

Il gusto dell'educazione: la tradizione indiana e l'esperienza dell'imitazione artistica

Edoardo Giovanni Carlotti

Our teacher [Bhāṭṭatauta] has put the matter thus: »*Rasa* is delight; delight is the drama; and the drama is the Veda [the goal of wisdom]». Delight and instruction are not different in nature, because they occupy a single realm.
Abhinavagupta¹

Nella tradizione indiana, il concetto di educazione tramite l'esperienza delle arti performative è insito nel mito stesso di fondazione del *nāṭya*, com'esso è esposto nel capitolo iniziale del *Nāṭyaśāstra*, in cui la motivazione e la finalità del "gioco"² concepito da Brahmā su esplicita richiesta di Indra – come portavoce degli dèi – sono indicate senza alcuna possibilità di fraintendimento.

Rivolgendosi in primo luogo agli *asura*,³ che, offesi dalla presunta rappresentazione derisoria delle circostanze di una loro cocente sconfitta ad opera delle divinità celesti, avevano interrotto il primo spettacolo realizzato da Bharata e figli, il «grande padre» coglie l'occasione per definire la reale portata della sua invenzione, cui si attribuisce il titolo di "quinto Veda".⁴ Il termine *upadeśa* (insegnamento, istruzione) compare ripetutamente

¹ *The Dhvanyāloka of Ānandavardhana with the Locana of Abhinavagupta*, a cura di Daniel Henry Holmes Ingalls, Harvard University Press, Cambridge-London, 1990, p. 437.

² *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni, with the commentary Abhinavabhāratī of Abhinavaguptācārya*, revisione e cura di K. Krishnamoorthy, vol. I, Oriental Institute, Vadodara 1992⁴, p. 10 (d'ora innanzi NŚ). Il termine utilizzato nell'occasione (*krīḍanīyaka*) ha propriamente il significato di "qualcosa con cui si può giocare, ci si può divertire". «Toy» o «plaything» secondo il dizionario Monier-Williams (*A Sanskrit-English Dictionary*, Clarendon Press, Oxford 1899, p. 321 col. 3).

³ *a-sura*, "non-dio", la classe dei demoni o dei titani, se vogliamo ragionare per analogie mitologiche.

⁴ A parziale ridimensionamento dell'importanza che il *nāṭya* sembra assumere con questo appellativo, bisogna ricordare che non è infrequente la rivendicazione del medesimo titolo

tamente nel suo discorso, dove *loka* (mondo, gente) si affianca e svolge alternatamente la funzione di oggetto e destinatario dell'insegnamento, in relazione a effetto, contenuto e mezzi: *rasa*, *bhāva* e *karmakriyā* (indicativamente: esperienza estetica, stati psicologici ed esecuzione di azioni), secondo l'ordine inverso di un processo che vede l'intero essere non solo di chi agisce nella performance – com'è ovvio – ma anche di chi vi assiste, assumere un'importanza centrale nella trans-formazione.

Gli «stati psicologici» sono sostanzialmente gli *sthāyibhāva* e i *vyabhicāribhāva* (gli stati rispettivamente “permanenti” e “transitori/complementari”), sui quali il capitolo vii si sofferma per indicarne in dettaglio le modalità di rappresentazione, riferite alle condizioni drammatiche da cui originano (i *vibhāva* e gli *anubhāva*, “determinanti” e “conseguenti”: cause e effetti, o stimoli e reazioni, nell'ottica dell'esistenza quotidiana, ma propri delle arti performative).⁵

Ad ogni *sthāyibhāva* corrisponde un *rasa* per via di un ulteriore processo che il *rasasūtra* descrive come il sorgere all'esistenza attraverso il combinarsi degli altri *bhāva* menzionati: «vibhāvānubhāvavyabhicārisamyogād rasanīṣpattiḥ» («il *rasa* viene a essere dalla combinazione di determinanti, conseguenti e stati [psicologici] transitori/complementari»). Una traduzione più libera e al contempo prossima al lessico moderno potrebbe essere qualcosa come

l'esperienza estetica [in occasione di uno spettacolo di arti performative] proviene dalla rappresentazione coordinata [adeguata e coerente] di situazioni drammatiche, (re)azioni ad esse “naturali” e variazioni emozionali dispiegate dall'interpretazione attoriale.

In effetti, il combinarsi di questi elementi – che, caso per caso, compaiono quasi identici nelle descrizioni dei *rasa* e degli *sthāyibhāva* corrispondenti – suscita l'esperienza, permettendo allo spettatore l'“assaporamento” dello *sthāyibhāva* come *rasa*. La sostanza della degustazione, volta per volta, è una *basic emotion*, come la definirebbe Paul Ekman,⁶ ma privata sia del carico di specifiche concatenazioni di informazioni che i sistemi nervoso centrale

per altre opere, come le grandi epiche (*Mahābhārata* e *Rāmāyana*) e i Purāṇa. Cfr. Brian K. Smith, *Exorcising the Transcendent: Strategies for Defining Hinduism and Religion*, «History of Religions», XXVII, 1 (1987), p. 46.

⁵ Cfr. Lyne Bansat-Boudon, *Poétique du théâtre indien. Lectures du Nāṭyaśāstra*, Publications de l'École Française d'Extrême-Orient, Paris 1992, p. 108.

⁶ Paul Ekman, *Basic Emotions*, in T. Dalgleish, M. Power (a cura di), *Handbook of Cognition and Emotion*, John Wiley & Sons, Chichester 1999, pp. 45-60.

e autonomo si scambiano ed elaborano in occasione sia di un'emozione provata in prima persona, sia della partecipazione empatica a uno stato emozionale altrui. In altre parole, il "gusto" che se ne trae ha origine non dalla sensazione di gradevolezza associata all'emozione stessa (perché ciò non sarebbe possibile, ad esempio, quando lo *sthāyibhāva* è *bhaya* [paura] o *jugupsā* [disgusto]), ma dalla sua qualità specifica di *universalità*, dal processo di *generalizzazione* cui la sua espressione è sottoposta.

