
**IN MEMORIA DI
GIANGIORGIO PASQUALOTTO**

doi: 10.54103/mde.i13.1.31578

OLTRE LA MIMESIS? L'ESTETICA TEATRALE DI ABHINAVAGUPTA COME RI- PERCEZIONE

Emanuela Magno

ABSTRACT IT

Il saggio esamina la critica di Abhinavagupta alla concezione mimetica dell'arte drammatica, collocandola nel quadro del dibattito esegetico sul *Nāṭyaśāstra* e della teoria del *rasa*. Il contributo intende mostrare come la questione imitativa, prima di diventare tema di rilievo comparativo tra Grecia e India, abbia costituito un nodo teorico di rilievo interno alla tradizione indiana. Attraverso l'analisi della teoria inferenziale di Śaṅkuka, fondata sull'*anukaraṇa* (imitazione), e della sua confutazione da parte di Abhinavagupta, emerge una concezione precipua dell'esperienza estetica come cognizione riflessiva universalizzante, concezione che diventerà dominante negli sviluppi della teoria estetica indiana. Il vissuto implicato dall'arte teatrale viene così definito come *anuvyavasāya*, una "ri-percezione riflessiva" non rappresentazionale che rende possibile la fruizione del *rasa*. Il dramma si configura pertanto come ri-narrazione (*anukīrtana*) non mimetica del mondo, produttrice di una conoscenza estetica autonoma e stra-ordinaria.

Parole chiave: *rasa*, imitazione, universalizzazione, esperienza estetica, coscienza

BEYOND MIMESIS? ABHINAVAGUPTA'S THEATER AESTHETICS AS RE-PERCEPTION

ABSTRACT EN

The essay explores Abhinavagupta's critique of the mimetic understanding of dramatic art, placing it within the broader exegetical debates on the *Nāṭyaśāstra* and the development of *rasa* theory. It argues that the issue of imitation was not originally a matter of cross-cultural comparison with Greek thought, but a central theoretical concern within the Indian tradition itself. By examining Śaṅkuka's inferential account, grounded in *anukaraṇa* (imitation), and Abhinavagupta's response to it, the essay brings into focus a distinctive view of aesthetic experience as a form of reflexive, universalizing awareness - one that would shape the later trajectory of Indian aesthetics. Within this framework, the experience of theatre is understood as *anuvyavasāya*, a reflexive re-apprehension that is not based on representation, yet enables the realization of *rasa*. Drama thus appears not as an imitation of the world, but as a re-narration (*anukīrtana*) of it, giving rise to an autonomous and extraordinary mode of aesthetic knowledge.

Keywords: *rasa*, imitation, universalization, aesthetic experience, consciousness



Premessa. In memoria di Giangiorgio Pasqualotto.

Nel 2007 è uscito un libro prezioso di Pasqualotto, *Figure di pensiero*, un testo che segue di quasi dieci anni il più noto, e certo fondamentale, *Estetica del vuoto*, e che prolunga, estende, e in qualche modo completa, la precipua riflessione dell'autore e la sua inesausta ricerca sulle forme espressive, le matrici teoriche, le strutture simboliche, nonché le implicazioni "pratico-contemplative", che fanno il tessuto della ricchissima esperienza estetica delle tradizioni classiche del pensiero dell'Asia centrale e orientale. L'impresa analitica, critica ed ermeneutica di Pasqualotto, a partire dalla fine dagli anni Novanta del secolo scorso, ha aperto all'attenzione, al rigore e alla profondità del "filosofico" lo studio delle *estetiche orientali* attraverso un approccio comparativo del tutto originale, che ha cercato nel dialogo con le alterità d'Oriente non repertori di analogie e differenze, ma una *relazione di pensiero*, un luogo di attraversamento insieme spaziale e trasformativo.

La lezione di Pasqualotto ha spinto diversi suoi allievi verso lo studio delle filosofie extra-occidentali e dal punto di vista del metodo ha indicato l'orientamento critico e problematizzante come fondamentale per non incorrere nei due principali rischi cui è esposto il comparativismo filosofico, quello dell'autoreferenzialità etnocentrica, da una parte, e dell'infatuazione esotizzante, dall'altra; dunque per evitare le conseguenti e principali derive di simili approcci: la minimizzazione o liquidazione del portato filosofico dei "pensieri degli altri", o la loro trattazione *transcendentalista/essenzialista*, - spesso poggiante sul pregiudizio opposto, dell'originarietà di quel sapere "Altro", giudicato fonte luminosa di una spiritualità smarrita in Occidente –, tesa alla definizione di grandi sintesi, all'universalizzazione di tratti e caratteri distintivi permanenti degli "Orienti" presi in esame, rispetto all'"identità" filosofico-culturale occidentale. Da quella lezione deriva anche, tra le altre cose, l'esigenza di accostarsi ai testi, e alle macro-tematiche di spessore filosofico che essi ci consegnano, tentando di sostare sulle sfumature e sui dettagli di senso che più profondamente interrogano e si lasciano interrogare dalle nostre categorie che, nell'impresa ermeneutica e comparativa, si espongono alla ri-problematizzazione, per essere investite da nuova luce o produrre, grazie all'attrito della dislocazione concettuale, significati inediti e ulteriori.

In *Figure di pensiero*, Pasqualotto, nel misurarsi con il valore simbolico e performativo di alcune fondamentali espressioni artistiche e sapienziali delle tradizioni indiana, cinese e giapponese, ha mostrato come specifiche forme, immagini e pratiche riconducibili all'ambito estetico non rappresentino semplicemente contenuti di sapere o tecniche contemplative, ma agiscano come dispositivi filosofici capaci di modificare la percezione e l'attitudine cognitiva di chi vi si accosta. È a partire dalla lettura di questo volume denso e articolato, nonché delle fonti e degli studi

critici cui esso rimandava¹, che ho iniziato ad approfondire il tema dell'“estetico” nell'India antica, in prima battuta rivolgendomi ai luoghi testuali fondamentali della riflessione indiana sul teatro e la poesia: il *Nāṭyaśāstra*² di Bharata, lo *Dvanyāloka*³ di Ānandavardhana, l'*Abhinavabhāratī*⁴ e il *Locana*⁵ di Abhinavagupta.

Per la stesura di questo contributo *in memoriam*, dunque, ho pensato di riprendere un nucleo concettuale sul quale mi ero soffermata tempo fa abbozzandone uno sviluppo rimasto allora incompiuto. Inconcluso ancora oggi. E tuttavia, quasi a raccogliere idealmente il filo di un discorso interrotto con colui che a queste riflessioni “a margine” mi ha spinto, qui affido a un breve saggio alcune considerazioni sulla critica di Abhinavagupta alla concezione “mimetica” del dramma, uno dei temi che hanno segnato il dibattito contemporaneo relativo al confronto tra le teorie estetiche dell'India e della Grecia classiche. La questione si iscrive all'interno di un quadro interpretativo specifico emerso nella prima metà del Novecento, quello che ha assunto il tema generale della *mimesis* come indice di una differenza sostanziale fra la filosofia occidentale e quella indiana e che ha collocato, su un versante, la concezione poetica aristotelica, in cui la *mimesis*, nella complessità delle sue accezioni, risulta fondante lo specifico dell'arte drammaturgica; sul versante indiano, la “dottrina” del *rasa*⁶, cifra dell'estetico come “canonizzata” dall'interpretazione di Abhinavagupta, che oblitera il ruolo del mimetico, espungendolo dalla dimensione della significazione artistica. È sullo sfondo di questa “differenza”, nel tentativo di chiarire i suoi presupposti e la sua portata dall'interno della stessa riflessione estetica abhinavaguptiana, che verteranno le pagine che seguono.

¹ A partire dall'incontro con le raffinate traduzioni di Giuliano Boccali dei classici del *kāvya*; di Raniero Gnoli di sezioni chiave dell'*Abhinavabhāratī* e dell'intera opera filosofica di Abhinavagupta, il *Tantrāloka*; nonché con la fondamentale traduzione dello *Dvanyāloka* di Vincenzina Mazzarino.

² *The Nāṭyaśāstra Ascribed to Bharata-Muni (NŚ)*, 2 vols., edited by Manomohan Ghosh, Manisha Granthalaya, Calcutta 1956-1967; *Bharata Muni. The Nāṭyaśāstra: A Treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics (NŚ-Gosh)*, translated by Manomohan Ghosh, Royal Asiatic Society of Bengal, Calcutta 1950-61. Fonti per l'*Abhinavabhāratī: Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptacarya (ABh)*, edited by M. Ramakrishna Kavi, revised and critically edited with preface and appendices by K. S. Samaswami Sastri, Śiromani Ex-Śrauta pandit, Superintendent, Collation section, Rāmāyana Department, Oriental Institute, Second Edition, Baroda 1956.

³ Ānandavardhana, *Dhvanyāloka* with the *Locana* and *Bālapriyā* Commentaries by Abhinavagupta and Rammaśaraka, ed. by P. P. Śāstrī, Chowkhamba Sanskrit Series office, Benares 1940; in traduzione italiana, a cura di V. Mazzarino, Ānandavardhana, *Dhvanyāloka. I principî dello dhvani*, Einaudi, Torino 1983.

⁴ *Abhinavabhāratī*, ABh-G, IV, pp. 274-288 (Appendice: ABh-G, I, 35-38) tradotto in R. Gnoli, *The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta* (2ª ed., Varanasi 1968), cfr. edizione italiana, Id., *L'estetica indiana. La scuola di Abhinavagupta*, Carocci editore, Roma 2023.

⁵ Cfr. R. Gnoli, *L'estetica indiana*, cit., Appendici 2 e 3, *Locana*, I, 18 e II, 4.

⁶ Che viene tradotto di solito con “esperienza estetica”, “assaporamento”, “gustazione”. Il termine possiede una storia semantica che affonda le radici nei *Veda*. Nel *Rgveda* esso significa principalmente “succo”, “linfa vitale” o “liquido” (compreso il fiume mitico *Rasā*), mentre nelle *Upaniṣad* subisce uno slittamento semantico in senso metafisico: nella *Taittirīya Upaniṣad* (II, 7), l'espressione *raso vai saḥ* (“Egli è certamente *rasa*”) identifica il *Brahman* con la beatitudine (*ānanda*) e l'essenza ultima della realtà.

Il Nāṭyaśāstra e il rasa-sūtra

Il confronto tra la teoria drammaturgica aristotelica e la teoria del teatro indiana ha rappresentato in effetti un campo di riflessione fecondo e complesso negli studi di estetica comparata, a partire dai lavori pionieristici di Kanti Chandra Pandey, *Comparative Aesthetics*⁷, e di Ananta Charan Sukla⁸, *The Concept of Imitation in Greek and Indian Aesthetics*, orientati a individuare zone di contatto tra le due tradizioni sia sul piano della dimensione conoscitiva implicata nell'esperienza estetica sia su quello della funzione etico-pedagogica rappresentata dalla coppia *catarsi/ rasa*. D'altra parte, l'ermeneutica novecentesca dell'estetica indiana, come ha ben sottolineato Parul Dave-Mukherji⁹ da una prospettiva post-coloniale, è stata fortemente segnata e in generale cristallizzata dal filtro interpretativo "trascendentalista", in particolare dalla lettura coomaraswamiana, in merito al *topos* del "rifiuto della *mimesis*", o se si vuole dell'attitudine "anti-naturalistica", quale tratto distintivo dello spirito estetico dell'India classica, nell'ennesima riproposizione dell'antitesi tra Occidente "razional-naturalista" e Oriente "simbolico-spirituale". Semplificando una questione ben più complessa, si potrebbe dire che, mentre la riflessione occidentale sulla natura del dramma sarebbe stata per lo più concepita come un modello rappresentativo fondato sull'imitazione dell'azione, la teoria indiana dell'esperienza teatrale – nella lettura dominante di Abhinavagupta – avrebbe posto al centro l'universalizzazione dell'esperienza affettiva. L'estetica abhinavaguptiana sarebbe stata così assunta come formulazione paradigmatica della specificità della tradizione indiana rispetto al modello mimetico occidentale.

Tuttavia, proprio questa antitesi relativamente stabilizzata rischia di oscurare un aspetto non secondario della materia, il fatto cioè che la critica esplicita della teoria dell'imitazione (*anukaraṇavāda*) sia endogena alla tradizione esegetica del *Nāṭyaśāstra*, che contempla specificamente una concezione del *rasa* in termini di

⁷ K.C. Pandey, *Comparative Aesthetics: Indian Aesthetics*, vol I Chowkhamba Sanskrit Series Office, Varanasi 1959; *Comparative Aesthetics: Western Aesthetics*, Chowkhamba Sanskrit Series Office, Varanasi 1972.

