

PER AVVICINARE L'ARTE POETICA INDÙ

Da una viva voce ho appreso un giorno che tutti quei libri non mi avevano offerto che piante framentarie del palazzo. La prima conoscenza da acquisire, dolorosa e reale, era quella della mia prigionia.

La prima realtà da sopportare era quella della mia ignoranza, della mia vanità, della mia pigrizia, di tutto quello che mi lega alla prigionia. E quando ho guardato nuovamente le immagini dei tesori che l'India, attraverso i libri e l'intelletto, mi aveva comunicato, ho visto perché questi messaggi rimangono per noi incompresi.

Noi ci accostiamo a queste verità antiche e viventi con i nostri atteggiamenti psichici da Europei moderni; donde perpetui malintesi.

Il Moderno si ritiene adulto, perfezionato, crede di non avere altro da fare, fino alla morte, che guadagnare e spendere, alternativamente, delle materie (denaro, forze vitali, saperi), senza che questi scambi ledano la cosa che viene denominata « io ». L'Indù¹

1. « Indù » qui, come in tutta questa raccolta, significa: qualcuno che riconosce l'autorità della tradizione vedica. Ma gli atteggiamenti

guarda se stesso come una cosa da perfezionare, una falsa visione da correggere, un composto di sostanze da trasformare, una moltitudine da unificare.

Da noi si chiama conoscenza l'attività specifica dell'intelletto. Per l'Indù, tutte le funzioni dell'uomo sono tenute a partecipare alla conoscenza.

Noi chiamiamo progresso della conoscenza l'acquisizione, per mezzo dei nostri apparati percettivi e logici attuali, di nuove informazioni sulle cose che possiamo percepire o di cui possiamo sentir parlare. Nel pensiero indù il progresso della conoscenza è il perfezionamento di tali apparati e l'acquisizione organica di nuove facoltà di conoscere.

Noi diciamo che conoscere è potere ed è prevedere. Per l'Indù, è divenire ed è trasformare.

Il nostro metodo sperimentale ha l'ambizione di applicarsi a tutti gli oggetti - *tranne* il « sé », il quale è respinto negli ambiti della speculazione filosofica o della fede religiosa. Per l'Indù, il « sé » è l'oggetto primo, ultimo e fondamentale della conoscenza; conoscenza non soltanto sperimentale, ma trasformatrice.¹

Da noi si ritiene che gli uomini siano uguali nell'essere, e non differiscano che per l'aver: qualità innate e saperi acquisiti. L'Indù riconosce una gerarchia nell'essere degli uomini; il maestro non solo è più sapiente o più abile dell'allievo, esso è, sostanzialmente, più di lui. Ed è questo che rende possibile la trasmissione ininterrotta della verità.

giamenti mentali qui descritti sarebbero anche quelli di chiunque riconosca l'autorità di ogni altro aspetto della tradizione universale.

1. Di qui la molteplicità apparente dei significati della parola *ātman* in sanscrito classico (in vedico è ancora legata all'immagine del « soffio vitale »); *ātman*, « sé », è ciò con cui l'essere si identifica quando dice « io »: può essere la personalità sociale ed esteriore, o il suo corpo, i suoi sentimenti, i suoi pensieri - tutto ciò illusori -; per colui che *si è fatto*, è il « signore del carro » di cui parla la *Katha-upaniṣad*; o la Persona divina, o l'Essere assoluto; cfr. su questo argomento l'insegnamento di Prajāpati nella *Chāndogya-upaniṣad*.

Per il Moderno, infine, la conoscenza è un'attività separata, indipendente (o che si vorrebbe indipendenti) dalle altre. Per l'Indù l'acquisizione della conoscenza, che è cambiamento dell'uomo stesso, comporta e presuppone il cambiamento di tutte le sue manifestazioni, di tutto il suo modo di vivere.

Tale cambiamento del modo di vivere si manifesta diversamente secondo i tipi umani (istituzione originale delle caste);¹ secondo le età e le fasi della vita (regola degli *āśrama*);² e secondo i mestieri e le funzioni sociali (dottrina del *dharma*).³ Non posso accedere direttamente e praticamente agli inni vedici non essendo *brāhmana*; né alle *upaniṣad* non essendo un *sannyāsin*. Non posso che lasciarmi illuminare, di quando in quando, dalle loro luci. I trattati di liturgia, di diritto, di architettura, di strategia, di veterinaria, di furto... e cento altri per mezzo dei quali la dottrina una scende nelle diverse attività umane, non so-

1. Secondo il *Rg-veda* (X, 91), quando l'Uomo primordiale fu fatto a pezzi sacrificalmente, « la bocca fu il *brāhmana* [la casta sacerdotale], dalle braccia fu fatto il regale [la casta degli *kṣatriya*], le cosce furono il *vaiśya* [la casta plebea]; e dai piedi nacque il *śūdra* [la casta servile] ». Un'analogia corporea e sociale equivalente si trova nella *Repubblica* di Platone. Cfr. anche le *Leggi di Manu*, I.