In merito a ciò, il trattato attribuito a Bharata lascia solo intuire quanto non esprime direttamente, ma i commentatori hanno esercitato diligentemente le proprie doti esegetiche per fornirci direzioni praticabili lungo le quali sviluppare gli indizi disseminati nell'intrico del dettato śāstrico. Sfortunatamente, l'unico commento non frammentario che ci resta è quello di Abhinavagupta, l'*Abhinavabhāratī* (databile tra la fine del x e l'inizio dell'xi secolo),⁷ da cui peraltro raccogliamo anche alcuni tratti del pensiero dei suoi predecessori, ai quali il filosofo kaśmīro rende debitamente omaggio anche quando dissente su specifiche interpretazioni.

Come ha segnalato Sheldon Pollock,⁸ l'elaborazione del pensiero estetico di Abhinavagupta non può prescindere da Bhaṭṭa Nāyaka – suo antesignano di circa cento anni e probabile autore anch'egli di un commento completo al *Nāṭyaśāstra* – al quale va riconosciuta la precedenza nell'aver diretto il dibattito sul *rasa* dall'oggetto dell'esperienza alla modalità dell'esperienza, introducendo attraverso il concetto di generalizzazione (*sādhāraṇatā*) uno sguardo innovativo sulla relazione che il lettore o lo spettatore intrattiene con la fonte del suo gradimento.

La peculiarità di Abhinavagupta, in questo contesto, è individuata nella sua attenzione al *nāṭya* nello specifico di arte performativa, tramite l'introduzione della diade performer-personaggio come plesso di un paradosso percettivo/cognitivo, sollecitato dal costante stato di ambiguità che sospende l'identificazione della presenza scenica con uno o l'altro dei componenti. L'insistenza sulla natura *alaukika* – non-ordinaria, non-mondana – di tale esperienza, in perfetto accordo con la qualità che deve dispiegare lo spettacolo in tutti i suoi elementi, permette di riconsiderare i termini del dibattito precedente specificando l'entità dell'apporto attoriale nel processo genera-

⁷ Di questo commento, oltre ai passi tradotti in francese da Lyne Bansat-Boudon in *Poétique du théâtre indien*, sono disponibili le traduzioni inglesi parziali di Raniero Gnoli (in *The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*, Chowkhamba Sanskrit Series, Varanasi 1968²) e di Sheldon Pollock (in *A Rasa Reader. Classical Indian Aesthetics*, Columbia University Press, New York 2016), relative in special modo ai capitoli i e vi.

⁸ Cfr. Sheldon Pollock, *A Rasa Reader* cit., pp. 190-191.

le, come intervento che si aggiunge alla creazione del poeta, fornendola di un sovrappiù che rende il *rasa* accessibile a tutti gli spettatori.

Il commento non manca infatti di sottolineare una sostanziale differenza tra la ricezione della poesia e quella del *nāṭya*: mentre nel primo caso la combinazione degli elementi che “producono” il *rasa* può essere percepita solo da *connoisseurs* provvisti della necessaria sensibilità (denominati *sahṛdaya*, letteralmente “chi possiede un cuore”), la rappresentazione permette a ciascuno dei presenti la percezione di ciò cui assiste secondo la modalità di un accadimento che si svolge “dinanzi agli occhi” (*pratyakṣa*, che vale anche “esperienza diretta”, ovvero uno dei mezzi di conoscenza valida [*pramāṇa*] accettati da tutte le scuole filosofiche indiane).

L'attività aggiuntiva che fonda l'universalità di questa percezione è l'*abhinaya*, la capacità dell'azione del performer di “portare davanti” al pubblico il significato, come lo stesso trattato di Bharata si premura di dettagliare per via etimologica – scomponendo il termine in prefisso, radice verbale e affisso – e altri suoi compendi successivi ripetono.⁹

L'*abhinaya*, secondo Bharata, ha il compito di «manifestare i vari significati», o gli “oggetti” implicati dalle parole del testo drammatico; nel caso è utilizzata la forma verbale *vibhāvayati*, legata al termine tradotto con “determinante” (*vibhāva*) e pertinente al concretizzarsi della situazione drammatica. In realtà, questa “concretizzazione” in termini di visibilità e udibilità si estende a tutti gli elementi coinvolti nella rappresentazione come fattori in grado di permettere l'esperienza del *rasa*: la suddivisione dell'*abhinaya* in quattro specie, *vācika*, *āṅgika*, *āhārya* e *sāttvika*, rispettivamente riferite a voce, gesto/movimento, costume/trucco/oggetti di scena ed “espressione psicofisica” (su cui converrà ritornare), fornisce tutto ciò che lo spettatore ha facoltà di percepire.

Tuttavia, questo processo di “manifestazione” non deve essere inteso come il risultato di una traduzione del materiale e delle indicazioni testuali dalla narrazione all'azione, in base alle direttive che – comunque – il *Nāṭyaśāstra* dispiega in merito a tutti gli aspetti necessari; il performer ha, piuttosto, l'obiettivo specifico di dotare il suo vocabolario espressivo delle

⁹ Letimologia è riportata in NŚ VIII, 6-8. Così l'*Abhinaya Darpaṇa*, scomponendo tra prefisso e radice verbale (traduzione inglese a cura di Ananda K. Coomaraswamy e Gopala Kristnayya Duggirala, *The Mirror of Gesture, being the Abhinaya Darpaṇa of Nandikeśvara*, Harvard University Press, Cambridge [Mass] 1917, p. 17) e il *Nāṭakalakṣaṇaratnakoṣa* (traduzione inglese in *Nāṭakalakṣaṇaratnakoṣa of Śāgaranandin: A Thirteenth-Century Treatise on the Hindu Theater*, «Transactions of the American Philosophical Society», a cura di Myles Dillon, Murray Fowler, Venkataraman Raghavan, L, 9, 1960, p. 13).

medesime qualità che possiede la scrittura drammatica e che risultano evidenti ai *connoisseurs* anche senza la rappresentazione, alla lettura silenziosa o all'ascolto della recitazione a voce alta.