⁸ A.C. Sukla, *The Concept of Imitation in Greek and Indian Aesthetics*, Rupa, Calcutta 1977.

⁹ P. Dave-Mukherji *The Theory of Anukṛti in the Abhinavabhāṛaī*, in *Cultural Flows across the Western Himalaya*, eds P. Mc Allister, C. Scherrer-Schaub, H. Krasser (2014, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften), pp. 237-248; vedi anche Id., *Who Is Afraid of Mimesis? Contesting the Common Sense of Indian Aesthetics Through the Theory of 'Mimesis' or Anukaraṇa Vāda*, in *The Bloomsbury Research Handbook of Indian Aesthetics and the Philosophy of Art*, 1st ed., ed. Arindam Chakrabarti, 2016, pp.71–91. Assai interessante l'approccio della studiosa al tema della "mimesis", posta come questione presente e insieme rimossa nel contesto delle tradizioni estetiche indiane. Mukherji, con maggior dettaglio nel testo del 2016, evidenzia come la nozione di *anukṛti* (imitazione) pur ricorrente nei testi sanscriti classici (come il *Nāṭyaśāstra*) e nei trattati d'arte (*śilpaśāstra*), non sia sovrapponibile alla storia d'uso greco-occidentale di *mimesis*. D'altra parte, attraverso un'analisi linguistica e concettuale, l'autrice mostra che termini collegati – come *sādrśya* (somiglianza) e *satya* (vero/reale) – venissero utilizzati nel contesto dell'arte indiana premoderna. Ciò suggerirebbe che l'immaginario culturale indiano non rigettava affatto l'imitazione per principio. L'autrice segnala come studiosi contemporanei abbiano provato a chiarire questi concetti (ad es. il progetto *Kalātattvakośa*), sebbene con esiti limitati a causa di filtri interpretativi preesistenti (come quello coomaraswamiano). Nella lettura di Mukherji, in sintesi, *anukṛti* implica un "agire di conseguenza" che contiene aspetti di imitazione e performance, e la sua corretta comprensione richiederebbe di superare preconcetti occidentali ed essenzialismi culturali.

imitazione/riproduzione (*anukaraṇa*). La questione della *mimesis* non è dunque solo un tema comparativo tra Grecia e India, ma emerge come argomento teorico interno al dibattito indiano sulla natura della rappresentazione drammatica, in particolare, vedremo, nel confronto diretto tra la teoria inferenziale di Śāṅkuka¹⁰, come presentata nell' *Abhinavabhāratī*, e la risposta critica di Abhinavagupta.

Quanto ci interessa comprendere è dunque la posizione anti-mimetica abhinavaguptiana e le sue conseguenze filosofiche. Le "ragioni" di Abhinavagupta, infatti, nel respingere esplicitamente l'idea che l'esperienza dell'arte drammatica derivi dalla "riproduzione" o "imitazione" (*anukaraṇa*) di eventi o sentimenti particolari, lasciano emergere contestualmente un modello cognitivo-estetico che chiama in causa una specifica modalità di "comprensione" o "coglimento", definita *anuvya-vasāya*. Tale concetto, come vedremo, va a designare una "ri-percezione riflessiva" e de-specificata dell'esperienza; una forma *sui generis* di "conoscenza" in cui si realizza l'assaporamento estetico, il *rasa*.

Il punto qui, quindi, lo ribadiamo, non è *opporre* la nozione di "mimesi" propria della multiforme (nei suoi sviluppi) e stratificata riflessione occidentale sullo specifico dell'arte a un presunto spirito monolitico della teoria estetica non mimetica delle tradizioni intellettuali dell'India, ma, al contrario, evidenziare quanto il problema del significato dell'imitazione nel contesto principe delle arti drammatiche e poetiche, sia stato significativo, e per questo contemplato e disquisito dai teorici indiani, proprio a partire dai frequenti luoghi in cui il *Nāṭyaśāstra* ricorre ai termini *anukaraṇa*, *anukṛti*, per definire il dramma come riproduzione/imitazione di sentimenti e azioni del mondo. I concetti di *mimesis* e *mimetico* sono dunque impiegati in questo scritto in senso problematico ed euristico, non come categorie neutre, consolidate e assodate, nella consapevolezza che la nozione di *mimesis*, studiata e dibattuta nel corso di secoli, e la cui storia interpretativa è confluita nella densità semantica della parola stessa, si presenta fessurata e permeabile, e che essa trae con sé, a maggior ragione in un contesto comparativo, un'apertura peculiare che interroga la possibilità e i limiti della sua traducibilità in un contesto linguistico-filosofico differente. Interrogativo che esige ci si rivolga a quell'alterità e alla sua specifica linea di indagine.

Tenteremo allora di ripercorrere la critica abhinavaguptiana dell'*anukaraṇavāda* come momento interno alla riflessione indiana sulla natura del dramma, intendendo mettere in luce, nel contesto stesso della teoria estetica del *rasa*, come la discussione del concetto di imitazione abbia contribuito contemporaneamente a definire la specificità della lezione di Abhinavagupta. Pertanto, si rende necessario, a questo punto, collocare il suo pensiero estetico nel contesto d'origine, quello che analizza e interpreta il *Nāṭyaśāstra*, laddove la teoria del *rasa* prende forma e senso.

¹⁰ Il cui testo è andato perduto.

Che cos'è *rasa*?

Pur con le necessarie distinzioni interne alla tradizione, si può affermare che gran parte della riflessione indiana sull'arte, a partire dal teatro e dalla poesia, ruoti intorno alla nozione di *rasa*, "assaporamento" o "esperienza estetica", la quale trova nel *Nāṭyaśāstra* di Bharata¹¹, testo principe della teoria del Teatro (*nāṭya*), tradizionalmente considerato un "quinto Veda"¹² (*pañcama-veda*), il punto di riferimento normativo e concettuale per la successiva elaborazione poetica e drammaturgica; a questo luogo scritturale, d'altra parte, si salda l'*Abhinavabhāratī*, il supremo commento di Abhinavagupta, che assunse a sua volta un ruolo determinante, di fatto diventando autorità interpretativa decisiva nella trasmissione e sistematizzazione della dottrina del *rasa*.

Il "Trattato sul teatro" di Bharata sviluppa la teoria del *rasa* a partire dall'enunciazione del celebre *rasa-sūtra* (*NS*, VI.31): *vibhāvānubhāvavyabhicārisaṃyogād rasa-niṣpattiḥ*, «il *rasa* nasce dalla combinazione dei determinanti¹³ (*vibhāva*), delle manifestazioni conseguenti (*anubhāva*) e degli stati transitori (*vyabhicāribhāva*)».

Qui, subito, il *rasa* si qualifica come risultato di una configurazione strutturata di condizioni, definite appunto in termini di *determinanti*, *conseguenti*¹⁴ e *transitorie*¹⁵, che a loro volta concorrono, nel dramma – come cause, o espressioni, o effetti – a suscitare gli stati d'animo fondamentali dell'umano e contestualmente a trasformarli in "sentimenti estetici" (in *rasa*)¹⁶. Nel medesimo capitolo del *Nāṭyaśāstra*, infatti,

¹¹ La figura di Bharata, tradizionalmente indicato come autore del *Nāṭyaśāstra*, è generalmente considerata di carattere leggendario o comunque non storicamente identificabile; il nome funziona dunque come *auctoritas* della disciplina più che come riferimento biografico determinabile. La composizione del trattato è oggi collocata nei primi secoli dell'era volgare, con un processo di formazione stratificato che potrebbe estendersi, secondo alcune stime, dal II sec. a.C. al II sec. d.C., con possibili rielaborazioni successive; altri studi collocano la composizione in un intervallo più ampio, che si estenderebbe fino al V secolo. Sulla natura composita del testo e sulla sua collocazione nel quadro della formazione della cultura letteraria sanscrita cfr. K. Vatsyayan, *Bharata: The Nāṭyaśāstra*, Sahitya Akademi, New Delhi, 1996, in particolare l'Introduzione; S. Pollock, *The Language of the Gods in the World of Men*, University of California Press, Berkeley 2006, pp. 73–78 (sulla prima formazione della cultura letteraria e il contesto dei trattati normativi). Per la struttura del testo e la tradizione manoscritta resta fondamentale l'edizione di M. Ghosh, op. cit., Introduzione.

¹² La qualificazione del *Nāṭyaśāstra* come "quinto Veda" (*pañcama-veda*) compare nel primo capitolo dell'opera, nel contesto della narrazione del mito d'origine del *nāṭya* (cfr. I, 15c *nāṭyākhyam pañcamam vedam setihāsam karomy aham*, «lo compongo un quinto Veda, chiamato *nāṭya*, corredato di narrazione epica»). Bharata riferisce che Brahmā, su richiesta degli dèi, compose il dramma traendo elementi dai quattro Veda: dal *Rgveda* il testo (*pāṭya*), dal *Sāmaveda* il canto (*gīta*), dallo *Yajurveda* la gestualità (*abhinaya*), e dall'*Atharvaveda* il *rasa*. Il *nāṭya* è definito come un sapere accessibile a tutti, inclusi coloro che non hanno diritto allo studio dei testi sacri, e viene perciò designato come *pañcama-veda* (cfr. *Nāṭyaśāstra* I, in particolare vv. 14–19).

¹³ I *vibhāva* sono i fattori determinanti (o cause) che rendono manifesto lo stato emotivo (*bhāva*), e si distinguono in *ālambana*, ossia il supporto oggettivo dell'emozione (la persona amata [nell'amore], il nemico [nell'ira], l'oggetto temuto [nella paura]), e *uddīpana*, ossia gli elementi che eccitano o intensificano l'emozione: stagione, ambiente, ornamenti, circostanze, elementi scenici. Si tratta in quest'ultimo caso non di cause dirette, ma di amplificatori dello stato emotivo.

¹⁴ Gli *anubhāva* sono le manifestazioni esteriori che rendono visibile lo stato emotivo: gesti, espressioni, parole, atteggiamenti.

¹⁵ I *vyabhicāribhāva* accompagnano e sostengono lo stato principale: esitazione, vergogna, ansia, stanchezza, dubbio.

¹⁶ Abhinavagupta afferma "*eka eva paramārthato rasah*": il *rasa* è unico sul piano della realtà ultima; la distinzione nei diversi *rasa* ha valore soltanto sul piano dell'analisi psicologico-empirica

subito prima dell'enunciazione del *sūtra* (*NS*, VI.17), Bharata elenca gli otto stati permanenti, o fondamentali (*sthāyibhāva*), le condizioni emotive "stabili" o sentimenti primari accessibili alla coscienza: *rati* (amore), *hāsa* (ilarità), *śoka* (dolore), *krodha* (ira), *utsāha* (energia), *bhaya* (paura), *jugupsā* (repulsione), *vismaya* (meraviglia). Essi sono chiamati *sthāyin* perché "stabili", "duraturi", cioè predisposizioni profonde che possono essere attivate e sviluppate nel dramma.

Nel contesto teatrale, dunque, se *vibhāva*, *anubhāva* e *vyabhicāribhāva* possono essere intesi come condizioni *dinamiche* e variabili della rappresentazione, lo *sthāyibhāva* indica la disposizione emotiva permanente che, pienamente realizzata, si compie come *rasa*, come esperienza estetica del dramma stesso; sul piano della fruizione estetica, infatti, agli stati permanenti corrispondono otto *rasa* correlati: l'erotico (*śṛṅgāra*), il comico (*hāsyā*), il patetico (*karuṇa*), il furioso (*raudra*), l'eroico (*vīra*), il terribile (*bhayānaka*), l'odioso (*bībhatsa*) e il meraviglioso (*adbhuta*)¹⁷. Detto in altre parole, gli stati permanenti, latenti nel soggetto, nella rappresentazione vengono attivati dai *vibhāva*, espressi dagli *anubhāva*, sostenuti dai *vyabhicāribhāva*, e culminano nel *rasa*.

Bharata chiarisce il rapporto tra *bhāva* e *rasa* in termini di intrinseca e reciproca correlazione: così come molti ingredienti diversi, opportunamente combinati, producono un piatto cotto, allo stesso modo gli stati emotivi, insieme agli elementi della recitazione, generano l'esperienza del *rasa* nello spettatore. Gli "stati" fondamentali (*bhāva*), dunque, sono quelle componenti emotive che, attraverso i vari mezzi della rappresentazione scenica, danno origine ai sentimenti estetici (*rasa*). Il termine stesso *bhāva* (da *bhāvayanti*, "fanno nascere") ne rivela la funzione: gli stati sono ciò che "porta all'essere" il sentimento estetico (*NS*, VI.34-35). D'altra parte, la relazione tra stati permanenti e *rasa* non va intesa in termini di derivazione causale unidirezionale: né lo stato permanente sorge dal *rasa* né il *rasa* dallo stato permanente, piuttosto, nel contesto teatrale, essi si originano reciprocamente; come in una combinazione di spezie e vegetali, stati e *rasa* sono causa dell'origine l'uno dell'altro; come l'albero cresce dal seme, e i fiori e i frutti dall'albero e dal seme, così i *rasa* sono l'origine (la radice) di tutti gli stati permanenti e allo stesso modo gli stati permanenti esistono come fonte di tutti i *rasa* (*NS*, VI.36-38).

