

**Che cos'è l'esperienza estetica?
Una risposta indiana
nelle parole del filosofo Abhinavagupta.**

Abhinavagupta, uno dei massimi pensatori indiani, nacque in Kashmir nella seconda metà del X secolo d.C. Si occupò di filosofia, di religione e di estetica. In campo filosofico continuò il lavoro del maestro della scuola del “riconoscimento” Utpaladeva. In ambito religioso fu originalissimo esponente dello śivaismo tantrico non-dualista. Con i suoi lavori di estetica portò alla sua formulazione conclusiva la teoria della “risonanza” (*dhvani*) come essenza, o anima, della poesia. Nella sua visione l'esperienza estetica è autonoma e si eleva al di sopra dell'esperienza ordinaria per divenire gustazione di un piacere universale e temporaneamente appagante, analogo a quello conseguente all'esperienza spirituale suprema. Abhinavagupta non riduce tuttavia l'esperienza estetica all'esperienza mistica, ma individua le caratteristiche che rendono la poesia e il teatro capaci di produrre nel fruitore dotato di “cuore” uno stato di coscienza libero e meravigliato che, nel temporaneo accesso al godimento supremo e pacificato, costituisce la premessa per una trasformazione interiore.

Le sue opere dedicate espressamente all'estetica si presentano, come spesso si verifica nella storia del pensiero indiano, sotto la forma di commenti ad altre opere, a precisamente allo *Dhvanyāloka* (“Principi dello *dhvani*”) di Ānandavardhana (IX sec. d.C.) e al *Nāṭyaśāstra* (“Scienza del teatro”) attribuito al mitico Bharata. Questi commenti sono intitolati rispettivamente *Dhvanyālokalocana* e *Abhinavabharatī*. In italiano sono state tradotte da Raniero Gnoli le sue più importanti opere di ambito filosofico-religioso (*Tantrāloka*, etc.).

0) Introduzione

Da: Ânandavardhana, *Dhvanyâloka. I principî dello dhvani*, tr. it. di V. Mazzarino, strofe senza parte in prosa I.2 – I.19-

I.2 Quel significato che è gradito alle persone sensibili è stato definito l'anima della poesia. Esso, si insegna, è di due specie: esplicitato [*vācya*] e implicitato [*pratīyamāna*].

I.3 Di questi, l'esplicitato è già ben noto: le diverse forme che esso assume (similitudine, ecc.) sono state ampiamente esposte da altri;

I.4 Ma l'implicitato è una cosa del tutto diversa, nelle opere dei grandi poeti. Esso infatti è quello che risplende al di sopra degli elementi già noti, come il fascino risplende nelle donne.

I.5 Solamente questo significato [implicitato] è l'anima della poesia. Fu così che anticamente il dolore del primo poeta dinanzi alla separazione dei due chiurli si trasformò in versi.

I.6 Sarasvatī, che effonde questo dolce contenuto nei grandi poeti, rende manifesto il loro genio straordinario, di eccezionale splendore, e non comune in questo mondo.

I.7 Esso non viene compreso attraverso la sola conoscenza delle parole e dei loro significati; ma viene compreso soltanto da coloro che risonoscono il vero senso della poesia.

I.8 Questo significato [implicitato], e qualunque parola abbia la capacità di comunicarlo: questi sono il significato e la parola che con cura devono essere studiati da un grande poeta.

I.9 Come un uomo che desideri vedere [qualcosa] si volge alla ricerca della fiamma di una lampada, poiché essa è il mezzo per ottenere il suo scopo, allo stesso modo chi si interessa a tale significato [implicitato] si volge al significato esplicitato.

I.10 Come il significato di un enunciato viene compreso completamente attraverso i significati delle singole parole, allo stesso modo la comprensione di tale significato implicitato è preceduta dalla comprensione del significato esplicitato.

I.11 Come il significato di una parola, in forza di una potenza sua propria, permette la comprensione del significato dell'enunciato e, esercitata questa sua funzione, non è più percepito per se stesso;

I.12 così questo significato [implicitato] risplende improvvisamente alla mente delle persone sensibili, che non si fermano al significato esplicitato, ma ne riconoscono la vera essenza.

I.13 I saggi hanno chiamato *dhvani* quella particolare forma di poesia nella quale un significato o una parola, resisi subordinati, implicitano quest'altro significato.

I.14 Tale *dhvani* non è identico al traslato, poiché è di natura diversa; e lo *dhvani* non può essere definito mediante il traslato, poiché ne risulterebbe una definizione o troppo ampia o troppo ristretta.

I.15 Sarà un caso di ciò che chiamiamo *dhvani* quella parola che porta con sé la capacità di implicitare e mette in luce una bellezza che non si può rendere con un'altra espressione.

I.16 Le catacresi, cioè quelle parole che hanno acquistato, nell'uso comune, una applicazione diversa da quella loro propria, come *lāvanya* ecc., non sono casi di *dhvani*.