Nell'ottica di Abhinavagupta, è possibile intendere il processo che conduce alla realizzazione di questo compito soltanto se, innanzitutto, si sgombra il campo da qualsivoglia interpretazione della natura del *nāṭya* in quanto *imitazione*. L'argomentazione utilizzata per confutare le posizioni dei suoi predecessori che propendevano per tale lettura, o letture simili, occupa gran parte del commento al *rasasūtra*, indirizzandosi alla dimostrazione dell'impossibilità stessa del concetto di imitazione come riproduzione, sia che lo si applichi al personaggio *tout court*, sia che lo si limiti agli elementi espressivi. Nello stesso tempo, l'interprete non opera per sostituzione, offrendo una propria versione, resa secondo il personale vocabolario emozionale, della condizione del personaggio attraverso gli accadimenti della vicenda drammatica.

La "generalizzazione" deve infatti operare sull'espressione per eliminare ogni eventualità che lo spettatore abbia la cognizione di avere dinanzi un'entità riconoscibile esclusivamente come personaggio o attore, un duplice ma identico ostacolo, perché tale cognizione equivarrebbe a suscitare le medesime reazioni che, nel quotidiano, seguono la percezione di uno stato psicologico altrui.

La peculiarità dell'esperienza del *rasa* segue, infatti, l'impossibilità di assegnare a una individualità precisa e definita la condizione psicologica cui corrispondono i sintomi fisici mostrati sulla scena: la qualità di generalizzazione cui essi devono obbedire corrisponde al risultato della trasformazione dell'espressione comportamentale – che ciascun individuo manifesta secondo modalità soggettivamente distinte – in una dimensione *alaukika*, non ordinaria in quanto per così dire "distillata", purificata da specifiche caratteristiche personali.

Solo così gli "stati", il reale oggetto di rappresentazione, possono essere percepiti in una condizione di "immedesimazione" e "gustati" in quanto tali, al di là del *principium individuationis* che sovrintende alla coscienza ordinaria. L'immedesimazione, in questo caso, non è quindi da intendersi come un "rispecchiamento" intersoggettivo, né come una connessione empatica, dal momento che in entrambi i casi il confine tra il sé e l'altro da sé è ben tracciato, ma come una condivisione dello "stato" accompagnata dalla coscienza della sostanziale inesistenza del confine. In altre parole, è il riconoscimento di una condizione di unificazione che può essere paragonata all'esperienza mistica.

A questo proposito, bisogna notare che le posizioni dei commentatori

sono differenziate tra chi, seguendo Bhaṭṭa Nāyaka, sostiene da un lato il valore dell'esperienza in sé, giungendo a collocarla al di sopra del *samādhi*, mentre dall'altro ne giudica non necessaria – proprio su tale base – una funzione educativa per l'individuo, e chi – come Abhinavagupta – si premura invece sia di elencare gli elementi di discriminazione che la distinguono da stati della coscienza caratterizzati dall'eliminazione delle barriere tra il sé e l'altro da sé, sia di sottolineare a più riprese che i quattro fini dell'essere umano sono al centro dell'insegnamento che ne deriva.

Questa seconda posizione appare più rispettosa del dettato originale del *Nāṭyaśāstra*, dal momento che la ragione principale della sua composizione è proprio l'istruzione che può fornire a tutti coloro che cercano la realizzazione del proprio *dharma*, non disgiunta da quella degli altri due fini, *kāma* e *artha*. Tuttavia – e qui citando direttamente da Bhaṭṭa Nāyaka – l'*Abhinavabhāratī* esordisce introducendo anche il quarto fine, *mokṣa* (“liberazione”), a cui il *nāṭya* può contribuire in quanto “esemplificazione” della natura dell'esistente:

[D]rama is *exemplary* in enabling us to grasp the barren, dualistic perception produced by our innate nescience. Consider the doings of Rama and Ravana. These are in essence merely imaginary, and precisely for this reason they do not have one single stable form, but rather can all of a sudden produce countless new imaginings. Although they are indeed different from a dream, just like a dream, they can be the source of profound emotional attachment without giving up their illusory character. When produced by an actor – and herein the actor is like the supreme being – these doings, however unreal, seem as if actually coming into existence out of some source, albeit a nonexistent one. And though in this way they remain mere appearance, they can become a means of understanding the true ends of man. The same applies to the universe as a whole, which functions in precisely the same way. It consists of a vast elaboration of nothing but names and forms and yet, thanks to the capacity we derive from it for “learning, meditating,” and so on, it can aid us in reaching the highest end of man. By thus hinting at the supreme, otherworldly human aim of liberation, this opening verse becomes an indicator of the peaceful *rasa* that will be discussed later (in the verse “The peaceful *rasa* arises in dependence on its own specific conditions”), and its ultimate purpose is hereby explained.¹⁰

¹⁰ «Il teatro è *esemplare* per il fatto che ci permette di cogliere la sterile percezione dualistica prodotta dalla nostra ignoranza innata. Considerate le imprese di Rāma e Rāvaṇa. Nella loro essenza sono mere immaginazioni, e appunto per questo non hanno una singola forma stabile, ma d'un tratto possono anzi produrre innumerevoli immaginazioni nuove. Benché siano in realtà diverse da un sogno, proprio come un sogno esse possono essere fonte di un profondo attaccamento emozionale senza perdere il loro carattere illusorio. Quando

In questo passo, Abhinavagupta introduce, sulla scorta della citazione dal commento perduto del predecessore, un nono *rasa* – *śānta* (“pace, serenità”) – in aggiunta agli otto menzionati da Bharata nei manoscritti a noi noti,¹¹ la cui esperienza viene direttamente legata alla realizzazione di quello che viene giudicato il fine più elevato dell’esistenza. Il duplice scopo della citazione, mentre da una parte è segnalare che l’allusione a tale *rasa* già nell’*incipit* del trattato ne confermerebbe – nonostante le opinioni contrarie¹² – la legittimità, dall’altra è suggerire come la posizione riferita contenga in nuce la sua stessa contraddizione, giacché l’affermazione che il *nāṭya* ha natura “esemplare” ne definisce la dimensione di strumento educativo.