Per quanto possa già evincersi dalla lettera del *Nāṭyaśāstra*, sarà l'elaborazione di Abhinavagupta a esplicitare che i *bhāva* non rappresentano emozioni private, non stati psicologici individuali, ma strutture emotive suscettibili di universalizzazione. Solo quando universalizzato (*sādhāraṇīkaraṇa*), lo *sthāyibhāva* diventa *rasa*.

Così, se il *bhāva* è la condizione psicologico-drammaturgica del *rasa*, il *rasa* è il suo compimento estetico nella coscienza dello spettatore.

Ma il problema della definizione del *rasa*, fin qui, è semplicemente posto. Molte e articolate sono le domande che ne seguono: che cosa qualifica il dramma come

(*Abh*, 1, 271). Cfr. R. Gnoli, cit., p. 38.

¹⁷ Cfr. *NS*, VI.33-41.

esperienza estetica? Quali caratteristiche presenta tale esperienza che la distinguono da un'esperienza ordinaria? In che modo è definibile quel *piacere generalizzato e condiviso* che prende il nome di *rasa*?

Ci aiuta senz'altro a comprendere la complessità teorica del concetto la sua descrizione fenomenologica esposta nel primo capitolo dell'*Abhinavabhāratī*. Qui Abhinavagupta ci consegna, in effetti, un insieme di tratti distintivi dell'esperienza estetica, in particolare attraverso l'illustrazione di quanto accade allo spettatore al cospetto della scena: nel contesto della rappresentazione drammatica, egli afferma, si realizza un vissuto nel quale è venuta meno ogni intenzione pratica, ogni privata emozione, ogni traccia dell'ordinaria esistenza, e l'immersione in un assaporamento la cui natura è un appagamento pieno e de-individualizzato. L'esperienza del *rasa* sembra presentarsi, in effetti, attraverso un processo sottrattivo di tutti gli aspetti che determinano l'invischiamento dell'io particolare nelle maglie fitte e gravi dell'esperienza del mondo. La de-particolarizzazione, il de-condizionamento, la sospensione della dimensione spazio-temporale, il togliimento della significazione concettuale ordinaria, sono i segni propri, nella fruizione del dramma, di un *esserci* soggettivo eppure de-individualizzato, l'esserci di un soggetto il cui cuore si è fatto "chiaro come uno specchio senza macchia" e che rende possibile, nella sua trasparenza, l'identificazione con gli stati mentali permanenti che il dramma esprime attraverso le sue articolate forme, le *performances* attoriali e i suoi mezzi scenici. La coscienza che si realizza qui, come Abhinava ce la descrive, è una forma di cognizione che in nulla ricalca i modi e le categorie del conoscere ordinario (l'errore, l'incerto, il probabile), una cognizione *sui generis* che ha per oggetto personaggi e sentimenti diversi da "sé", e che procura quel sentire improvviso, pieno, gustativo e consapevole insieme, che è detto *camatkāra*. Nozione complessa da rendere, *camatkāra* non è semplice meraviglia, o stupore, non mera emozione, per quanto intensa, piuttosto un "rapimento", un'esperienza gustativa piena che produce un'intensificazione luminosa della coscienza; essa esprime il momento in cui l'emozione universalizzata viene assaporata e contemporaneamente una forma di consapevolezza non discorsiva derivante da quello stesso assaporamento. Il *camatkāra* sembra dunque darsi come qualità specifica dell'esperienza del *rasa*. Un'esperienza penetrante, che continua ad albergare nell'animo dello spettatore (come una freccia conficcata nell'intimo del cuore, *hrdayābhyantaram nikhātam*). Lo spettatore, ci dice Abhinavagupta, sarà accompagnato dalle impressioni generate da quella peculiare cognizione anche dopo la rappresentazione e da queste condotto, animato da un desiderio edificante, orientato a un agire virtuoso che tende (*prepsā*) al bene (*śubha*) ed evita (*jihāsā*) il male (*aśubha*)¹⁸.

Cercheremo ora di cogliere, nelle pagine che seguono, attraverso l'interpretazione di Abhinavagupta, – la sua critica e la sua rielaborazione delle teorie che lo hanno preceduto –, i connotati di questa esperienza nelle sue condizioni di possibilità.

¹⁸ ABh, I, p. 36.

La natura del *rasa* e la critica di Abhinavagupta dell'*anukaranavāda*

Il *rasasūtra* ha prodotto un denso dibattito tra gli interpreti indiani del *Nāṭyaśāstra*. Lo riproponiamo: «il *rasa* nasce dalla combinazione dei determinanti (*vibhāva*), delle manifestazioni conseguenti (*anubhāva*) e degli stati transitori (*vyabhicāribhāva*)».

Su questa breve e densa formula definitoria si sono concentrati i tentativi di sciogliere il nodo della “natura” del *rasa*.

Nell'*Abhinavabhāratī*, Abhinavagupta ricostruisce e discute sistematicamente le interpretazioni dei suoi predecessori, che solo grazie alla sua opera ci sono note, integrandole e superandole nella propria sintesi teorica. Egli si confronta in particolare con Bhāṭṭa Lollaṭa, che spiega il *rasa* come effettiva produzione dell'emozione nel personaggio; con Śaṅkuka, che lo interpreta come risultato di un'inferenza (*anumāna*) fondata sull'imitazione (*anukaraṇa*), sulla cui interpretazione ci soffermeremo di seguito; con il suo stesso diretto maestro, Bhāṭṭa Tota, delle cui argomentazioni si serve per respingere la tesi di Śaṅkuka; e soprattutto con Bhāṭṭa Nāyaka, il quale introduce la nozione di universalizzazione (*sādhāraṇīkaraṇa*) e le categorie di *bhāvakatva* e *bhogīkaraṇa* per descrivere la specifica efficacia estetica del dramma.

La teoria abhinavaguptiana del *rasa* nasce così, soprattutto, come rielaborazione critica di questo dibattito che integra l'idea di universalizzazione in una più ampia teoria della coscienza estetica.

Ora, la questione della rappresentazione come imitazione (*anukaranavāda*) emerge in modo esplicito nella teoria di Śaṅkuka, uno dei principali bersagli polemici di Abhinavagupta.

Śaṅkuka interpreta il rapporto tra scena ed esperienza emotiva nei termini di *anukaraṇa* (“riproduzione”, “imitazione”), concependo il dramma come imitazione di stati affettivi realmente vissuti e l'esperienza estetica come un processo inferenziale (*anumāna*) attraverso cui lo spettatore riconosce tali stati emotivi nella rappresentazione scenica. Il *rasa* consisterebbe dunque nell'imitazione di uno stato permanente (*sthāyibhāva*) proprio del personaggio rappresentato, definito *rasa* (quindi con un termine alternativo rispetto a *bhāva/sthāyibhāva*) proprio in ragione del fatto che si tratta di una riproduzione e non del sentimento stesso. La percezione di quello stato permanente da parte dello spettatore sarebbe attivata dal concorso dei determinanti, dei conseguenti e degli stati emotivi transitori. Nonostante questo insieme di elementi venga attualizzato dall'attore, consapevolmente, attraverso l'artificio dell'interpretazione scenica, lo spettatore non ne avrà una percezione irrealistica. Di fatto, mentre l'attore *rappresenta* soltanto lo stato mentale permanente del suo personaggio, il fruitore lo coglie come realmente appartenente all'attore¹⁹.

Secondo Śaṅkuka, allora, ciò che viene presentato sulla scena non è l'emozione reale, ma un insieme di segni che la rendono riconoscibile e dunque esperibile

¹⁹ Cfr. *ABh-G*, I, pp. 275-276.

come reale dallo spettatore. L'attore non prova realmente gli stati emotivi rappresentati, ma ne offre una riproduzione convenzionale; lo spettatore, a sua volta, non sperimenta direttamente tali emozioni, ma ne inferisce la presenza a partire dagli elementi della rappresentazione. Il *rasa* viene così spiegato come risultato di un processo cognitivo mediato, fondato sulla relazione tra rappresentazione ed esperienza precedente.

Stando a tale modello, l'*anukaraṇa* implica necessariamente un riferimento a stati emotivi determinati. L'imitazione presuppone infatti una relazione di similarità (*sādrśya*) rispetto a un referente individuale, per cui l'esperienza estetica viene a caratterizzarsi come una forma di riconoscimento indiretto: lo spettatore comprende ciò che viene rappresentato in quanto lo riconduce a emozioni già note nell'esperienza ordinaria. Il dramma si configura così come una rappresentazione derivata dall'esperienza mondana, la cui intelligibilità dipende dalla continuità tra vita ordinaria e rappresentazione scenica.

Ora, per quanto una simile teoria consenta di spiegare la rappresentazione drammatica attraverso categorie epistemologiche familiari alla filosofia indiana, in particolare quella d'inferenza (*anumāna*), essa tuttavia, e sembra essere la *ratio* generale della critica abhinavaguptiana, si rivela insufficiente a rendere conto della specificità dell'esperienza estetica. Se il *rasa* fosse semplicemente inferito a partire da stati emotivi imitati, l'esperienza dello spettatore resterebbe legata alla dimensione individuale e psicologica dell'emozione, senza riuscire a spiegare la sua universalizzazione e il suo carattere non-empirico.

Per meglio comprendere, a questo punto, la collocazione di Abhinava rispetto ai suoi predecessori, e in particolare per delineare con maggior rigore il nucleo tematico dell'universalizzazione quale *proprium* del godimento estetico, si rende necessario richiamare la notevole influenza che sulla teoria estetica abhinavaguptiana ha avuto l'opera, andata perduta, di Bhaṭṭa Nāyaka, il *Sāhṛdayadarpaṇa* ("Lo specchio del cuore") di cui, come si diceva sopra, ci resta testimonianza nella trattazione critica dell'*Abhinavabhāratī*.

Come rileva Sheldon Pollock nel suo *A Rasa Reader*²⁰, la posizione di Bhaṭṭa Nāyaka rappresenta propriamente una "rivoluzione" nel contesto degli sviluppi ermeneutici della teoria del *rasa*: essa segnerebbe un passaggio cruciale, da una concezione del *rasa* legata al testo letterario (come espressa esemplarmente da Ānandhavardana), a una visione che connette il *rasa* all'esperienza della fruizione, del lettore o dello spettatore²¹. Secondo Bhaṭṭa Nāyaka l'*attualizzazione*

²⁰ Sheldon Pollock, *A Rasa Reader: Classical Indian Aesthetics*, New York, Columbia University Press, 2016, pp. 145-148; 190-191; 199-200.

²¹ Pollock sottolinea come, nella prospettiva di Bhaṭṭa Nāyaka, operi la matrice filosofico-religiosa della Mīmāṃsā, in particolare nel porre in primo piano, sulla base di una concezione performativa del linguaggio (tanto il linguaggio scritturale che quello ordinario sarebbero orientati all'azione), il fenomeno dell'attualizzazione (*bhāvanā*) dell'esperienza poetica o drammatica. Interessante segnalare, su questa specifica questione, lo studio di James D. Reich, *Bhaṭṭanāyaka and the Vedānta Influence on Sanskrit Literary Theory*, "Journal of the American Oriental Society", 138.3, 2018, pp.

(*bhāvanā*)²² dell'esperienza estetica si compie attraverso tre momenti fondamentali: quello propriamente denotativo (*abhidhā*), dell'espressione, o del linguaggio letterario, indicante il processo attraverso il quale il linguaggio trasmette significati o porta alla coscienza entità semantiche; in secondo luogo, il momento della "capacità di attualizzazione" (*bhāvakatva*)²³, che consiste nel produrre uno straniamento degli oggetti linguistici, che vengono, per così dire, depurati/privati della loro specificità, e nel realizzare dunque il *sādhāraṇīkaraṇa* ("il processo di rendere comune", o "comunizzazione"), ovvero quella generalizzazione che trasforma figure particolari in universali, rendendo possibile l'immedesimazione dello spettatore; Il *bhāvakatva*, detto in altri termini, indica il potere del linguaggio poetico di rendere "attuali" (*bhāvaka*) gli stati emotivi, non nel senso di riprodurli psicologicamente, ma di trasformarli in configurazioni universalizzate. L'emozione rappresentata non rimane legata a un soggetto empirico determinato, né a una situazione storicamente circoscritta; essa viene liberata dalle coordinate spazio-temporali e dalle implicazioni pragmatiche che la caratterizzano nella vita ordinaria. Il processo del *sādhāraṇīkaraṇa* non consiste dunque in un'astrazione concettuale, bensì in una forma di de-individualizzazione per cui lo stato emotivo diviene "comune" (*sādhāraṇa*), vale a dire disponibile per ogni soggetto capace di fruirne esteticamente. In tal senso, il *bhāvakatva* rappresenta la condizione strutturale della universalizzazione.