2. L'insegnamento del *Veda* si offre innanzitutto: 1. al *brāhmacarin* (« studente in scienza sacra », dall'investitura del cordone fatta il sesto giorno, fino al matrimonio) sotto forma di regole di condotta, di osservanze religiose e di studi intellettuali; 2. al *gṛhastha* (« padrone di casa », dal matrimonio allo stato di nono) sotto forma di arte sacrificale, di mitologia e di teologia, nei *brāhmana*; 3. al *vānaprastha* (« abitatore dei boschi », anacoreta che studia presso un maestro) sotto forma di sacrificio interiore, negli *āranyaka*, « libri delle foreste »; 4. infine al *sannyāsin* (« colui che rinuncia », « colui che depona » le leggi delle caste e delle fasi della vita) sotto la forma più profonda della « conoscenza del sé », nelle *upaniṣad*.

3. Esposta in special modo nella *Bhagavadgītā*. Sulle caste e le fasi della vita, cfr. le *Leggi di Manu*. Il rifiuto delle caste e degli *āśrama* e la negazione dell'autorità del *Veda* caratterizzano le due grandi crisi: Giainismo e Buddismo.

no per me. Ma io, di mestiere, sono scrittore e vorrei un giorno essere poeta. La porta che per me si apre sulla tradizione indù è dunque quella delle scienze del linguaggio, della retorica e della poetica.¹ È seguendo il mio *dharma* di scrittore che potrò dare un contenuto pratico agli insegnamenti dei libri. Cercherò di fornire qualche breve notizia sulle idee più feconde che uno scrittore può trovare nei trattati indù di estetica e di poesia.

ORIGINE DELL'ARTE. L'arte non è un'attività naturale² dell'uomo. Nelle età in cui la Conoscenza del Reale era lo scopo più importante della vita umana, tutte le attività naturali erano, nello stesso tempo, analogie, segni e prove della ricerca interiore. Quando venne l'epoca di oscuramento del *Kali-yuga* (nella quale noi ci troviamo), gli uomini si misero a praticare queste attività solo per i loro frutti esteriori. La coppia « gradevole-sgradevole », che conduce il corteo delle passioni, diventò il movente principale del comportamento. Le caste inferiori, intanto, proliferavano. Gli dèi, si racconta,³ infastiditi da questo disordine, ven-

1. Ampia porta, perché la letteratura sanscrita, fra tutte le letterature antiche, è la più ricca in questo campo. Delle sei scienze annesse, indispensabili allo studio dei *Veda* (*vedāṅga*), quattro sono relative al linguaggio (fonetica, grammatica, lessicologia, metrica; le altre due sono il rituale e l'astronomia). L'opera monumentale di Pāṇini (VI o V secolo a.C.), con i suoi commentari, è ancora piena di insegnamenti per i nostri fonetici e grammatici moderni. Paul Regnaud nella sua *Rhétorique sanskritte* cita una quarantina d'opere, spesso arricchite da commenti, relative alla retorica, alla composizione drammatica e alla poesia.

2. *Prākṛta*, « naturale, prodotto di *prākṛti* », si oppone a *samskṛta*, « ultimato, fatto o rifatto intenzionalmente », in un certo senso « consacrato ». Così, le lingue si dividono in *pracrito* e *sanskrito*; l'uomo, quale lo producono la natura e la società naturale, è *prākṛta*, oppure *akṛtātman*, « che non si è fatto un sé »; diventa *samskṛta* e *kṛtātman* per mezzo della conoscenza sacra, simboleggiata ed effettuata dai « sacramenti » o *samskāra*.