La distanza con l’interpretazione di Bhaṭṭa Nāyaka, per il quale il *rasa* ha valore in sé, per l’eccezionalità della sensazione di piacere che lo contraddistingue, è espressa in più punti dell’*Abhinavabhāratī*, dove si insiste su una lettura del trattato secondo la quale è l’esperienza stessa del *rasa* a stimolare, senza necessità di passaggi intermedi, la consapevolezza delle connessioni tra le azioni e i loro frutti, e di conseguenza a dettare le scelte da seguire nell’esistenza. In entrambi i casi, però, è necessario evidenzia-

sono prodotte da un attore – e qui l’attore è come l’essere supremo – queste imprese, per quanto irreali, sembra che sorgano all’esistenza da una qualche fonte, sebbene non esistente. E seppure così esse rimangano mere apparenze, possono diventare un mezzo per comprendere i veri fini dell’uomo. La stessa cosa vale per l’universo nella sua totalità, che funziona precisamente nello stesso modo. Esso consiste in un ampio dispiegamento di nient’altro che nomi e forme e tuttavia, grazie alla capacità che noi deriviamo da esso per “apprendere, meditare” ecc., esso può aiutarci a raggiungere il fine supremo dell’uomo. Accennando così al supremo fine oltremondano della liberazione, il verso di apertura diventa un indicatore del *rasa* sereno che verrà discusso più avanti (nel verso “Il *rasa* sereno sorge in dipendenza delle sue condizioni specifiche”) e il suo fine ultimo è spiegato nella presente occasione», Sheldon Pollock, *A Rasa Reader* cit., p.148 (Il passo è tradotto sotto la titolazione “From the *Commentary on The Treatise on Drama*”).

¹¹ Si ipotizza che Abhinavagupta avesse a disposizione una recensione del *Nāṭyaśāstra* – a noi ignota – dove anche il nono *rasa* era contemplato. Per un approfondimento su *śāntarasa* secondo l’interpretazione del filosofo e mistico kaśmīro, cfr. J. L. Masson, M. V. Patwardhan, *Śāntarasa and Abhinavagupta’s philosophy of aesthetics*, Bhandarkar Oriental Research Institute, Poona 1969 e Edwin Gerow, *Abhinavagupta’s Aesthetics as a Speculative Paradigm*, «Journal of the American Oriental Society», CXIV, 2, pp. 186-208.

¹² Dhanamjaya e Dhanika (fine X sec.), autori rispettivamente del *Daśarūpaka* (“Le dieci forme [drammatiche]”) e del commento ad esso (*Avaloka*), pur mostrando un’evidente sintonia generale con le posizioni di Bhaṭṭa Nāyaka (così come le conosciamo in base alle citazioni altrui), rifiutano decisamente, con il nono *rasa*, anche lo *sthāyibhāva* ad esso collegato (*nirveda*, l’imperturbabilità dinanzi a qualsiasi accadimento), sostenendone l’irrappresentabilità sulla scena. Cfr. Sheldon Pollock, *A Rasa Reader* cit., p. 165.

re come la lettura della natura dell'esperienza si concentri sul particolare stato della coscienza che la accompagna e la qualifica, e che per sé stesso non può essere avvicinato alla coscienza ordinaria, quantunque sia approssimativamente designabile come «qualcosa di simile all'esperienza diretta».

In altre parole, nulla vi è contenuto che può essere trasmesso da un soggetto a un altro soggetto, perché è proprio l'assenza di una dimensione intersoggettiva che rende l'esperienza *alaukika*, che la differenzia da qualsiasi condizione esperienziale classificabile come coscienza secondo i paradigmi ordinari. Manca, cioè, un contenuto trasmissibile nei termini di un'istruzione che possa dettare azioni e comportamenti, perché la "generalizzazione" degli stati psicologici è lo stimolo alla condivisione di essi in quanto superindividuali, assegnati in dote a ogni essere umano alla stessa nascita.

Dal momento che questi stessi stati sono alla base di ogni interazione degli esseri umani tra loro e con l'ambiente circostante, in rapporto alle diverse situazioni che di volta in volta si presentano, essi sono il sostrato di tutti i comportamenti, azioni e reazioni che determinano le vicende dell'esistenza di ciascuno, con i frutti che ne conseguono. Nella vita ordinaria ciascuno li sperimenta in rapporto alla propria condizione di individuo nel proprio contesto peculiare, con le personali tendenze, aspettative, desideri, interessi ecc., inerenti alla dimensione di soggetto inserito in una rete di relazioni con altri soggetti e per ciò stesso confinate a tale dimensione, con le rispettive sensazioni, di piacere o dolore, che la qualità specifica di ciascuna relazione comporta.

Nell'esperienza del *rasa* sono appunto i confini tra le diverse esistenze individuali – e le personali modalità di esperienza soggettiva degli "stati" – che si sgretolano favorendo un "assaporamento" degli stati stessi nella loro qualità di manifestazioni universali e distintive della dimensione umana (estesa da Bharata nel mito di fondazione anche alle presenze che popolano i cieli e gli inferi). Tale assaporamento equivale all'immersione in una forma di coscienza che, pur fondandosi su «qualcosa di simile all'esperienza diretta», contraddice la sua stessa definizione di esperienza soggettiva (e intersoggettiva): Abhinavagupta parla di una condizione che consiste di «luce» e «beatitudine» della propria coscienza pur attraversata dai vari stati mentali (*cittavṛtti*, letteralmente "movimenti della mente") che si presentano a seconda dell'occasione.¹³

¹³ Raniero Gnoli, *The Aesthetic Experience* cit., p. 100: «[The actor, being seen,] arouses, then, in the spectators, a re-perception (called, too, tasting, sampling, *camatkāra*, relish, immersion,

Tra i vari sinonimi compare *camatkāra*, termine anch'esso legato per etimo all'atto di degustare piacevolmente, ma esteso nell'accezione all'esperienza mistica: così, ad esempio, lo troviamo nel commento agli *Śivasūtra* di Kṣemarāja, discepolo di Abhinavagupta, dove va a designare la condizione dello *yogin* che contempla la natura propria delle cose nel *samsāra*, testimone attraverso i propri sensi della danza del sé sulla scena del sé interiore.¹⁴ Nell'apparato critico alla sua traduzione dei *sūtra* e del commento, Raffaele Torella segnala come, nella filosofia kaśmīra, l'accostamento tra la manifestazione del sé nella realtà fenomenica e la terminologia performativa non sia un casuale espediente retorico ma il portato di una riflessione ampia e approfondita sull'esperienza estetica. Nello specifico, *camatkāra* è «la cifra dello stravolgimento operato sulla contrazione e l'automatismo dell'esperienza normale».¹⁵