Il terzo momento dell'attualizzazione sarà infine, di conseguenza, la "trasformazione in godimento" (*bhogīkaraṇa*), l'esperienza stessa del *rasa*, che Pollock traduce con "experientialization", ossia l'esperienza di una fruizione che si dà in termini di assorbimento nell'emozione suscitata dall'evento letterario, poetico o drammatico. Il *bhogīkaraṇa* risulta dunque complementare al *bhāvakatva*, in quanto designa la modalità della fruizione. Una volta universalizzata, l'emozione non viene più vissuta come affezione personale, ma "gustata" (*bhuj*) in forma contemplativa. Lo spettatore non si identifica pragmaticamente con il personaggio né subisce l'emozione come propria; egli la esperisce come *rasa*, cioè come stato affettivo intensificato e insieme "inappropriabile". Il *bhogīkaraṇa* esprime allora la trasformazione

533-557), che afferma piuttosto l'influenza vedāntina sul pensiero di Bhaṭṭa Nāyaka, rilevando che la presentazione di Abhinavagupta della teoria del suo predecessore ponga in relazione dialettica quella matrice filosofica non dualistica con la prospettiva non duale śaiva di cui Abhinavagupta è sommo interprete: «In his response to Bhaṭṭanāyaka, Abhinavagupta essentially accepts the fundamental premise that aesthetic experience is analogous to religious experience. He differs from Bhaṭṭanāyaka only in that he has an entirely different model of what religious experience is. The difference between non-dual Vedānta and non-dual Śaivism is the real basis of Abhinavagupta's response, and it explains his peculiar stance of refutation and adoption much more than the influence of Mīmāṃsā.».

²² Gnoli traduce *bhāvanā* con "rivelazione", definendolo come il potere espressivo proprio, differente rispetto a quello denotativo, del testo letterario (poetico o drammaturgico).

²³ Il *bhāvakatva* indica quel particolare carattere del testo letterario per cui il linguaggio non si limita a comunicare dei contenuti, ma attraverso l'ornamento degli elementi semantici, con figure retoriche, abbellimenti stilistici e convenzioni teatrali, trasforma la comunicazione in qualcosa di insolito, di non-ordinario. Qui appunto risiederebbe la differenza, la specificità del letterario: nell'ulteriorità di significazione rispetto a quella denotativa.

dell'emozione in oggetto di godimento estetico, resa possibile proprio dalla sua preliminare universalizzazione.

La relazione tra i due concetti chiarisce, così, che l'universalizzazione non è un momento puramente oggettivo (relativo al testo) né esclusivamente soggettivo (relativo allo spettatore), ma un processo che coinvolge entrambi i poli dell'esperienza estetica. Il *bhāvakatva* opera sul piano della configurazione poetica, strutturando l'emozione in forma generalizzabile; il *bhogīkaraṇa* opera sul piano della coscienza fruitiva, che accoglie tale emozione come esperienza condivisibile e non possessiva. In questo senso, la teoria di Bhaṭṭa Nāyaka fornisce una articolazione funzionale del principio del *sādhāraṇīkaraṇa*: l'universalità del *rasa* non è un universale concettuale, ma un universale esperienziale, fondato sulla sospensione dell'individualità empirica e sulla trasformazione dell'emozione in oggetto di contemplazione estetica.

L'universalizzazione si rivela, in ultima analisi, il tratto differenziale dell'esperienza estetica, ciò che la eleva al di sopra dell'esperienza comune. È attraverso questo "mettere in comune", reso possibile dall'unicità del linguaggio letterario, poetico o teatrale, che l'esperienza estetica viene attualizzata²⁴.

C'è un ultimo elemento da esplicitare della teoria di Bhaṭṭa Nāyaka, così come ci viene presentata da Abhinavagupta. Un punto che rappresenta motivo al tempo stesso di prossimità e lontananza tra i due pensatori, vale a dire l'equiparazione che Bhaṭṭa Nāyaka compie tra esperienza estetica ed esperienza religiosa. L'assaporamento del *rasa* viene infatti descritto come uno stato di rapimento coincidente con la vera natura della propria coscienza,²⁵ resa luminosa e piena di beatitudine dallo svanire di ogni differenziazione tra lo e altro; il *rasa* qui è simile alla fruizione del *supremo Brahman*²⁶. Si stabilisce, in tal modo, un'analogia organica tra vissuto estetico e unione estatica con il divino. Abhinavagupta accoglierà la premessa fondamentale di questa corrispondenza, riconoscendo nell'esperienza del *rasa* uno stato di rapimento immersivo (*camatkāra*) affine all'esperienza mistica. Eppure, come sottolinea Gnoli²⁷, resta presente e operante nella teoria estetica del filosofo una differenziazione importante tra dimensione estetica ed esperienza religiosa, poiché la prima resterebbe autosufficiente in sé, non finalizzata a una realizzazione implicante identificazione con un oggetto trascendente.

D'altra parte, la visione abhinavaguptiana si distanzia significativamente da quella del suo predecessore poiché altro è il modello teologico di riferimento: quello dello śvaismo kashmīro. Per Abhinavagupta l'esperienza della realizzazione ultima nel contesto religioso non è dissoluzione dell'io nel *brahman*, ma "riconoscimento" (*pratyabhijñā*) della propria natura divina come coscienza libera e creativa. Di con-

²⁴ Cfr. Pollock, *ivi*, p. 146.

²⁵ *Ivi*, p. 147. Benché l'esperienza estetica sia considerata esperienza superiore rispetto a quella religiosa.

²⁶ *ABh-G*, I, 279, 15.

²⁷ Cfr. *op. cit.*, p. 41.

sequenza, la sua risposta a Bhaṭṭa Nāyaka si configura come una complessa operazione di confutazione e riappropriazione: Abhinava respinge il modello vedāntico di Assoluto non duale, ma riutilizza creativamente l'intuizione del legame tra estetico e religioso all'interno della propria sintesi śaiva.

La critica di Abhinavagupta dell'anukaraṇa

All'interno del corso rivoluzionario inaugurato da Bhaṭṭa Nāyaka si colloca dunque la stessa rielaborazione abhinavaguptiana. L'impianto teorico sopra descritto, in effetti, costituisce per Abhinavagupta un punto di snodo decisivo, dal quale prendono avvio molte delle sue rielaborazioni sistematiche.

È forse utile, a questo punto, richiamare un passaggio testuale che sembra delineare, in negativo, quanto potremmo definire lo "spazio estetico" del dramma come spazio di universalizzazione. Nel primo capitolo dell'*Abhinavabhāratī* in riferimento alla definizione del rapporto tra la natura del *nāṭya* e i suoi principali oggetti narrativi ("Qui, nel *Nāṭyaveda*, ciò a cui si guarda non sono i reali dei e antidei [...]")²⁸ emerge, tramite una serie di esclusioni, quanto il *nāṭya* non è: non è realtà (*na tattva*) né similarità (*na sādṛśya*), non illusione (*na bhrāntatva*), non sovrimposizione (*na āropa*)²⁹ né identificazione (*na tad-akhyavasā*); non immaginazione (*notprekṣyamāṇatva*), non copia (*na pratikṛtitva*) né imitazione (*na tad-anukāra*), non apparizione mediante magia (*na tatkāla-nirmāṇena indra-jālavat*) né apparenza costruita da artificio (*na yukti-viracita-tad-ābhāsātā*)³⁰. Ciò che manca a tali dimensioni per poter descrivere la natura del dramma, spiega Abhinavagupta, è la "comunizzazione" (o universalizzazione) dello stato affettivo rappresentato, aspetto necessario, costitutivo dell'esperienza estetica, grazie a cui lo spettatore entra in consonanza coscienziale con quanto il dramma esprime. Di fatto, nessuno dei casi precedentemente ipotizzati, proprio in quanto tutti relativi al rispecchiamento, o alla replica artificiale, di una dimensione empirica, specifica e ordinaria, può consentire al fruitore del dramma l'immedesimazione e l'assaporamento.

In effetti, nel momento in cui l'evento rappresentato restasse particolare (*asādhāraṇa*), cioè legato a determinate coordinate individuali, empiriche e contingenti, lo spettatore lo percepirebbe come qualcosa di estraneo, appartenente ad altri e non a sé, e assumerebbe quindi una postura di *audāsīnya*, vale a dire di *distacco ordinario*, neutralità o non immedesimazione. In tale condizione, d'altra parte, ciò che è rappresentato non verrebbe interiorizzato come esperienza condivisibile, ma resterebbe confinato alla sfera di soggetti determinati; per questa ragione

²⁸ Il tema specifico è quello della natura della rappresentazione di dei e antidei nel dramma; cfr. Gnoli, *L'estetica indiana*, cit., p. 140, nota 1.

²⁹ Il concetto di *āropa*, in particolare trattato nel *milieu* logico-epistemologico buddhista, esprime l'idea che la rappresentazione mentale si proietti sulla "vera" realtà, che si sovrapponga a quella, impedendone la conoscenza diretta.

³⁰ *Abh*, I, p. 35.

non potrebbe prodursi alcun autentico coinvolgimento estetico e la fruizione del *rasa* (*rasa-āsvāda*) risulterebbe impossibile³¹. L'argomentazione di Abhinavagupta si sviluppa dunque per via negativa: senza il processo di universalizzazione (*sādhārāṇīkaraṇa*), lo spettatore non può che restare esterno alla scena, emotivamente non partecipe e incapace di accedere all'esperienza estetica propriamente detta. Naturalmente lo stato di *audāsīnya* non coincide con il *distacco estetico*: il primo è una semplice estraneità rispetto all'evento, mentre il secondo, reso possibile dal *rasa*, sospende il coinvolgimento personale senza annullare la partecipazione, trasformandola piuttosto in una partecipazione universalizzata all'emozione. Ne discende che l'esperienza estetica non nasce né dalla percezione empirica ordinaria né da una pura indifferenza affettiva, ma da una forma mediata e non ordinaria di partecipazione, nella quale l'emozione, liberata dalle sue determinazioni individuali, diviene condivisibile e gustabile in quanto *rasa*.

Si rende così evidente quanto il concetto di "universalizzazione" dell'esperienza emotiva assuma un ruolo centrale nello spostamento della riflessione verso il versante della fruizione estetica, cioè dell'esperienza coscienziale del *rasa*. Proprio questa nozione consente di comprendere con maggiore precisione la critica che Abhinavagupta rivolge alla teoria dell'imitazione.

Come si è rilevato in precedenza, stando all'interpretazione attribuita a Śāṅkuka, il dramma consiste nell'imitazione degli stati emotivi permanenti (*bhāvānām anukaraṇam*), e il *rasa* è colto attraverso inferenza (*anumāna*)³². A differenza di Bāṭṭha Lollata, che identificava il *rasa* con uno stato emozionale permanente amplificato, presente nell'attore e nel personaggio interpretato, Śāṅkuka si sofferma invece propriamente sullo spettatore, il quale riconoscerebbe nella rappresentazione scenica segni che rinviano a emozioni realmente vissute, deducendo da tali segni lo stato affettivo rappresentato. L'esperienza estetica resta così spiegata attraverso un modello epistemologico inferenziale nel quale la rappresentazione drammatica mantiene un rapporto derivato con l'esperienza ordinaria.

Abhinavagupta respinge categoricamente questa lettura proprio in quanto rispondente a un modello referenziale e psicologico, non in grado di rendere conto della stra-ordinarietà e "universalità" dell'estetico.

Articolata è la confutazione dell'*anukaraṇavāda*, la quale si serve in prima istanza degli argomenti di Bāṭṭha Tota, diretto maestro di Abhinava; e diversi sono i luoghi dell'*Abhinavabhāratī* dove il modello dell'imitazione/riproduzione viene re-

³¹ Cfr. ABh, I, p. 35: *sarveṣveteṣu pakṣeṣvasādhārāṇatayā draṣṭuraudāsīnye rasāsvādāyogāt/ kaveśca niyatavarṇanīyāniścatatve kāvyasyaivāsampatteranaucityāvarjanayogāt*; «In tutte queste ipotesi, proprio perché si tratterebbe di qualcosa di particolare e non universalizzato, lo spettatore resterebbe indifferente e la fruizione del *rasa* sarebbe impossibile. Inoltre, dal lato del poeta, se l'oggetto della descrizione fosse rigidamente determinato (specifico), la poesia stessa non potrebbe realizzarsi, poiché verrebbe meno la possibilità di evitare l'inappropriatezza.».

