Abhinavagupta, invece, pur conscio probabilmente dell'inevitabile diversità dei singoli episodi esperienziali, sottolinea e dà massimo risalto all'aspetto contrario della questione. Il nucleo emozionale, esperito dal poeta (o, in gene-

42. L'assenza nel pensiero di Abhinavagupta della determinazione storica avvicina invece le sue riflessioni e le sue conclusioni alle tesi del Kant della *Critica del Giudizio*. Proprio all'analisi kantiana della coscienza estetica, in cui il peso della storia veniva sottovalutato e quasi non posto come problema, si era opposto Gadamer, in quanto tale concezione finiva per privare l'arte di ogni valore conoscitivo e di ogni pretesa veritativa. Ma sul possibile confronto tra Kant e Abhinavagupta, il quale al contrario riesce a preservare il significato conoscitivo dell'arte anche in una prospettiva storica, converrà soffermarsi in altra sede.

43. La storicità del comprendere, potremmo dire, è quindi un tratto più saliente della sua, pur intrinseca, soggettività.

rale, dall'artista) e da questi espresso nell'opera in maniera tale da essere assaporabile dal fruitore, è identico per il poeta e per ogni possibile fruitore. L'assaporamento del *rasa* di un'opera teatrale, ad esempio, non viene modificato dai vissuti emotivi degli spettatori, ma è anzi per tutti identico, ammesso certo che questi siano spettatori ideali, cioè *sahṛdaya*, dotati della sensibilità e dell'erudizione necessarie. Abhinavagupta, con uno sguardo implicito all'esperienza suprema dell'assaporamento dell'Assoluto (*brahmāsvāda*), imprescindibilmente identica per tutti gli esseri, appiattisce le inevitabili differenziazioni individuali nell'interpretazione delle opere d'arte, svalutando così l'importanza della soggettività del singolo fruitore nell'incontro con il fenomeno artistico e rimarcando invece la natura extramondana (*alaukika*) della beatitudine estetica suprema in cui quasi ogni componente di dualità e molteplicità viene come sospesa e annullata.<sup>44</sup>

Per quanto concerne l'utilità di un simile paragone tra pensatori di tale diversità e distanza, conviene rifarsi a un assunto della recente estetica comparata: l'analogia di rapporto (Carchia e D'Angelo 1999, 64-65). Importante non è rintracciare semplici convergenze o divergenze concettuali e speculative, quanto piuttosto una similarità di ruolo o di funzione tra termini e figure differenti colti in relazione reciproca, in ambiti culturali o universi di pensiero non collegati tra loro da una derivazione genetica diretta. Perciò, nel caso specifico, il presupposto della centralità del linguaggio nell'esperienza umana si unisce in entrambi i pensatori al valore dell'esperienza dell'arte come momento paradigmatico di comprensione in senso eminente. O forse viceversa, un accento o un interesse particolari per quanto riguarda il valore dell'arte può comportare una valutazione dell'insieme dell'esperienza umana come caratterizzata dal linguaggio e dalla comprensione quali suoi elementi essenziali e precipui.<sup>45</sup>

44. Ringrazio Alessandro Graheli per l'aiuto e lo stimolo che mi ha offerto nell'ideazione di questo passaggio dell'argomentazione e per i numerosi, attenti e ponderati consigli.

45. Per tale interpretazione che inverte i termini della questione nel rapporto tra estetica e speculazione filosofico-linguistica, si veda, per quanto concerne Abhinavagupta, Gerow (1994) che ipotizza per l'estetica di Abhinavagupta un ruolo di 'paradigma speculativo' nei confronti dell'intera sua filosofia (e potrei aggiungere in special modo nei confronti dell'interesse specifico per l'universo linguistico e cognitivo), e, per quanto concerne Gadamer, Bianco (2004) che vede nei giovanili e mai esausti interessi gadameriani per l'arte una nota costante della sua vita che non ha mancato di impregnare, permeare e pervadere tutta la sua ricerca filosofica.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

*Testi sanscriti*

- Abhinavagupta. *Abhinavabhāratī*. Ed. Manavalli Ramakrishna Kavi. Baroda: Gaekwad Oriental Series, 1926-1960.
- Abhinavagupta. *Abhinavabhāratī* (Nagar 1998).
- Abhinavagupta. *Dhavyālokalocana*. Ed. Pattābhirāma Śāstrī. Benares: Kashi Sanskrit Series 135, 1940.
- Abhinavagupta. *Parātrimśikātattvavivaraṇa* (Gnoli 1985).
- Ānandavardhana. *Dhvanyāloka*. Ed. Pattābhirāma Śāstrī. Benares: Kashi Sanskrit Series 135, 1940.
- Bharata. *Nāṭyaśāstra* (Ghosh 1950-1967).
- Jagannātha Paṇḍitarāja. *Rasagaṅgādhara*. Ed. Pt. Durgāprasād and Kāśīnāth Pāṇḍurang Parab. Bombay: Kāvyaṃālā 12, 1888.
- Kṣemendra. *Aucityavicāracarcā*. Ed. Dhundirāja Śāstrī. Benares: Caukhamba Sanskrit Series, 1933.
- Rāmāyaṇa*. Sanskrit Text and English Translation. Gorakhpur: Gita Press, 1969.
- Vijñānabhairava*. Ed. Mukunda Rama Shastri. Bombay: Kashmir Series of Texts and Studies, 1918.