Queste considerazioni ci permettono di ritornare al passo di Bhaṭṭa Nāyaka, in cui il parallelismo impegna da una parte il molteplice ma insostanziale dispiegamento di nomi e forme che costituisce la realtà, che

enjoyment, etc.), which, though consisting in the light and bliss of our own consciousness, is still affected by various feelings, and is therefore varied. Drama is only what appears in this re-perception» («{L'attore, essendo visto}, stimola negli spettatori una ri-percezione (chiamata anche degustazione, assaggio, *camatkāra*, gusto, immersione, godimento ecc.) che, quantunque consista nella luce e beatitudine della nostra stessa coscienza, è comunque influenzata da vari sentimenti, ed è perciò varia. Il teatro è soltanto ciò che appare in questa ri-percezione»). Sheldon Pollock, *A Rasa Reader* cit., p. 221: «[Through him,] there comes into being this special kind of reflexive consciousness that consists of the light of the bliss that is one's own pure consciousness; it is "laden" with this or that mental state, pleasurable or painful, as the case may be and hence multifarious; something that is given many different names – tasting, savoring, rapture, relishing, enjoyment, experience. The thing that reveals itself in this reflexive consciousness is what we call "drama"» («[Tramite lui] viene ad essere questo speciale genere di coscienza riflessiva che consiste nella luce della beatitudine che è la propria pura coscienza; essa è "caricata" di questo o quello stato mentale, piacevole o doloroso, a seconda dei casi e quindi molteplice; qualcosa cui si danno molti nomi diversi – degustazione, assaporamento, rapimento estetico, gustazione, godimento, esperienza. La cosa che si rivela in questa coscienza riflessiva è ciò che noi chiamiamo "teatro"»).

¹⁴ «Nello *yogin* dunque, gli occhi e gli altri sensi, rivolgendosi verso l'interno, percepiscono la natura propria che tutta si diletta nella celebrazione del teatro del *samsāra*. Scomparsa ogni divisione, con il rafforzarsi della rappresentazione, essi gustano il sapore [*rasa*] della meraviglia [*camatkāra*] in tutta la sua pienezza», Vasugupta, *Gli aforismi di Śiva. Con il commento di Kṣemarāja (Śivasūtravimarśinī)*, a cura di Raffaele Torella, Adelphi, Milano 2013, p. 215. Il brano qui riportato appartiene, nel complesso, al commento dei *sūtra* 9-11: «Il sé è un danzatore | Il sé interiore è la scena | i sensi sono gli spettatori |» (rispettivamente p. 210, 213 e 214).

¹⁵ Ivi, p. 215 (nota 1).

tramite la costante riflessione meditativa può essere colto nella sua natura di manifestazione dell'*ātman* universale,¹⁶ dall'altra il prodursi nello spettacolo di parvenze fittizie capaci, nonostante la loro palese illusorietà, di provocare emozione e, al contempo, di suggerire la loro origine da un'unica comune sorgente.

Mentre i termini di questo parallelismo convergono nel sottolineare, come inevitabili glosse, le già citate affermazioni sulla similitudine tra esperienza mistica ed esperienza estetica, un altro elemento sale all'evidenza come ulteriore sviluppo del concetto base: l'apporto creativo dell'attore (*naṭa*) che – quasi avvicinato all'essere supremo¹⁷ – fa sì che la rappresentazione si manifesti e le sue vicende immaginarie siano accolte nel cuore non secondo la loro qualità per così dire "realistica", ma come emanazioni di una medesima sostanza, e per ciò stesso capaci di rivelarne la costante azione dietro le diverse modalità di aggregazione.

Le condizioni affinché ne sia possibile l'esperienza, anziché essere preparate dalle severe pratiche cui si sottopongono gli *yogin*, in questo caso hanno la loro origine nel complesso di segni di cui il performer dispone e che si dispiega nella quadruplica divisione dell'*abhinaya*, a cui si attribuisce la facoltà di porre dinanzi alla percezione diretta degli spettatori quello che, altrimenti, solo chi è dotato di un'adeguata sensibilità è in grado di sperimentare alla semplice lettura di un testo poetico.

L'estensione e il dettaglio con cui il *Nāṭyaśāstra* si sofferma su ciò che pertiene alla parola e a movimenti e gesti (descritti sia singolarmente che in combinazione, ripartiti tra arti maggiori e minori, prescritti in relazione alle situazioni) potrebbe indurre a individuare una corrispondenza biunivoca tra il materiale drammatico e la sua resa scenica, in base alla ricchezza stessa della codificazione; tuttavia, la polisemicità degli stessi gesti e movimenti, che possono essere applicati in occasioni molto dissimili le une dalle altre, impone di considerare che chi deve eseguirli ha il compito

¹⁶ Segnala in nota Sheldon Pollock (*A Rasa Reader* cit., p. 368) che quanto reso con «learning, meditating an so on» si riferisce a interpretazioni di tradizione vedānta del dialogo tra Yājñavalkya e Maitreyī nella *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad* (2.4), dove l'*ātman* è presentato come la fonte di emanazione di ogni cosa nell'universo. James D. Reich (*Bhāṭṭanāyaka and the Vedānta Influence on Sanskrit Literary Theory*, «Journal of the American Oriental Society», CXXXVIII, 3 (2018), pp. 533-558), fornisce una propria versione del passo, nell'ottica di dimostrare l'ipotesi espressa nel titolo del suo articolo.

¹⁷ L'espressione originale «brahmakalpa» può valere sia «quasi come Brahmā» (divinità personale), sia «quasi come il brahman» (spirito universale impersonale), che nell'interpretazione delle correnti filosofiche *advaita* (non dualiste) è identico all'*ātman* (*tat tvam asi*).

di attivare processi di selezione e accostamento a cui la sola padronanza del bagaglio tecnico non può sopperire.