³² Pollock rileva il nesso strutturale tra questa lettura dell'esperienza estetica e il *background* buddhista di Śāṅkuka, che spiegherebbe la sua teoria inferenziale-mimetica sulla base degli unici mezzi di conoscenza ammessi dai buddhisti: la percezione diretta e l'inferenza. Cfr. Id., *A Rasa's Reader*, p. 36.

spinto; non è qui possibile ripercorrere il dettaglio della polemica e tuttavia si può affermare che il nucleo fondamentale della critica riguarda, appunto, il presupposto referenziale implicito nella nozione di imitazione. L'*anukaraṇa* postula, infatti, una relazione di similarità (*sādṛśya*) rispetto a un oggetto determinato (*viśeṣa* letteralmente indica ciò che resta separato, distinto ed esprime originariamente l'idea di una separazione che produce una determinazione individuale attraverso differenziazione): imitare significa riprodurre qualcosa che esiste come termine di confronto specifico, situato, individualizzabile. Logicamente l'imitazione, sostiene Abhinava, implica il riprodurre un che di simile, e può esserci similarità solo rispetto a una cosa particolare, non a una cosa generale. Ma, si è detto, l'esperienza estetica del *rasa* è incompatibile con ogni riferimento a "specificità", vale a dire a stati emotivi individuali. Di conseguenza, non bisogna essere tratti inganno, sottolinea il filosofo, dalla teoria secondo cui il dramma sarebbe *imitazione di qualcosa di non specifico* poiché riprodurre il simile non può che implicare la presenza simultanea di uno specifico originale e non è certo il caso della rappresentazione drammatica. Mera impossibilità logica³³.

Il rifiuto del paradigma imitativo emerge già nella prima parte del commento al primo capitolo del *Nāṭyaśāstra*, dove Abhinavagupta chiarisce che la definizione del *nāṭya* come *lokavṛttānukīrtana* ("ri-narrazione delle condotte del mondo") non implica una ri-produzione del comportamento mondano. Il dramma, pur utilizzando elementi dell'esperienza ordinaria, appartiene a un ordine distinto da quello dell'esperienza empirica, definito come *alaukika* (letteralmente: "non appartenente al mondo", "non mondano"). In questo senso, la rappresentazione drammatica non è imitazione della vita ordinaria, ma trasformazione estetica dei suoi contenuti.

Nella discussione della posizione di Śaṅkuka la critica diventa serrata e si articola prendendo in considerazione i quattro punti di vista: della percezione dello spettatore; dell'attore, dei "critici", di Bharata stesso.

Sul piano del vissuto dello spettatore, che tipo di percezione estetica sarebbe quella fondata sul processo imitativo? Se uno spettatore fosse consapevole di trovarsi al cospetto di una riproduzione, dovrebbe poter percepire sia l'originale che la copia, ma non è possibile che lo spettatore possa entrare in contatto con il sentimento di un dio o di un eroe, per esempio, di Rāma. Per non dire che, se lo spettatore percepisce la rappresentazione come imitazione di un'emozione reale, l'esperienza resterebbe confinata alla dimensione psicologica dell'emozione empirica, senza assumere il carattere universalizzato che è condizione stessa del *rasa*³⁴.

Abhinavagupta insiste sul fatto che lo spettatore non "vede" nel dramma l'emozione autentica di un'altra persona, ma risveglia in sé uno stato affettivo latente. Al contrario di Śaṅkuka, che considerava lo stato emotivo permanente (*sthāyibhāva*) dello spettatore come un dato dedotto dall'interpretazione scenica, Abhinavagupta

³³ Cfr. *ABh-G*, I, p. 37.

³⁴ *ABh-G*, I, p. 276-278.

pensa che lo *sthāyībhāva* risieda, non già nell'attore, ma nello spettatore stesso (anche se dormiente), suscettibile di essere attivato dal dramma ed esperito come *rasa*. In altre parole, il *rasa* si genera dalla stimolazione di uno stato emotivo pre-esistente nel fruitore, non da una replica diretta di un'emozione altrui. Questo implica che il godimento estetico non è un'immagine passiva ma un processo attivo di "realizzazione" interiore in cui lo spettatore identifica nella propria mente lo stato *sthāyī* proposto dal dramma.

D'altra parte, sul fronte dell'esperienza attoriale, nell'interprete non può riscontrarsi né la coscienza né l'intenzione di riprodurre i sentimenti dei personaggi che è chiamato a interpretare.

L'ipotesi di Śaṅkuka era che l'attore incarnasse il personaggio, ne riproducesse lo *sthāyībhāva* e che lo spettatore lo inferisse. Ma Abhinavagupta ribatte che tale presunto *sthāyībhāva* inferito a partire dalla *performance* dall'attore in effetti non è ammissibile, nella misura in cui non può darsi un'"originale" emozione provata dall'attore a cui fare riferimento: l'atto drammatico è una finzione consapevole e l'attore può imitare gesti o azioni, ma non gli stati interiori; vi è un'incompatibilità epistemologica tra il dominio fisico (corpo/azioni) e quello mentale (emozioni). Ogni emozione percepita nasce, in realtà, internamente allo spettatore e non dalla vera esperienza emotiva dell'attore³⁵. Questo, in termini logici, implica che, in mancanza di una realtà emotiva originale da ri-produrre, non ha senso parlare di imitazione e la nozione stessa diventa dunque contraddittoria nell'arte drammatica.

In ultima istanza l'*anukaraṇavāda* viene confutata anche rispetto al punto di vista dei "critici"³⁶, di coloro cioè che pretendono di teorizzare un processo imitativo in atto laddove, in pratica, questo resta inconsapevole (dunque non riconosciuto) in coloro che sono immersi nella percezione estetica.

Di fatto, nessuno di quanti sono coinvolti nello spettacolo esperisce l'imitazione di qualcosa di esterno e "originale". Spettatore, attore e persino l'osservatore esperto (il "critico" appunto) "assaporano" l'opera per immedesimazione, perdendo il senso della loro identità separata. In queste condizioni non c'è coscienza di operare per imitazione: ognuno si lascia coinvolgere dall'azione drammatica senza pensare "questo è reale" o "questo è finzione".

Va da sé che l'ipotesi di Śaṅkuka, che il *rasa* derivi da un'inferenza imitativa, risulti incompatibile con una teoria del teatro come quella elaborata da Abhinava-

³⁵ L'esperienza dell'attore si realizza attraverso tre condizioni: l'abilità nell'arte drammatica, la memoria dei fattori determinanti relativi alla propria performance, il "consentire del cuore suscitato dalla condizione di generalità dei sentimenti" (cfr. *ABh-G*, I, p. 277.)

³⁶ Qui riportiamo la spiegazione di Gnoli della critica abhinavaguptiana: "Nel confutare questa concezione AG asserisce che è impossibile spiegare una cosa nel momento teoretico attraverso un'argomentazione che contraddica la consapevolezza che abbiamo di esso nel momento pratico. In altri termini, gli spettatori, poiché immersi nel *rasa* suscitato dello spettacolo, non sono consapevoli di avere a che fare con un'imitazione. Tale fatto confuta immediatamente i sostenitori della teoria dell'imitazione." Op. cit, p. 120, nota 25.

gupta, in cui diventa centrale la natura “coscienziale” e universalizzata della fruizione estetica: l’esperienza emotiva del *rasa* è data dall’accordo tra elementi drammatici e sensibilità interna, non da un’equazione “gesto del gesto = emozione reale”.

Infine, Abhinavagupta esclude che il punto di vista imitativo possa essere minimamente accordato con la lezione di Bharata: in nessun luogo egli avrebbe dichiarato che il *rasa* potesse essere imitazione di uno stato emotivo permanente; al contrario, il *Nāṭyaśāstra* attesta il concorrere di fattori molteplici alla “produzione” di quell’assaporamento extra-ordinario in cui il *rasa* consiste.

La conclusione che si può trarre dalla critica a Śaṅkuka (e, nel caso di Abhinavagupta, a ogni concezione imitativa del teatro) è che né lo spettatore percepisce un’emozione altrui come tale per inferenza, né l’attore esprime un’“originale” emozione da imitare, né i critici possono sostenere una prospettiva imitativa. Piuttosto, seguendo Bharata, il *rasa* può qualificarsi come un’esperienza immersiva del tutto peculiare che nasce dalla consonanza del cuore, rivelando una concordanza di stati emotivi tra autore, opera e fruitore.

In definitiva, nel dramma non viene riprodotto alcun “oggetto particolare” né alcuna realtà esterna e l’esperienza estetica non può fondarsi sull’inferenza di stati emotivi determinati. La fruizione del *rasa* presuppone, anzi, la sospensione di ogni determinazione individuale dell’emozione rappresentata. In assenza di tale sospensione, l’esperienza estetica ricadrebbe nel piano psicologico ordinario; ma proprio perché essa eccede quel piano, la rappresentazione drammatica non può essere ridotta a imitazione di stati emotivi reali. Detto altrimenti, e volgendosi al presupposto filosofico dell’*anukaraṇavāda*, il vero problema della teoria di Śaṅkuka, nell’attribuire al teatro un’operatività mimetica, consiste primariamente nel fatto che tale funzione è strutturata secondo il paradigma dell’inferenza: l’emozione rappresentata viene conosciuta come si conosce un fatto del mondo, attraverso un procedimento che implica un referente ontologicamente presupposto. Tuttavia, nell’esperienza del *rasa*, ciò che si dà non è un ente inferito, bensì una modalità di apparizione che trascende il regime ordinario della referenza. L’estetico non è un sapere su qualcosa che è, ma una forma di consapevolezza che si costituisce nell’atto stesso della fruizione.

In tal modo, la teoria dell’*anukaraṇa* viene respinta non solo come spiegazione del *rasa*, ma anche come descrizione adeguata della natura stessa del *nāṭya*.

Ma non è tutto, la discussione abhinavaguptiana dell’*anukaraṇavāda* viene problematizzata anche sul piano fenomenologico, laddove, come vedremo, si tratta dello specifico rapporto del dramma, come concepito da Bharata, con la “realtà” del mondo in termini di ri-narrazione.

Il nucleo dell’obiezione è il seguente: l’imitazione, in quanto tale, tende a produrre *hāsa* (riso), non *rasa*. Qui Abhinava cita lo stesso Bharata: «il riso sorge dalla riproduzione delle azioni di altri individui (NS, VII, 10).».

Quando uno spettatore riconosce che qualcuno “imita” un altro, l’effetto primario è la percezione di uno scarto tra l’originale e la copia; questo scarto genera comicità. Se il teatro, cioè, fosse semplicemente *anukaraṇa*, cioè riproduzione di stati

reali, l'esperienza risultante sarebbe dominata dalla consapevolezza della copia e del suo diretto riferimento al dato reale, non la partecipazione estetica profonda.

Per Abhinavagupta questo è un ennesimo, decisivo, argomento contro la riduzione del *nāṭya* a imitazione. Il *rasa* non nasce dal confronto tra originale e copia, né da un procedimento inferenziale che rimanda a un referente ontologicamente presupposto; nasce invece dalla sospensione di tale referenza e dalla universalizzazione dell'emozione. Laddove l'imitazione presuppone un mondo e mette in scena la sua riproduzione, il *rasa* implica la neutralizzazione di quel mondo come termine di confronto. Se l'attenzione dello spettatore si concentrasse sull'abilità imitativa dell'attore («questo attore imita Rāma») l'effetto sarebbe di tipo comico o tecnico; ma nell'esperienza estetica autentica lo spettatore non coglie il rispecchiamento di un che di empirico, bensì entra in uno stato di consapevolezza altra, universalizzata.

L'argomento sul riso rafforza la critica abhinavaguptiana: l'imitazione è strutturalmente inadeguata a rendere conto del dramma perché resta vincolata a una logica ontologica e comparativa, mentre il *rasa* appartiene a un regime diverso, epistemico e fenomenologico, in cui non vi è più un originale rispetto a cui misurare la sua riproduzione, ma l'emergere di una dimensione coscienziale "comunizzata".