*Traduzioni, studi e opere europee*

- Apte, V.S. 1965<sup>3</sup>. *The Practical Sanskrit-English Dictionary*. Delhi: Motilal Banarsidas.
- Bansat-Boudon, L. 1992. *Poétique du théâtre indien: Lectures du Nāṭyaśāstra*. Paris: Publication de l'École Française d'Extrême Orient.
- 2004. *Pourquoi le Théâtre? Le réponse indienne*. Paris: Summulae.
- Bäumer, B. 1997. Aesthetics of Mysticism or Mysticism of Aesthetics? The Approach of Kashmir Śaivism. In *Mysticism in Shaivism and Christianity*, ed. B. Bäumer. Delhi: Abhishiktananda Society.
- Bhatt, G.K. 1977. Bhāvakatva-vyāpāra or affective process in poetic writing. *Indologica Taurinensia* 5: 19-35.
- Bhattacharya, K. 1972. Śantarasa et Advaita. *Journal Asiatique* 160: 89-105.
- Bianco, F. 2004. *Introduzione a Gadamer*. Roma: Laterza.
- Carchia, G. e P. D'Angelo. 1999. *Dizionario di estetica*. Roma: Laterza.
- Fernández, R. 2001. The Play of Freedom: An Aesthetic approach to Kashmir Śaivism. In *Frontiers of Transculturality in Contemporary Aesthetics*, ed. G. Marchianò and R. Milani. Torino: Trauben.
- Gadamer, H.-G. 1986. *L'attualità del bello: studi di estetica ermeneutica*. A cura di R. Dottori. Genova: Marietti.

- 2000. *Verità e metodo*. Traduzione di G. Vattimo. Milano: Bompiani.
- 2002. *Scritti di estetica*. Traduzione di G. Bonanni. Palermo: Aesthetica Edizioni.
- Ganser, E. 2004-2005. *The expressive use of hand-gestures in Indian Classical Theatre in the light of the Nāṭyaśāstra and its commentary Abhinavabhāratī*. Tesi di laurea, Facoltà di Studi Orientali, Università degli Studi “La Sapienza”, Roma.
- Ghosh, M., ed. and transl. 1950-1967. *Nāṭyaśāstra of Bharata*. Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series Office.
- Givone, S. 2003. *Prima lezione di estetica*. Roma: Laterza.
- Gerow, E. 1994. Abhinavagupta’s Aesthetics as a Speculative Paradigm. *Journal of American Oriental Society* 114: 186-208.
- Gerow, E. and A. Akhujkar. 1972. On Śānta Rasa in Sanskrit Poetics. *Journal of the American Oriental Society* 92: 80-87.
- Gnoli, R. 1968<sup>2</sup>. *The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*. Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Studies 72.
- 1985. *Il commento di Abhinavagupta alla Parātrimśikā (Parātrimśikātattva-vivarāṇa)*, traduzione e testo. Serie Orientale Roma 68. Roma: IsMEO.
- Heidegger, M. 2000. *L’origine dell’opera d’arte*. A cura di I. De Gennaro e G. Zaccaria. Milano: Christian Marinotti Edizioni.
- Ingalls, D.H.H., ed. 1990. *The Dhvanyāloka of Ānandavardhana with the Locana of Abhinavagupta*. Transl. D.H.H. Ingalls, J.M. Masson and M.V. Patwardan. London: Harvard Oriental Series 49.
- Kunjuni Raja, K. 2000. Experience of Aesthetic Rapture. *Adyar Library Bulletin* 64: 89-102.
- Kulkarni, V.M., ed. 1986. *Some Aspects of the Rasa Theory*. Delhi: Bhogilal Leherchand Institute of Indology.
- Larson, G.J. 1976. The aesthetic (*rasāsvāda*) and the religious (*brahmāsvāda*) in Abhinavagupta’s Kashmirian Shaivism. *Philosophy East and West* 26: 371-387.
- Masson, J.L. and M.V. Patwardhan. 1969. *Śāntarasa and Abhinavagupta’s Philosophy of Aesthetics*. Poona: Bhandarkar Oriental Series 9.
- 1970. *Aesthetic rapture*. 2 vols. Poona: Deccan College.
- Mazzarino, V. 1983. *Ānandavardhana, Dhvanyāloka. I principi dello Dhvani*. Torino: Einaudi.
- Mohan Thampi, G.B. 1965. Rasa as Aesthetic Experience. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 24: 75-79.
- Monier-Williams, M. 1956. *A Sanskrit-English Dictionary*. Oxford: Clarendon Press.
- Nagar, R.S. 1998. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*. Delhi: Parimal Publication.
- Ottaviani, G. 2004. *I fondamenti del teatro in Asia*. Roma: Aracne.

- Patnakar, R.B. 1993. Rasānubhava and Brahmānubhava. *Journal of the Asiatic Society of Bombay* 64-66: 168-178.
- Radicchi, A. 2001. Rileggendo *Nāṭyaśāstra* VI-VII. In *Le parole e i marmi: Studi in onore di Raniero Gnoli nel suo 70° compleanno*, a cura di R. Torella, 2 voll. Roma: IsIAO.
- Raghavan, V. 1967. *The Number of Rasas*. Madras: Adyar Library and Research Centre.
- Rangacharya, A. 1996. *The Nāṭyaśāstra. English Translation with Critical Notes*. New Delhi: Munshiram Manoharlal.
- Torella, R. 1999. *Gli aforismi di Śiva con il commento di Kṣemarāja*. Milano: Mimesis.
- 2004. How is Verbal Signification Possible, Understanding Abhinavagupta's Reply. *Journal of Indian Philosophy* 32: 173-188.
- Vatsyayan, K. 1996. *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni*. Delhi: Sahitya Akademi.
- Warder, A.K. 1980-81. The Origins of the Technical Senses of the Word Rasa. *Adyar Library Bulletin* 44-45: 614-634.
- White, D.G. 1996. *The Alchemical Body*. Chicago – London: University of Chicago Press.