Inoltre, ulteriori competenze richiede la presenza, nel novero dei *bhāva*, di quelli definiti come *sāttvika* — qualificazione di ardua traducibilità,¹⁸ che si riferisce a momenti in cui il comportamento del performer più deve avvicinarsi alla manifestazione “in natura” della medesima condizione, come il pianto o l’orripilazione.¹⁹ Sull’interpretazione di questi stati, ovvero sull’*abhinaya* ad essi riferibile, il trattato di Bharata fornisce prescrizioni affatto generiche: tutto è affidato alla capacità di concentrazione mentale del performer, che ne permette l’espressione “naturale” volontaria, senza alcuna necessità di provare personalmente la condizione emozionale associata. Nonostante che essi debbano per definizione approssimarsi alla medesima “forma” in cui si manifestano nel mondo ordinario, il loro aspetto nella rappresentazione non presenta tratti di individualità, ma si compone, insieme agli altri elementi dell’interpretazione, secondo la cifra della *generalizzazione* che identifica la natura peculiare di tutti i *bhāva*.

Il compito del performer è quindi quello di selezionare, combinare e dispiegare tutti questi elementi, che ordinariamente non possono essere esenti da automatismi comportamentali individuali, dopo averli purificati da tutti i tratti personali, compresi i propri, ma allo stesso tempo conservando la carica espressiva dello stato psicofisico cui sono riferiti. Se si trattasse esclusivamente di rendere secondo un codice prefissato ciò che si osserva nella quotidianità, il risultato non differirebbe, per chi ne fosse testimone, da una “traduzione” — dall’effetto magari insolito, ma sempre nell’ambito dell’esperienza ordinaria — dall’irregolarità del fenomeno naturale al rigore della composizione artistica.

Al contrario, è il portato di un processo che impegna la dimensione personale del performer, improntato alla distillazione del “materiale” a disposizione attraverso un filtro che da una parte sottrae i tratti di individualità all’espressione comportamentale, ma dall’altra mantiene la relazione tra essa e le circostanze che la motivano, nel particolare contesto

¹⁸ *Sattva* è la qualità di “ciò che è” (*sat* è participio presente di *as*, “essere”), quindi la realtà, l’essenza, la verità. Ma è anche, con *rajas* e *tamas*, uno dei tre *guṇa*, le “qualità” o costituenti che si combinano in ogni esistenza fenomenica, dalla più oscura e grossolana alla più limpida e fine (ove *sattva* prevale). Per metonimia, può anche indicare l’intelletto, il “senso (organo) interno”.

¹⁹ Elencati in numero di otto, essi sono: *stambha* (paralisi), *sveda* (traspirazione), *romāñca* (orripilazione), *svarasāda/svarabheda* (alterazione del tono della voce), *kampa/vepathu* (tremore), *vaivarnya* (cambiamento di colore), *aśru* (pianto, lacrime) e *pralaya* (svenimento).

in cui essa si deve manifestare. In occasione della sua confutazione della tesi secondo cui il *nāṭya* consiste in una riproduzione di comportamenti, Abhinavagupta descrive il risultato del processo in questi termini:

The actor's performance, indeed, takes place only through three causes: his skill in art, his memory of his own determinants, and the consent of his heart, aroused by the state of generality of the feelings; and in virtue of this, he displays the corresponding consequents and reads the poem with suitable accompanying intonations (*kāku*) of voice.²⁰

Queste righe possono indurre, come si è in effetti suggerito,²¹ a riconoscere l'immagine di un attore "sensibile", all'opposto della teoria esposta da Diderot nel *Paradoxe*, secondo un'ottica che sembra anteporre il momento della "produzione" a ciò che nel corso del processo è materia di elaborazione attenta e reiterata tramite l'applicazione della tecnica appresa, la "memoria emotiva" (degli stimoli collegati alle emozioni vissute, si precisa) e la sintonia (o empatia?) con lo stato mentale da rappresentare.

Tuttavia, i termini dell'annoso dibattito tra emozionalisti e antiemozionalisti sono forse inadeguati qualora proviamo a leggere gli elementi caratteristici di questo processo nel contesto più vasto che ci apre il concetto di apprendimento nell'uso corrente delle neuroscienze, dove si lega innanzitutto alla plasticità cerebrale. Come è stato indicato da numerosi esperimenti del decennio scorso,²² l'expertise motoria si correla sul piano neurale alla

²⁰ Raniero Gnoli, *The Aesthetic Experience* cit., p. 40 («La performance dell'attore in realtà ha luogo solo per tre cause: la sua perizia nell'arte, la sua memoria dei propri determinanti e il consenso del suo cuore, suscitato dallo stato di generalità dei sentimenti; in virtù di ciò egli presenta i conseguenti corrispondenti e legge il poema con le appropriate intonazioni vocali»). Sheldon Pollock, invece, traduce: «he just has the sense that he is acting, simply by displaying the physical reactions—first, thanks to his training; next, by reason of his recollecting his own "foundational and stimulant factors" (his own beloved, for example); and last, from the "heart's concurrence" deriving from a "commonization" of the character's mental state – and by reciting the poetry with the proper intonation and all the other appurtenances» (*A Rasa Reader* cit., p. 186: «egli [l'attore] ha solo il senso della sua interpretazione, semplicemente tramite la presentazione delle reazioni fisiche – in primo luogo, grazie al suo addestramento; poi, in ragione del suo richiamare alla mente i propri "fattori basilari e stimolanti" (la propria amata, ad esempio); e infine, dalla "concordanza del cuore" che deriva da una "comunizzazione" dello stato mentale del personaggio – e recitando il testo poetico con l'intonazione adeguata e quant'altro ad esso pertiene»).

²¹ Lyne Bansat-Boudon, ad esempio, vede in questo triplice processo come una chiara distinzione tra l'idea indiana dell'attore e quella diderotiana, che viene ridotta all'applicazione meccanica di una tecnica; cfr. *Poétique* cit., pp. 148-149.