Eppure, Abhinavagupta non rifiuta completamente l'uso del termine *anukaraṇa*. Egli ammette che il dramma possa essere chiamato *imitazione* in senso derivato, nella misura in cui esso si serve dei principali mezzi dell'esperienza mondana (*mukhya-laukika-karaṇa*). Una volta stabilita la differenza reale tra esperienza *estetica* ed esperienza *ordinaria* (*sthite vastuto bhede*), l'uso linguistico (dunque meramente convenzionale) della parola cessa di essere problematico. Questa distinzione tra la natura dell'esperienza estetica e la terminologia della rappresentazione consente ad Abhinavagupta di ridefinire la rappresentazione drammatica senza negare la continuità materiale tra vita ordinaria e dramma e contemporaneamente di giustificare, attraverso riarticolazione semantica e concessione all'uso convenzionale, le occorrenze del *Nāṭyaśāstra* in cui compare l'espressione *anukaraṇa*.

La critica dell'*anukaraṇa* apre così lo spazio per una diversa concezione dell'esperienza estetica, che Abhinavagupta descrive attraverso la nozione di *anuvya-vasāya*. Se la teoria imitativa concepisce il dramma come riproduzione dell'esperienza emotiva, l'interpretazione abhinavaguptiana lo comprende invece come oggetto di una "ri-percezione riflessiva", nella quale il contenuto affettivo viene colto in forma universalizzata.

In sostanza, il rifiuto della teoria imitativa del *rasa* contribuisce a definire, attraverso la necessaria presa in carico del significato e del problema della *ri-produzione drammatica delle azioni e delle condotte del mondo*, il modello abhinavaguptiano dell'esperienza estetica, fondato su una peculiare modalità cognitiva attraverso cui il contenuto affettivo del dramma diventa oggetto di coscienza.

Ri-produzione, ri-narrazione e ri-percezione (*anukaraṇa*, *anukīrtana*, *anuvyavasāya*)

La nozione di *anukaraṇa* applicata alla definizione della rappresentazione drammatica compare nel *Nāṭyaśāstra* di Bharata in diversi luoghi³⁷. Riportiamo i più noti:

*nānābhāvopasampannaṃ nānāvasthāntarātmakam /
lokavṛttānukaraṇaṃ nāṭyam etan mayā kṛtam* || I.111 ||

«Il *nāṭya*, quale io l'ho concepito, è imitazione delle condotte del mondo, ricco di molteplici stati emotivi e costituito da diverse situazioni.»³⁸

saptadvīpānukaraṇaṃ nāṭyam etad bhaviṣyavat || I.117 ||
«Il *nāṭya* è imitazione dei sette continenti [dell'intero mondo].»³⁹

Sempre nel primo capitolo del *Nāṭyaśāstra*, in un passo precedente, ricorre un'analoga struttura definitoria, che in questa successione posticipiamo poiché qui il termine chiave non è più *anukaraṇa*, "imitazione/riproduzione", ma *anukīrtana*, "ri-narrazione":

trailokyasyāsya sarvasya nāṭyaṃ bhāvānukīrtanam || I.107 ||
"Il *nāṭya* è la ri-narrazione dello stato dei tre mondi"⁴⁰.

Il chiarimento abhinavaguptiano di questa stanza sarà fondamentale per comprendere la natura dell'esperienza cognitiva indotta dalla fruizione della rappresentazione teatrale, e la natura del teatro stesso quale espressione somma dell'esperienza del *rasa*. Ma è necessario preliminarmente analizzare il significato e la funzione dei termini che compaiono nei passi qui riportati.

Il rapporto tra *anukaraṇa*, imitazione, e *anukīrtana*, ri-narrazione, assume nel *Nāṭyaśāstra* una rilevanza teorica che va oltre la loro semplice comparabilità morfologica. Entrambi i termini condividono il prefisso *anu-* (in seguito a, secondo, in conformità a), che indica un movimento di conformazione a qualcosa di già dato; nel caso del teatro, il mondo (*loka*) e le sue "condotte" (*vṛtta*). Nondimeno i termini divergono per la radice verbale e quindi per la sfera semantica di appartenenza:

³⁷ Se ci rivolgiamo agli studi e alle traduzioni accademiche consolidati dell'opera, il termine *anukaraṇa*, che pure viene generalmente tradotto con "imitazione", "mimicry" o "replication", osserviamo che nella ricezione moderna, da Kapila Vatsyayan (*Bharata: The Nāṭyaśāstra*, New Delhi: Sahitya Akademi, 1996) a Sheldon Pollock (*A Rasa Reader: Classical Indian Aesthetics*, cit.) questa resa non viene intesa in senso letterale o realistico. L'"imitazione" di cui parla Bharata non corrisponderebbe a una copia ontologica del reale, ma a una rappresentazione convenzionale e codificata delle strutture dell'agire umano.

³⁸ La resa di Gosh è: "The drama as I have devised, is a mimicry of actions and conducts of people, which is rich in various emotions and which depicts different situationa." (*NS-Gosh*, p. 15); lo studioso rende *anukaraṇa* con "mimicry".

³⁹ *NS-Gosh*, p. 16: "...for a mimicry of the world with its Seven Divisions has been made a rule of, in the drama."

⁴⁰ *NS-Gosh*, p. 14: "The drama is a representation of the state of the Three Worlds." *Anukīrtanam* è tradotto con "representation".

anukaraṇa rimanda a un “fare” (da *√kr*) e designa un “fare secondo, fare dopo”, ossia una riproduzione operativa o performativa; laddove *anukīrtana* (da *√kīrt*: menzionare, proclamare), indica invece un “dire”, un “dire secondo”, o un “dire di nuovo”, cioè una ripresa discorsiva o narrativa.

Nel primo caso, l'accento cade sull'atto: il teatro “rifà” le azioni del mondo, le mette in scena, le reitera in forma visibile. Nel secondo, l'accento si sposta sulla dimensione comunicativa: il teatro “riferisce”, o meglio “ri-espone”, rende dicibile e condivisibile un insieme di eventi e stati. La differenza non è dunque puramente lessicale, infatti *anukaraṇa* implica una logica della riproduzione, *anukīrtana* una logica della manifestazione.

In termini concettuali, la distinzione può essere così sintetizzata: *anukaraṇa* rinvia alla dimensione gestuale e performativa del teatro, al suo “fare come”; *anukīrtana* alla dimensione enunciativa e comunicativa, al suo “dire secondo”. Nel *nāṭya* le due dimensioni coesistono: l'attore “imita” azioni, ma il dramma, in quanto struttura poetica, articola e comunica significati.

Nella lettura di Abhinavagupta, come si è visto, *anukaraṇa* non è assunto in senso imitativo; il filosofo esclude categoricamente, con gli argomenti riportati, che il teatro sia fondato su una relazione ontologica tra originale e copia; piuttosto, valorizzando la componente di manifestazione implicita anche in *anukīrtana*, il *nāṭya* può essere compreso come dispositivo simbolico che, lungi dal riprodurre il mondo, lo rende esperibile in una forma trasfigurata. Si potrebbe dire che Abhinava, pur non rigettando il termine *anukaraṇa*, ne svuota l'implicazione referenziale: ciò che il teatro “segue” non è un ente da duplicare, ma una struttura dell'esperienza da dispiegare.

Ma per intendere meglio la questione, alla nozione di ri-narrazione va a questo punto collegata, finalmente, attraverso lo stesso testo abhinavaguptiano, quella di *anuvyavasāya*, “ri-percezione”⁴¹.

Scriva Abhinavagupta: «Il significato del termine ri-narrazione, incontrato nella stanza⁴² indica una particolare ri-percezione (*anuvyavasāya*), e non una forma di riproduzione»⁴³.

Più oltre Abhinavagupta ribadisce la definizione: «Pertanto il *nāṭya* è una narrazione (*kīrtana*) costituita da *anuvyavasāya*, una forma di coscienza empirica [o esperienza cosciente] (*saṃvedana*) pervasa (*rūṣita*) da concettualizzazione (*vikalpa*)»⁴⁴.

⁴¹ Per una trattazione dei concetti di imitazione (*anukaraṇa*) e ripercezione riflessiva (*anuvyavasāya*) in Abhinavagupta con riferimenti comparativi alla teoria aristotelica del teatro come *mimesis* cfr. A. C. Sukla, op cit.; in particolare pp. 271-277 e pp. 297-299.

⁴² Cfr. *Nāṭyaśāstra*, I, 107.

⁴³ *ABh*, I, p. 36. E proprio di seguito l'autore spiega, citando nuovamente lo stesso Bharatha (“il riso sorge dalla riproduzione delle azioni di altri individui” VII, 10), l'inadeguatezza del significato imitativo per rendere conto del *proprium* teatrale: il dispositivo mimetico/riproduttivo implicherebbe una deformazione che può solo indurre ilarità nello spettatore.

⁴⁴ *ABh*, I, p. 37: *tasmād anuvyavasāyātmakam kīrtanam rūṣitavikalpasamvedana nāṭyam tadvedanavedyatvāt na tv anukaraṇarūpam*. Qui intendiamo di tenere insieme due eminenti rese traduttive, di Gnoli e Pollock, per sottolineare che il tipo di esperienza coscienziale rappresentata dalla ri-percezione (*anuvyavasāya*) implica contemporaneamente la dimensione sensibile dell'esperienza e quella della concettualizzazione. Gnoli traduce *rūṣitavikalpasamvedana* con “forma di coscienza caratterizzata da cognizione discorsiva”, op. cit., p. 97; Pollock traduce “reflexive consciousness laden with conceptual sense experience”, (“coscienza riflessiva intrisa di esperienza sensibile concettualmente determinata”), op. cit., p. 221.

Nella misura in cui esso [il dramma] è oggetto di tale percezione (*vedana*), non è una forma di imitazione.».

Il termine *anuvyavasāya*, impiegato nella tradizione epistemologica indiana per indicare una cognizione riflessiva che prende come oggetto una cognizione precedente, è utilizzato da Abhinavagupta, con differente e originale significato, per descrivere la modalità specifica della fruizione del *rasa*⁴⁵, per indicare, cioè, propriamente il “luogo-esperienza” in cui il dramma diventa oggetto di assaporamento: «Il *nāṭya* è materia di cognizione (*tad-vedana-vedyatvāt*) da parte di una specifica (*viśeṣa*) forma di ri-percezione (*anuvyavasāya*)» (*ABh*, I, p. 36.).

Nel contesto teatrale, dunque, l'*anuvyavasāya* non designa una semplice meta-riflessione né una rievocazione mnemonica dell'esperienza emotiva, ma una forma di ri-percezione riflessiva (o “coscienza riflessiva”) attraverso cui il contenuto affettivo rappresentato diventa oggetto di coscienza estetica. È in questo senso che il filosofo può affermare che il *nāṭya* non è “ri-produzione”, o “imitazione”, ma oggetto di una particolare esperienza cognitiva che qualifica, potremmo dire, il *proprium* del vissuto estetico come vissuto di coscienza.

La ri-narrazione che il dramma attualizza si dà dunque come ri-percezione. Questa l'equivalenza che Abhinavagupta ci consegna. E i due concetti si fanno luce a vicenda.

Compresa come forma attraverso cui si dà quella ri-percezione, la ri-narrazione di cui si tratta, lungi dall'essere riproposizione di fatti e detti, o ricostruzione di eventi e discorsi già dati, implica piuttosto il processo di riformulazione dell'esperienza, in cui ciò che viene narrato non è la sequenza empirica degli accadimenti, ma la loro rielaborazione all'interno di una forma autonoma e autoconsistente, capace di trasformarne il significato e la portata emotiva. Né essa è assimilabile al ricordo, non a un riconoscimento autobiografico, non a un'identificazione psicologica. La dimensione empirica della soggettività in questa esperienza è tolta. La ri-percezione in cui consiste la ri-narrazione drammatica non può che essere narrazione senza io (tanto l'io dell'attore quanto l'io dello spettatore), una narrazione impersonale dello stato emotivo, in cui l'*ahamkāra* è sospeso.

Nel *nāṭya* l'esperienza è dunque ri-strutturata temporalmente, spazialmente e semanticamente passando attraverso personaggi, azioni, sequenze, artifici, ornamenti, per realizzare una nuova apprensione estetica che non è più l'emozione stabile del personaggio, ma quella dello spettatore stesso immerso nell'assapo-

⁴⁵ Il concetto di *anuvyavasāya* nell'epistemologia nyāya designa la cognizione riflessiva successiva mediante la quale una cognizione primaria (*vyavasāya*) diviene oggetto di consapevolezza, processo che consente il riconoscimento e la validazione dell'atto conoscitivo. Le scuole buddhiste epistemologiche, in particolare con Dignāga e Dharmakīrti, criticano questo modello opponendovi la dottrina della *svasamvedana* (“piena consapevolezza di sé”, “auto-consapevolezza”), secondo cui ogni atto cognitivo è intrinsecamente auto-manifestante e non richiede una riflessione successiva. In Abhinavagupta, la coscienza è concepita come originariamente auto-luminosa e riflessiva in sé, posizione che si avvicina alla prospettiva buddhista pur rielaborandola in senso ontologico. In questo quadro, l'esperienza estetica del *rasa* viene interpretata come una forma di auto-manifestazione della coscienza che non dipende da una mera cognizione secondaria di tipo *anuvyavasāya*, ma da una immediata esperienza riflessiva della *samvidā*.

ramento (*rasa*); e l'esperienza del *rasa* diventa ora l'esperienza della propria coscienza pura⁴⁶.