I.17 Quando, abbandonando la funzione primaria, si comunica un significato attraverso la funzione tropica, si rivela lo scopo [di un tale traslato]. Nel rivelare questo scopo, la parola non è oggetto [per la seconda volta] di una significazione indiretta.

I.18 La funzione tropica si basa, insomma, sulla esplicitazione: come può essa definire lo *dhvani*, che è radicato unicamente sulla implicitazione?

I.19 Ma essa potrebbe essere una caratteristica secondaria di qualche varietà dello *dhvani*; se altri avessero già dato una definizione dello *dhvani*, ciò non farebbe che convalidare la nostra tesi.

1) Da: Abhinavagupta, *Commento allo Dhvanyâlôka di Ânandavardhana, I, 18; tr. it. di R. Gnoli* (con qualche modifica).

La gustazione estetica è provocata come da una spremitura della parola poetica. Come tutti sanno, le persone esteticamente sensibili leggono e gustano più e più volte la stessa poesia. Una poesia, in effetti, diversamente dalle parole di prosa che “dopo esser state usate non servono più a nulla” (*Vâkyapadiya* II, 38), non perde il suo valore dopo che è stata percepita. In poesia, dunque, le parole hanno un altro potere, il potere di risonanza [*dhvani*]□ Quello che alcuni ci obiettano, che, cioè, in questo caso, una stessa frase verrebbe ad avere più significati, non fa altro che rivelare la loro ignoranza. Quest’obiezione, ha, in effetti, ragione di sussistere solo nei riguardi del linguaggio ordinario, ma non della poesia. Dato, infatti, che non ci si può ricordare insieme di più convenzioni opposte e contrastanti, un pezzo di prosa non può evidentemente, dopo essere stato pronunciato ed inteso per mezzo appunto della convenzione in un dato senso, rivelare, contemporaneamente, un altro senso, opposto al primo. Se, d’altra parte, i due

sensi non sono opposti, il significato della frase è uno solo. Né è, inoltre, possibile ammettere che i due sensi siano appresi l'uno dopo l'altro, poiché le parole, dopo che hanno espresso una data cosa, non hanno più il potere di esprimerne un'altra. Ed anche se la frase viene pronunciata due volte, il senso rimane lo stesso: le convenzioni e il contesto sono, infatti, sempre i medesimi. Se, finalmente, una frase avesse il potere di esprimere un senso indipendentemente da quello che è il senso che esprimono le convenzioni ed il contesto, «quale criterio ci sarebbe allora (diremmo con Dharmakīrti) per dire che, udita la frase: “chi desidera il cielo offra sacrifici”, il senso di essa non sia, invece: “egli mangi carne di cane”?» (*Pramānavārttika* I, 318). A questi possibili sensi non ci sarebbe, insomma, più limite alcuno e nessuno sarebbe più sicuro di nulla. Dire, perciò, che la stessa frase abbia più sensi è indubbiamente un errore.

Nel caso della poesia le cose stanno, invece, altrimenti. Le stesse cose descritte tendono, percepite, a diventare oggetto di gustazione. Il senso poetico non è, perciò, dovuto a un'ulteriore convenzione che si sovrappone e contrasta con la prima. La conoscenza estetica non è, inoltre, simile alla conoscenza suscitata da un testo etico o scientifico, e cioè: “mi si ordina di fare ciò”, “lo voglio fare”, e “ho fatto quanto dovevo fare”. Tutte queste forme di conoscenza tendono, infatti, ad un fine estrinseco, successivo nel tempo, e sono, quindi, di ordine pratico. La gustazione delle cose descritte, ecc., che, come un fiore sorto per virtù di magia, nasce davanti a una poesia, è, invece, tutta conclusa nel presente, non è in relazione né con un prima né con un poi. La gustazione estetica è, dunque, diversa sia da ogni forma di piacere ordinario, sia da quello degli *yogin*.

2) Da Abhinavagupta, *Abhinavabhâratī* [commento al *Nâtyaśâstra* di Bharata] I, 266-7; tr. it. di R. Gnoli.

(Il sostrato dell'esperienza estetica) è un dato movimento mentale che, come tutti gli altri, è vincolato dalle idee di proprio e di altrui ed è specificato da molteplici altri movimenti mentali secondari. Tale movimento mentale mercé l'opera della poesia e della rappresentazione scenica cessa tuttavia di essere quello che ha come suo sostrato un essere particolare, ma, generalizzato, pervade, in quanto tale, anche gli spettatori e, a causa di tale stato di partecipata identità, appare come diverso dai movimenti mentali ordinari, i quali nati per mezzo del ragionamento, della scrittura, della percezione yoghica ecc., sono oggetto di conoscenza da parte di soggetti conoscenti che ad essi non partecipano in prima persona e sono quindi sentiti come altrui. Non aparendo poi come quello che ha, per sostrato, il proprio sé limitato, esso è, appunto per questa ragione, immune dal sorgere di altri movimenti mentali, come di guadagnare, di lasciare e via esemplificando, giusto al contrario di quanto accade rispetto ai propri ordinari movimenti mentali di dolore, di amore, ecc. suscitati da una donna e così via. Questo movimento mentale è dunque percepito per mezzo di un'attività chiamata "gustazione", la quale è caratterizzata da un riposo materiato di una esperienza di sé priva di ostacoli ed è perciò chiamato col nome di gusto [*rasa*].