²² Lo studio considerato seminale in questo campo è quello di Beatriz Calvo-Merino, Daniel

formazione e al consolidamento di sinapsi che, in base al training costante su determinati moduli di attività muscolare, promuovono lo sviluppo delle relative connessioni corticali, incrementando nel contempo i collegamenti che esse intrattengono con le strutture cerebrali più profonde.

Nel processo di training, la ripetizione di moduli motori non compresi nella pratica quotidiana comporta l'acquisizione di meccanismi di azione che, col tempo, non necessiteranno più del controllo e dell'attenzione cosciente ad essi dedicata nella fase di apprendimento; diventeranno routine indipendenti, attivate volontariamente ma sottoposte a una forma di controllo implicito, in quanto richiamate dalla memoria procedurale incarnata nelle sinapsi che inviano gli output all'apparato muscolare. Il lavoro del performer consiste essenzialmente nel coordinamento tra un livello di attività cosciente e questi automatismi, per i quali la qualificazione di "non coscienti" (e ancor meno "inconsci", "preconsci" o "subconsci") non risolve il problema della loro effettiva "collocazione" fisica. Si tratta, in altre parole, di un lavoro in cui la questione del dualismo corpo-mente sale direttamente all'evidenza per la stessa difficoltà che incontriamo nel tracciare una netta distinzione tra i rispettivi apporti in funzione del "risultato" da ottenere.²³

Il dualismo tra l'attore distaccato dal personaggio e quello emozionalmente coinvolto sembra essere il retaggio di una cultura che, nel periodo stesso in cui ha iniziato ad accogliere le arti performative nel suo seno, ha anche sistematizzato nel pensiero una radicale disgiunzione tra spirito e materia, tanto che per lungo tempo la dimensione intellettuale del testo drammatico ha prevalso, nei giudizi di valore, sulla funzione di mero servizio assegnata alla realizzazione scenica, tradizionalmente chiamata al rispetto delle prescrizioni (comunque materializzate in scrittura depositata in segni su carta). Paradossalmente, con la lenta ascesa dell'attore ad uno status sociale non più marginale, la problematica concettualizzazione della natura dell'intervento di interpretazione ha determinato lo schieramento su versanti opposti, con il medesimo tentativo di attribuire dignità di creazione a ciò che, per consenso quasi unanime, era in precedenza considerato frutto di doti meramente "imitative".

E. Glaser, Julie Grèzes, Richard E. Passingham, Patrick Haggard, *Action observation and acquired motor skills: an fMRI study with expert dancers*, «Cerebral Cortex», XV (2005), pp. 1243-1249.

²³ Per una interessante riflessione su queste tematiche, condotta peraltro dalla duplice ottica del praticante di arti performative e dello studioso accademico, si può consultare Dick McCaw, *Rethinking the Actor's Body. Dialogues with Neuroscience*, Methuen Drama, London-New York 2020.

Da una parte, la concezione dell'attore freddo e razionale – “diderotiano”, se vogliamo semplificare – suggeriva il ricorso all'osservazione della realtà e la conseguente estrazione di leggi generali cui fare riferimento, secondo una procedura operativa scientifica; dall'altra, quella dell'attore appassionato e sensibile attingeva evidentemente all'immagine dell'artista attraversato dalla corrente dell'ispirazione. Entrambi gli schieramenti, nelle varie espressioni nel tempo delle rispettive posizioni, sembrano assegnare al corpo la qualità di macchina sottoposta al controllo della mente (ed è proprio su questo che Diderot introduce elementi di notevole diversificazione nella teoria che gli è attribuita),²⁴ come uno strumento da guidare secondo necessità lungo le linee della concezione interpretativa.

Ancora parafrasando il *philosophe*, si potrebbe dire che lo strumento, in realtà, *suona sé stesso*, giacché tracciare una distinzione credibile tra ciò che è il risultato diretto di una concezione elaborata tramite il pensiero e ciò che è plasmato dall'esercizio fisico, tramite tentativi ed errori, sarebbe un obiettivo irraggiungibile pur avendo a disposizione tecnologie adeguate alla raccolta dei relativi dati, dal momento che le relazioni tra mente e corpo s'inscrivono in una rete di anelli di retroazione ove lo scambio di informazioni, con le relative mutue modificazioni di stato, è un flusso costante. Inoltre, ciò che riguarda l'organismo individuale, nell'insieme dei fenomeni che lo definiscono in quanto tale, deve essere considerato in relazione all'ambiente in cui opera e con cui si rapporta, in un processo autopoietico che ne caratterizza l'ontogenesi.²⁵

²⁴ Un illuminante riferimento al lavoro dell'attore è contenuto negli incompiuti *Éléments de physiologie*, dove peraltro si proponeva una concezione della plasticità cerebrale: «L'abitudine fissa l'ordine delle sensazioni e l'ordine delle azioni. Si comanda agli organi con l'abitudine. Se con gli stessi atti reiterati avete acquisito la facilità di eseguirli, ne avrete l'abitudine. Così un primo atto dispone a un secondo, un secondo a un terzo, perché si vuole fare facilmente quello che si fa; ciò s'intende per la mente e per il corpo. [...] L'attore ha assunto l'abitudine di comandare ai suoi occhi, alle sue labbra, al suo volto; poiché è un'abitudine, non è dunque un sentimento improvviso della cosa che dice, è l'effetto di un lungo studio» (Denis Diderot, *Œuvres complètes*, vol. IX, a cura di Jules Assézat, Garnier, Paris 1875, pp. 366-367. La traduzione è di chi scrive). Nella più recente edizione critica del testo (a cura di Paolo Quintili, Champion, Paris 2004), che tiene conto dei ritrovamenti intervenuti successivamente all'edizione di Assézat e dei relativi dibattiti sull'affidabilità del manoscritto utilizzato all'epoca, il passo compare nella sezione «Des organes» (pp. 344-345) della III parte, intitolata «Phénomènes du Cerveau», senza sostanziali differenze. Sulla relazione tra scienza ed estetica in Diderot, con particolare attenzione alle arti performative, cfr. Joseph R. Roach, *The Player's Passion: Studies in the Science of Acting*, University of Delaware Press – Associated University Press, Newark – London-Toronto 1985, pp. 116-159.