Comprendere l'*anuvyavasāya* come ciò in cui consiste la ri-narrazione teatrale non significa, allora, intendere l'eccezionalità o la poeticità del "fatto narrato", non è questione di ri-produzione di "azioni del mondo", né di loro resa letteraria, piuttosto significa comprendere il modo in cui il senso dell'esperienza rappresentata viene ri-articolato, come *bhāva* stabilizzato, nella coscienza dello spettatore.

Potremmo forse dire che, in qualche modo, l'*anuvyavasāya* opera una sorta di ri-narrazione interna, in cui l'esperienza affettiva viene ricostruita senza riferimento a un soggetto empirico.

Abhinavagupta spiega in passaggi cruciali il processo che attualizza nel fruitore questa *stra-ordinaria* ri-percezione; parafrasiamo i più significativi: In quanto l'esperienza estetica è caratterizzata da una modalità di ripercezione riflessiva (*anuvyavasāya*), nel contesto della rappresentazione teatrale (*nāṭya*) essa produce un effetto specifico (*viśeṣa*). La ri-percezione riflessiva emerge con il venir meno delle particolari determinazioni spazio-temporali (*deśa* e *kāla*) e delle individualità empiriche (personaggi quali Caitra, Maitra), allorché si estingue la dinamica conoscitiva che le coglie come realmente presenti (*pratyakṣa*), e l'ordinaria funzionalità della percezione viene così a cessare. In tale condizione, attraverso l'impiego di nomi di personaggi epici, come "Rāma", riconosciuti nel loro valore tradizionale e impiegati soltanto per escludere l'impossibilità del referente, tale ripercezione riflessiva, pur intrecciata a una parvenza di percezione diretta e immaginazione (*pratyakṣa* e *vikalpa-saṃvalita*), trova la propria sede e il proprio compimento nella meraviglia estetica (*camatkāra*). Proprio in virtù di questa configurazione essa diviene capace di penetrare profondamente nella sensibilità dello spettatore, in termini abhinavaguptiani, nel suo stesso cuore (*hṛdaya*)⁴⁷.

L'autore procede illustrando la "specificità" dell'*anuvyavasāya* attraverso una serie di sinonimie: «assaporamento del molteplice *rasa*, *camatkāra*, gustazione, immersione, fruizione, e così via.» (*ata eva vicitra-rasa-āsvādana-camatkāra-carvaṇa-nirveśa-bhoga-ādi-apara-paryāyah*)⁴⁸. Detto altrimenti, a generarsi nello spettatore, al cospetto del contesto scenico-teatrale e dell'attivazione poetica, è esattamente quella particolare ripercezione che *assapora, viene assorbita, gusta, si fa immersa e fruisce*. Tale processo si realizza attraverso l'oblio della propria identità individuale e grazie alle reminiscenze percettive e sensoriali, le quali sono coadiuvate, da un lato, dalle disposizioni interiori proprie di un "cuore sensibile" (*sahṛdaya*) e, dall'altro, dalla consonanza (*saṃvāda*) che muove all'identificazione empatica.

Ma come possiamo rappresentarci questa forma precipua e straordinaria della percezione? Dove si colloca? Qual è la sua forma?

⁴⁶ Cfr. Pollock, *A Rasa Reader*, cit. p. 190.

⁴⁷ *ABh*, I, p.37.

⁴⁸ *Ibidem*.

L'*anuvyavasāya*, ci dice il filosofo, può essere pensata come mera forma prodotta dalla nostra stessa conoscenza (*jñānākāramātra*), o come un'immagine generale sovrimposta (*āropitaṃ svarūpaṃ sāmānyātmaka*), o come una configurazione creata momento (*tatkālanirmitarūpaṃ*)⁴⁹; in ogni caso un evento strettamente connesso al processo di universalizzazione dell'esperienza affettiva. Se, come si è acquisito, nel *rasa* l'emozione non è riferita a un soggetto empirico determinato, ma viene colta in forma de-individualizzata, libera dal riferimento all'io e alle circostanze particolari dell'esperienza del mondo, l'*anuvyavasāya* di cui consiste la ri-narrazione teatrale rende possibile questa trasformazione nella misura in cui consente di cogliere il contenuto affettivo rappresentato non come stato psicologico individuale, non come imitazione di comportamenti o stati emotivi determinati, ma come ri-configurazione di un sentire pieno e universalizzato.

La stra-ordinarietà dell'esperienza estetica come esperienza di coscienza

Riassumendo, l'esperienza estetica si distingue sia dalla percezione ordinaria sia dall'inferenza. Essa non consiste nella percezione di un evento rappresentato come reale, né nell'inferenza di uno stato emotivo a partire dai segni scenici, ma in una modalità di coscienza che rende presente l'esperienza affettiva in forma "comunizzata". È proprio questo carattere a giustificare la definizione abhinavaguptiana del *nāṭya* come esperienza *alaukika*: il dramma non appartiene all'ordine dell'esperienza empirica, ma a quello di una manifestazione estetica nella coscienza.

L'*anuvyavasāya* può dunque essere inteso come quella peculiare modalità cognitiva, insieme sensibile e concettuale, attraverso cui l'esperienza affettiva rappresentata nel dramma viene, per così dire, ri-costituita come vissuto estetico. Non si tratta della riproduzione di un'emozione già data, né del suo riconoscimento psicologico, ma della sua ri-percezione in un contesto non-mondano, extra-ordinario, nel quale l'esperienza individuale viene trasfigurata, sospesa e obliterata nella sua particolarità. In questo senso, la riflessione di Abhinavagupta consente di comprendere come la specificità del *rasa* non dipenda dalla rappresentazione di emozioni, ma dalla forma di coscienza attraverso cui esse vengono manifestate. Certo, evidenzierà acutamente Abhinava, il dramma "segue" i principali mezzi dell'esperienza mondana (*mukhya-laukika-karaṇānusāritayā*), dunque se si volesse utilizzare il termine "imitazione", convenzionalmente, per indicare questa naturale connessione, non ci sarebbe problema alcuno, salvo tenere ben salda la consapevolezza di quella "differenza" (*sthite vastuto bhede*), di quello scarto, che la ri-percezione estetica qualifica e significa rispetto all'ordinario corso del mondo.

E qui si rende particolarmente opportuno il richiamo di un cruciale passaggio dell'*Abhinavabhāratī* in cui l'autore sottolinea la natura processuale e non "oggettuale" del *rasa*. Con l'intenzione di chiarire definitivamente il *rasasūtra* di Bharatha

⁴⁹ Ibidem.

e lo specifico significato di *rasaniṣpatti* («la produzione del *rasa*»), Abhinavagupta afferma che non è il *rasa* a essere prodotto, bensì l'*assaporamento* di quello (*ta-dviṣayararasasanā*). È l'esperienza dell'assaporare a originarsi attraverso la congiunzione di fattori determinanti, stati conseguenti e stati transitori, e tale esperienza di assaporamento non risulterà né dalle funzioni degli ordinari mezzi di conoscenza (come l'inferenza) né dalle modalità dei mezzi d'azione. Non solo, il filosofo sottrae alla funzionalità dei mezzi conoscitivi la stessa possibilità di "presa" e validazione del vissuto estetico. L'accertamento del *rasanā* non è in questione, proprio in quanto esperienza autoconsistente in sé: l'esistenza dell'assaporamento è «dato inconfutabile della nostra coscienza» (così traduce Gnoli *svasamvedanasiddha*), o detto in altre parole, fondata, stabilita, sull'auto-coscienza; evidente per esperienza diretta di sé.

Segue poi uno snodo concettuale di speciale rilievo per il discorso che si sta svolgendo; l'assaporare, il *rasanā* quale esperienza estetica, è qualificato come una forma di conoscenza (*bodharūpa*) di natura differente rispetto a qualunque altra forma conoscitiva operante ordinariamente (*bodhāntarebhyo laukikebhyo*). La differenza è ascrivibile al fatto che non sono "ordinari" i mezzi (*upaya*) di cui tale forma conoscitiva si serve, vale a dire le cause determinanti e gli stati conseguenti e transitori che costituiscono il contesto drammatico. Il *rasasūtra*, conclude il nostro, è dunque sintetizzabile attraverso un unico autentico significato: «la combinazione di *vibhāva*, *anubhāva* e *vyabhicāribhāva*, dà origine a questo assaporamento, *rasanā*, e il *rasa* è la realtà (*artha*) non ordinaria (*lokottara*) oggetto di questo assaporamento (*rasanāgocara*)»⁵⁰.

L'elemento della non ordinarietà dell'esperienza dell'assaporamento estetico è sottolineato in molti luoghi, come tratto distintivo qualificante la peculiarità della ri-percezione riflessiva implicata dal vissuto del dramma. Esso diventa di fatto costitutivo della definizione del *rasa*⁵¹: il *rasa* non è qualcosa di già dato e compiuto (*na siddhasvabhāva*), che attende soltanto di essere riscontrato e categorizzato: la sua realtà si compie interamente nell'attimo in cui viene assaporato. Non si tratta di un'esperienza comune, paragonabile alla percezione ordinaria (*laukika*), né di un'emozione privata che appartiene a questo o a quel soggetto, bensì è l'evento che accade nella coscienza dello spettatore quando, grazie agli elementi scenici – i determinanti (*vibhāva*), i conseguenti (*anubhāva*), gli stati transitori (*vyabhicārin*) – e alla disposizione interiore di un cuore educato all'ascolto (*sahṛdaya*), si produce una consonanza profonda (*saṃvāda*) che sospende ogni impedimento individuale.

In quel momento, la mente non è più occupata dalle ordinarie funzioni conoscitive: non percepisce oggetti esterni, non costruisce rappresentazioni, non si lascia distrarre da pensieri estranei. Semplicemente, gusta. E quel gustare, che è propriamente una coscienza riflessiva (*anuvyavasāya*), costituisce in quel frangente l'unico

⁵⁰ Cfr. *ABh-G*, I, p. 287, 18-24.

⁵¹ Cfr. *ABh-G*, I, p. 286, 28-30/0-8.

contenuto dell'esperienza: un assaporamento (*carvaṇā*) che è insieme sovramondano (*alaukika*), privo di ostacoli (*nirvighna*) e fatto di pura coscienza (*saṃvidātmaka*). In questo gustare risiede la meraviglia estetica (*camatkāra*).

Conclusioni e riaperture

Trarre le fila di questa breve trattazione non è cosa agevole. Molte sono le questioni collegate ai temi affrontati che, in verità, sarebbe utile approfondire, anche comparativamente: in particolare, la *forma* specifica di conoscenza implicata dall'esperienza estetica è un aspetto che andrebbe indagato più a fondo anche nell'ambito della riflessione abhinavaguptiana sulla poesia, attraverso il suo commento allo *Dhvanyāloka* di Ānandavardhana. Così come andrebbe sviluppata, entro lo stesso quadro, la nozione di *pratibhā*, l'intuizione "creatrice" caratterizzante il pensiero e l'azione del poeta. Per non parlare dell'orizzonte ancor più ampio in cui potrebbe collocarsi la riflessione sul rapporto di questa conoscenza estetica con il presupposto filosofico fondamentale della scuola *śaiva* del "riconoscimento" (*pratyabhijñā*), ossia l'originarietà metafisica della potenza coscienziale (*saṃvit*) che, in quanto luce (*prakāśa*) e consapevolezza riflessiva (*vimarśa*), tutto informa di sé. È proprio in questa cornice che l'esperienza estetica del *rasa* può essere intesa come affine, sebbene temporanea, all'anticipazione di quella piena soggettività assoluta che è Śiva.

Ci si riserva, dunque, di ritornare successivamente su questi temi per tentare di contestualizzare la nostra indagine entro una cornice più estesa.

Rispetto a quanto esposto, nondimeno, la speranza è di essere riusciti a chiarire adeguatamente i nessi tra la critica all'idea di imitazione nell'arte teatrale, la nozione di ri-narrazione e quella di ri-percezione, per come questi elementi si presentano intrecciati nell'*Abhinavabhāratī*.