3) Esempificazione: da Kālidāsa, *Kumārasambhava* VI, 84.

«Mentre così parlava il divino veggente,

Parvatī, accanto al padre, col volto basso,
contava per gioco i petali di un loto.»

**4) Origine della teoria del *rasa*: da Bharata,
Nāṭyaśāstra VI, prosa dopo il verso 33 (*rasasūtra*
o *rasaniṣpattisūtra*):**

vibhāvānubhāvavyabhicārisamyogād rasanīṣpattiḥ

“Dall'unione dei determinanti (*vibhāva*), dei
conseguenti (*anubhāva*) e degli stati mentali
transitori (*vyabhicārin*), si ha la nascita del *rasa*”.

vibhāva (determinanti, *kāraṇa* = cause)

anubhāva (conseguenti, *kārya* = effetti)

vyabhicāribhāva (stati mentali transitori, *sahacara*
= elementi concomitanti)

sthāyibhāva

rasa

rati
(piacere/affetto)

śṛṅgāra
(erotico)

hāsa
(riso)

hāsyā
(comico)

śoka
(dolore)

karuṇā
(patetico)

krodha (ira)	raudra (furioso)
utsāha (coraggio)	vīra (eroico)
bhaya (paura)	bhāyanaka (terribile)
jugupsā (disgusto)	bībhatsa (odioso)
vismaya (stupore)	adbhuta (meraviglioso)
śama (acquietamento)	śānta (pacificante)

**5) Da *Abhinavagupta, Abhinavabharatī I, 36-37*
(tr. ingl. in Gnoli, R., *The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*, Roma 1956, pp. 112-114).**

Nel dramma è assente la traccia mentale dell'intenzione "Oggi devo fare qualche cosa di pratico", mentre è presente al suo posto l'intenzione "Oggi godrò di visioni e di suoni di carattere non-ordinario, che producono uno stato di libertà dagli interessi mondani e la cui essenza è un piacere generalizzato condiviso da tutti gli spettatori". Durante lo spettacolo, lo spettatore si dimentica dell'esistenza *samsārika*

e si immerge nella gustazione della musica, vocale e strumentale, che accompagna la recitazione. Il cuore di questo spettatore deve, naturalmente, essere limpido come uno specchio privo di macchie; solo in questo caso egli sarà in grado di identificarsi con gli stati mentali di dolore, piacere, etc..., prodotti dalla visione delle [quattro specie di] rappresentazione (gestuale, etc...^{*}). Sentendo la recitazione del dramma lo spettatore entra nelle vita di un personaggio diverso da lui, e, per questo motivo, cresce in lui una cognizione il cui oggetto è Rāma, Rāvaṇa, etc... Questa cognizione non è circoscritta spazialmente o temporalmente, ed è libera da ogni nozione delle cose che costituiscono oggetto di forme di conoscenza reali, errate, incerte, probabili, etc... Lo spettatore è accompagnato dalle impressioni di questa cognizione (il cui oggetto è Rāma, etc...) per parecchi giorni; esse sono evidenziate a loro volta dalle impressioni prodotte dalla percezione diretta della musica vocale e strumentale e dalle immagini delle donne. Questi elementi che producono piacere e che accompagnano lo spettacolo sono essi stessi la causa della continuazione di queste impressioni. Lo spettatore, la cui consapevolezza del proprio sé si perde negli eventi rappresentati, dotato di *camatkāra* [= stato di meraviglia, nello stato di fruizione del *rasa*] continua tramite il proprio sé a vedere ogni cosa in questa luce. Gli spettatori, dunque, rimangono in possesso di una particolare forma di coscienza consentita loro dalla seguente affermazione, che per così dire rimane loro sulle labbra dove possono gustarla leccandola: "Questo e quest'altro accade alla gente così e così". Questa forma di

* Le quattro specie di *abhinaya* (rappresentazione) sono: *āṅgika* (gestuale), *vācika* (vocale), *sattvika* (mentale, interiore) e *āhārya* (esterna).

coscienza è libera da ogni specificazione temporale e spaziale. Grazie alla percezione del *rasa* prodotta dalle tracce di tutti gli elementi che producono piacere - musica vocale e strumentale, etc...- che accompagnano la sua gustazione (il *rasa* colora la coscienza in un modo particolare, che è diversa da quello dell'amata), questa forma di coscienza rimane profondamente attaccata al cuore, come una freccia, in modo tale che non è possibile, anche col massimo sforzo, ignorarla, e tanto meno estirparla. Così il soggetto che ne gode (e ciò accade semplicemente perché la mente desidera naturalmente acquisire il bene e abbandonare la malvagità) fa il bene ed evita il male.