²⁵ Il termine «autopoietico» è inteso qui secondo l'accezione utilizzata da Humberto

Edoardo Giovanni Carlotti

A prescindere dall'occasione e dal genere di rappresentazione, da un'ottica riduzionista, si potrebbe addirittura affermare che l'attività del performer in scena sembra riproporre, come un esperimento *in vivo*, la vicenda dell'organismo che si confronta con le "circostanze date" dall'ambiente e utilizza le proprie risorse in funzione di un possibile adattamento.

Ovviamente, un'affermazione simile suscita naturali obiezioni, in primo luogo la plausibilità di un discorso che trascuri le differenze tra stili e generi, giacché le "circostanze date" con le quali il performer si confronta sono appunto il portato di elaborazioni culturali successive, ove un'altra rete di scambi di informazioni, che coinvolge la struttura sociale, politica, economica ecc., è determinante nel configurare ciascun fenomeno in base a una irriducibile molteplicità di variabili. Al contempo, sembrerebbero riproporsi le istanze del Naturalismo teatrale di fine ottocento per la trasformazione della scena in laboratorio virtuale di osservazione della realtà, a discapito di altre funzioni che storicamente (e forse anche antropologicamente) l'evento teatrale ha tradizionalmente svolto e continuato a svolgere.

Tuttavia, se eliminiamo il concetto della quarta parete, con l'attitudine che sottintende per lo spettatore, e sfrondiamo la scena dalle sovrastrutture storico-estetiche (che poi è l'intento perseguito nel corso della vicenda teatrale novecentesca), l'insieme di fenomeni che sostanzialmente si presenta all'esperienza è costituito dall'interazione tra un organismo (o più organismi) con l'ambiente circostante, con le relative trasformazioni reciproche che ne conseguono.

Poiché non può mai darsi una modalità di separazione efficace tra chi assiste e ciò che viene presentato, e poiché deliberatamente si presenta appunto qualcosa a chi assiste, si è spinti in conseguenza a stabilire che ciò che viene osservato e ascoltato, quantunque sia proposto ai sensi secondo le medesime modalità, non è la realtà ma una imitazione di essa, cioè una rivisitazione in altri termini. L'espressione aristotelica che definisce la tragedia "imitazione di azioni", alla luce del passo sull'imitazione che nella *Poetica* la precede, intende appunto una rappresentazione della realtà secondo specifici mezzi, che purtroppo nel testo sono trattati estesamente solo in relazione alla composizione drammaturgica.

Maturana e Francisco Varela. Si veda anche la discussione dell'impostazione neurofenomenologica cui fanno riferimento in special modo il percorso di Varela e certe prospettive di interdisciplinarietà che coinvolgono le arti performative in Antonio Attisani, *Aporie della transdisciplinarietà*, in Id., *L'arte e il sapere dell'attore. Idee e figure*, Accademia University Press, Torino 2015, pp. 193-228.

Tuttavia, nelle edizioni moderne – come ha osservato Pierluigi Donini nell'introduzione alla propria – è stato generalmente frainteso che

l'«imitazione» di Aristotele non vuole essere il tentativo di dire e riprodurre fedelmente o tutto, o il più possibile della realtà: è anzi un'operazione selettiva e interpretativa della vita e delle azioni umane, che, trascurando larghe aree dell'esperienza – tutte quelle azioni e quei casi che sono giudicati soltanto banali, insignificanti, accidentali – tende a ricomporre e segnalare il senso vero della vita privilegiando di questa solo gli aspetti che possono essere considerati essenziali e ignorando tutti quei particolari che il flusso quotidiano dell'esperienza casualmente affolla dinanzi ai nostri occhi impedendoci così di vedere chiaramente il senso generale dell'accadere.²⁶

Nella dimensione propria del performer, questa concezione suggerisce un lavoro sul corpo (e di conseguenza sulla mente) indirizzato alla selezione di ciò che, in ogni particolare circostanza, è essenziale e significativo (una possibile libera traduzione del sanscrito *alaukika*). Potremmo, ancora mutuando un'espressione celebre, affermare che l'attore lavora su sé stesso per giungere al risultato, ovvero che trova in sé stesso l'essenziale e il significativo, e ci spinge a un atteggiamento – se non a un lavoro – analogo, pur con la debita varietà di differenze, come se corpo e mente fossero, epurati dal dualismo, concetti sufficienti a contenere tutto quanto valga la pena ricercare. Tuttavia, se la rete delle relazioni, azioni e reazioni che intercorrono tra il corpo e la mente, per la sua stessa inestricabilità ci convince a dubitare della possibilità di definire l'uno e l'altra in termini di mutua esclusione, dobbiamo pure considerare che l'ambito di riferimento, per entrambi i concetti, va ben oltre la mera individualità, perché si estende alla rete di relazioni che ciascun individuo intrattiene con l'ambiente esterno, di cui altri soggetti e oggetti partecipano in rispettiva misura. Questa ulteriore rete è anch'essa inestricabile nonché lo spazio delle singole ontogenesi individuali, il laboratorio in cui i corpi/le menti si sviluppano e si modificano nel tempo.

Di conseguenza, se l'imitazione ci presenta l'essenziale e significativo, traendolo dal panorama più vasto delle molteplici e sovente trascurabili circostanze dell'esistenza, in essa è la distillazione degli accadimenti che hanno luogo lungo quel percorso in forme che possono essere riconosciute come universali, perché disegnate secondo i tratti specifici alla specie senza le fuorvianti caratteristiche individuali. Avere facoltà di comporre il

²⁶ Aristotele, *Poetica*, a cura di Pierluigi Donini, Einaudi, Torino 2008, p. xxv.

Edoardo Giovanni Carlotti

disegno implica aver spinto lo sguardo oltre ciò che è occasionale e particolare per evidenziare ciò che è generale e comune, parallelamente (al lettore stabilire la prevalenza di differenze o di analogie) a ciò che avviene nel lavoro filosofico o scientifico. Avere facoltà di riconoscere sé stessi e gli altri nel disegno equivale ad adottare uno sguardo simile e gustare quello che la visione aggiunge alla nostra conoscenza, o magari quello che ci rammenta.