Il dramma qui è stato definito a più riprese ri-narrazione e l'esperienza estetica del dramma ri-percezione. Si tratta di qualificazioni dell'"estetico" che implicano, nella riflessione abhinavaguptiana, il superamento del paradigma rappresentativo, del rapporto ordinario io-mondo, della logica della referenzialità, dunque di ogni idea di riproduzione della dimensione empirica dell'azione e degli stati affettivi. Non a caso, quella che ci consegna Abhinavagupta non è la fenomenologia del dramma, ma la fenomenologia della coscienza estetica implicata dal contesto drammatico.

Il *nāṭya*, in questo senso, è ri-narrazione capace di suscitare un'esperienza di "gusto", contemporaneamente sensibile e cognitiva, che trasfigura l'ordinario vissuto elevando la coscienza a un *orizzonte percettivo* ulteriore, proprio di una sfera meta-mondana che nient'altro è che la sfera dell'arte. Che si tratti di una sfera, in Abhinavagupta, assai prossima a quella *estatica* della realizzazione spirituale si evince dai testi ed è stata ripetutamente sottolineato. Vogliamo però insistere, qui, sulla peculiare e autoconsistente natura del vissuto artistico quale ri-percezione riflessiva, dunque su quello che ci azzarderemmo a trattare come una sorta di apriori coscienziale qualificante la specificità dell'assaporamento artistico. Perché sulla precipua natura del

conoscere estetico la lezione di Abhinavagupta consegna alla teoria dell'arte, e non solo indiana, strumenti di analisi e tematizzazioni di rara profondità.

Il cuore estetico dell'arte teatrale teorizzata da Abhinavagupta può infine sintetizzarsi come ri-narrazione *non mimetica* del mondo?

Nell'esplorazione dei luoghi critici in cui Abhinavagupta respinge il modello *anukaravāda* dell'arte teatrale, abbiamo appositamente lasciato sullo sfondo la nozione di *mimesis*, troppo carica di determinazioni proprio-culturali per essere utilizzata come categoria funzionale a individuare analogie e differenze con i modelli classici occidentali. E d'altra parte non era questa la nostra intenzione. Piuttosto ci è sembrato utile riportare a galla il significato e la problematicità inscritta nel modello imitativo nel contesto della stessa trattazione ermeneutica del *Nāṭyaśāstra*.

E tuttavia, compiuto il nostro tragitto internamente alla tradizione indiana, non vogliamo sottrarci a un'ultima considerazione, propriamente suscitata dalla sempre implicita attività comparativa che ogni processo di comprensione (dell'alterità culturale, ma anche di ambiti di pensiero "familiari") trae con sé.

Come si è accennato all'inizio di queste pagine, sono già stati affrontati, nell'ambito degli studi comparativi, accostamenti tra la teoria abhinavaguptiana e quella aristotelica. Per renderne conto servirebbero altri spazi. Qui ci limitiamo a una rapida riflessione nel merito dei circoscritti argomenti che abbiamo trattato.

Si è cercato di mostrare come la nozione di *anuvyavasāya* nell'estetica di Abhinavagupta costituisca una risposta teoreticamente articolata al problema delle condizioni di possibilità dell'esperienza estetica. Distinta tanto dall'inferenza (*anumāna*) quanto dalla memoria (*smṛti*), la "ri-percezione riflessiva" si configura come un atto cognitivo di natura non rappresentazionale, in cui l'esperienza affettiva viene colta in forma universalizzata, al di là di ogni determinazione individuale (*viśeṣa*). Tale concezione emerge, come si è visto, da un confronto critico con le interpretazioni precedenti del dramma, in particolare con il modello imitativo-inferenziale proposto da Śaṅkuka, e trova il proprio fondamento testuale in passi decisivi dell'*Abhinavabhārati* in cui Abhinavagupta ridefinisce il termine *anukīrtana* – già presente nel *Nāṭyaśāstra* per designare il dramma come "ri-narrazione delle vicende del mondo" – in termini di *viśeṣa-anuvyavasāya* ("particolare ri-percezione"), escludendo esplicitamente che esso possa essere inteso come mera riproduzione imitativa (*anukaraṇa*).

È a partire da questo plesso teorico che ci si può rivolgere al significato del "mimetico" emergente dalla teoria poetica aristotelica come alternativa al modello referenziale dell'*anukaraṇa*. La *mimesis* in Aristotele non è riducibile né a semplice "imitazione" né a rispecchiamento del reale, ma si presenta anzitutto come *mimesis* dell'azione⁵²: non descrizione discorsiva, ma il mostrarsi performativo di strutture dell'agire secondo nessi di necessità o verosimiglianza. Il processo mimetico implicato dalla rappresentazione drammatica non opererebbe, dunque, come

⁵² Aristotele, *Poetica*, VI, 1450a16-17, a cura di Diego Lanza, BUR (1 ed. 1987), Milano 2018.

uplicazione del reale, ma come costruzione di una forma strutturalmente analoga all'esperienza umana, configurando quella che Halliwell definisce una capacità "iconica": non copia o replica, bensì omologia formale, organizzazione interna dell'opera che rende intelligibili rapporti di causa, motivazione e conseguenza⁵³.

È precisamente a questo livello che si delinea una possibile convergenza con il modello abhinavaguptiano. In entrambi i casi, infatti, ciò che fonda l'esperienza estetica non è la riproduzione di eventi o stati emotivi particolari, ma la loro riorganizzazione in una forma esperibile in termini conoscitivi e universalizzabile. Aristotele lo afferma con chiarezza nel noto passo della *Poetica*⁵⁴ che inserisce la poesia nell'orizzonte del filosofico proprio in ragione del suo "parlare" di universale rispetto al particolare cui si rivolgerebbe la storia. L'universale poetico – ciò che è possibile o potrebbe accadere secondo probabilità o necessità⁵⁵, – si manifesta nella struttura complessiva dell'intreccio (*mythos*), dove le azioni vengono rappresentate secondo connessioni causali che ne rendono intelligibile il senso.

D'altro canto, si è visto, Abhinavagupta descrive il processo di universalizzazione estetica (*sādhārāṇīkaraṇa*) come la condizione che rende possibile l'esperienza del *rasa*: le emozioni rappresentate sulla scena, liberate dalle determinazioni individuali che le caratterizzerebbero nell'esperienza ordinaria, divengono fruibili in forma universalizzata, dando luogo a quella ri-percezione riflessiva in cui la coscienza dello spettatore gusta l'emozione senza appropriarsene come esperienza privata. In questo senso, l'esperienza estetica non consiste nel riconoscere un'emozione rappresentata, ma nel ri-percepire l'esperienza stessa in forma generalizzata.

Ora, per quanto sia possibile cogliere, da questo affiancamento di prospettive, un parallelismo strutturale tra le due concezioni, sarebbe improprio spingersi oltre e alto il rischio di fraintendimenti e/o semplificazioni nel sovrapporre i rispettivi orizzonti teorici.

In Aristotele, il "piacere" della *mimesis* è connesso alla *comprehensio* dell'azione drammatica (il *manthanein*)⁵⁶: l'emozione suscitata dalla rappresentazione si intreccia con un piacere conoscitivo generato dal riconoscimento del significato rappresentativo dell'oggetto o dell'azione mimetici, e tale comprensione riguarda propriamente l'azione rappresentata e le sue connessioni intelligibili⁸. In Abhinavagupta, d'altro canto, la dimensione cognitiva dell'esperienza estetica non consiste

⁵³ S. Halliwell, *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni*, trad. it., Palermo 2009, p. 144. Sulla "reinterpretazione aristotelica" della *mimesis*, rispetto a Platone, cfr. pp. 137-158. Sul tema dell'affinità iconica del mimetico con la realtà, in particolare pp. 144-155: "Il modo recitativo è dunque iconico [...] non già perché usa un'azione fisica per rappresentare un'azione fisica (cosa che effettivamente non fa), e neanche perché usa il linguaggio per rappresentare il linguaggio (che è un aspetto autentico ma solo parziale della concezione aristotelica della *mimesis* poetica), ma perché usa il linguaggio rappresentato per dare un senso di forte immediatezza comunicativa e di grande ricchezza cognitiva "all'azione (o alle azioni) e alla vita" dell'uomo immaginate dalla poesia (*Poet.* VI, 1450a16-17)" (p. 152).

⁵⁴ *Poetica*, IX, 1451b5–7: φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποιήσις ἱστορίας ἐστίν· ἡ μὲν γὰρ ποιήσις μᾶλλον τὰ καθόλου λέγει, ἢ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον.

⁵⁵ *Ivi*, 1451a37-38.

⁵⁶ *Ivi*, IV, 1448b4-19.

in una comprensione discorsiva, ma in una forma di coscienza riflessiva che accompagna l'assaporamento dell'emozione universalizzata, senza che vi sia un oggetto esterno da riconoscere o inferire⁹. Si potrebbe sintetizzare la differenza tra le due prospettive affermando che laddove la *mimesis* aristotelica configura una cognizione dell'azione, l'*anuvyavasāya* abhinavaguptiano definisce una ri-esperienza universalizzata dell'affetto.

Senz'altro, a rendere fecondo l'accostamento è la possibilità di riconoscere, al di là delle importanti differenze dottrinali e contestuali, alcune analoghe istanze della riflessione, che pur traducendosi in risposte teoriche distanti, mostrano una significativa risonanza nell'orizzonte trans-culturale del "filosofico".

E in effetti dal confronto tra i due modelli – che non a caso nella storia della comparatistica filosofica degli ultimi due secoli si sono reciprocamente richiamati – affiorano alcune analoghe esigenze relative alla determinazione e caratterizzazione dell'esperienza estetica in quanto tale. In entrambi i casi, essa viene definita sulla base della tensione tra particolare e universale; in entrambi i casi, inoltre, l'arte assume una funzione trasformativa dell'esperienza: Aristotele descrive la *catharsis* come purificazione delle emozioni: suscitando pietà e paura la tragedia conduce a una liberazione emotiva salutare. D'altra parte, per Abhinavagupta il teatro eleva la coscienza a un'esperienza *alaulika*, non ordinaria, in cui il soggetto è *de-soggettivizzato*, gode emozioni generalizzate e sperimenta uno stato di coscienza puro. Infine, in ambedue le teorie, alla dimensione artistica è ascrivito uno spazio proprio, ulteriore, pienamente autonomo, lo spazio di un'esperienza *sui generis* che rende accessibile qualcosa di universalmente "ri-conoscibile": la struttura dell'azione umana, o la qualità generalizzata e stra-ordinaria delle umane emozioni.

Bibliografia

Fonti

ABHINAVAGUPTA, *Abhinavabhāratī. Commento al Nāṭyaśāstra*, ed. M. Ramakrishna Kavi, Oriental Institute, Baroda 1956.

ĀNANDAVARDHANA, *Dhvanyāloka with the Locana of Abhinavagupta*, Chowkhamba Sanskrit Series Office, Varanasi 1940.

—, *Dhvanyāloka. I principî dello dhvani*, a cura di Vincenzina Mazzarino, Einaudi, Torino 1983.

ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di Diego Lanza, BUR, Milano 2018.

BHARATA, *Nāṭyaśāstra*, trad. di Manomohan Ghosh, Royal Asiatic Society of Bengal, Calcutta 1950-1961.

Studi critici

DAVE-MUKHERJI, Parul, "The Theory of *Anukṛti* in the *Abhinavabhāratī*", in Patricia McAllister, Cristina Scherrer-Schaub, Helmut Krasser (a cura di), *Cultural Flows across the Western Himalaya*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2014, pp. 237-248.

—, "Who Is Afraid of Mimesis? Contesting the Common Sense of Indian Aesthetics Through the Theory of 'Mimesis' or *Anukaraṇa Vāda*", in Arindam Chakrabarti (a cura di), *The Bloomsbury Research Handbook of Indian Aesthetics and the Philosophy of Art*, Bloomsbury, London-New York 2016, pp. 71-91.

GNOLI, Raniero, *The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta*, Chowkhamba Sanskrit Series Office, Varanasi 1968.

—, *L'estetica indiana. La scuola di Abhinavagupta*, Carocci, Roma 2023.

HALLIWELL, Stephen, *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni*, Aesthetica, Palermo 2009.

PANDEY, Kanti Chandra, *Comparative Aesthetics*, Chowkhamba Sanskrit Series Office, Varanasi 1959.

POLLOCK, Sheldon, *A Rasa Reader. Classical Indian Aesthetics*, Columbia University Press, New York 2016.

—, *The Language of the Gods in the World of Men*, University of California Press, Berkeley 2006.

REICH, James D., *Bhaṭṭanāyaka and the Vedānta Influence on Sanskrit Literary Theory*, "Journal of the American Oriental Society", 138.3, 2018, pp. 533-557.

SUKLA, Ananta Charan, *The Concept of Imitation in Greek and Indian Aesthetics*, Rupa, Calcutta 1977.