3. Nella 1ª Lettera del *Nāṭya-sāstra*, « Trattato del Teatro », at-

elovere



ed educa
e l'educa

stacco

nero a pregare Brahmā di « produrre un nuovo *Veda*, un quinto, destinato a tutte le caste... ». « E, dalla stanza dei *Quattro Veda*, Colui-che-vede-le-cose-quali-esse-sono formò l'Arte drammatica ». Il Teatro doveva costituire una « analogia del movimento del mondo », una rappresentazione condensata del « Triplice Mondo » e delle leggi universali e, in particolare, delle « quattro specie di moventi » del comportamento umano: *artha*, « le cose, i beni materiali », moventi del corpo fisico; *kāma*, « il desiderio, la passione », moventi del sentimento; *dharma*, « il dovere », moventi morali e intellettuali; e *mokṣa*, « liberazione », desiderio di liberazione dai moventi precedenti, dunque di natura « sovramondana ». Tutti i tipi umani, tutte le caste, tutti i mestieri dovevano qui ritrovarsi. Ognuno quindi doveva provare la profonda soddisfazione di vedersi rappresentato, capito, collocato al suo posto nel movimento universale. Ognuno, sciocco o sapiente, poltrone o eroe, miserabile o gran signore, vi avrebbe trovato la propria ragione d'essere nell'armonia dei mondi e, attraverso la porta dell'emozione individuale, sarebbe entrato in contatto con l'insegnamento sacro.²

Così l'Arte fu lanciata nel mondo da esseri supertribuito al *muni* Bharata. È la più antica autorità in materia di estetica (perché il Teatro è l'arte totale), unanimemente riconosciuta dagli estetici indù fino a oggi.

1. *Lohavṛttānukarana* (*Nāṭya-sāstra*, I, 110). La parola *loka* ha i diversi significati del francese *monde*: l'universo in senso generale e più o meno vago; questo o quel sistema cosmico particolare; l'insieme delle cose sensibili; l'umanità, e specialmente l'umanità profana, la società naturale, « la gente ».

2. La prima rappresentazione fece scandalo. Il santo Bharata, incaricato, con i suoi cento figli, di organizzarla, non aveva trovato di meglio che mettere in scena la lotta vittoriosa dei Deva contro gli Asura. Questi, invitati allo spettacolo, si offesero e la lotta riprese per davvero in piena sala. Brahmā dovette intervenire e spiegare ai gruppi rivali che, nel loro antagonismo, Deva e Asura erano indispensabili all'armonia dell'universo e, di conseguenza, a quella del Teatro che ne è l'immagine.

Teatro:
sul
ol. muni
in tutto
d. mondo

rīti allo scopo di rivestire la verità e di attirare a essa, con artificio, i nostri spiriti, diventati incapaci di amarla spoglia. La stessa idea è ripresa dall'autore dello *Specchio della Composizione*,¹ che più avanti spesso citeremo: «La conoscenza delle quattro specie di moventi, quale è presentata nei trattati vedici, è già difficile per coloro la cui ragione ha raggiunto la piena maturità, perché vi è data senza alcun sapore... Grazie alla poesia, diventa accessibile anche a coloro la cui ragione è ancora nella tenera infanzia...».

L'arte, dunque, non è un fine in sé. È un mezzo al servizio della conoscenza sacra. Ma, anche se l'arte indù è fatta per rappresentare le leggi universali e per indurre noi «a comportarci come Rāma e i suoi simili e non come Rāvana e i suoi simili»² è ben lontana dall'essere didattica e moralizzatrice. I trattati istruttivi e i libri di morale si rivolgono all'intelletto. L'arte, per la via del sentimento, cerca di commuovere l'essere stesso. Ed è troppo poco dire che l'arte «rappresenta» l'universo; essa lo rifà, realmente, e ne ricostruisce un'analogia.

Dunque, due principi, strettamente legati, sono alla base dell'estetica. L'uno - ricreazione analogica dell'universo - è visibile soprattutto nelle arti plastiche. L'altro - lo stabilire un contatto emozionale tra l'individuo e le leggi universali - appare maggiormente nella musica, nella danza, nella poesia. Il primo è espresso in particolare dalla nozione di *pramāna* («giusta proporzione, esattezza analogica, conformità all'i-

1. *Sāhitya-darpaṇa* di Viśvanātha Kavirāja. Questa opera (XIV secolo d.C.?) è la più rappresentativa della scuola del *rasa* (del «Sapore», vedi oltre), e forse il più approfondito fra tutti i trattati di arte poetica, indù e altri. Ve ne è una traduzione inglese, molto letterale e di ardua lettura, di J.R. Ballantyne e Pramāda Dāsa Mitra (*Bibliotheca Indica*, Calcutta, 1875).

2. *Sāhitya-darpaṇa*, I, 2. Qui vien fatta allusione ai protagonisti principali del *Rāmāyaṇa*.

* cfr. *mita*; *Nature* *enrichie* *d.* *poésie*

dea-modello») ¹ nell'architettura, nella scultura, nella pittura. Il secondo è illustrato in poesia dalla nozione di *rasa*, «sapore», apprendimento diretto di uno stato dell'essere, di cui parleremo tra poco.

LA DOTTRINA DEL LINGUAGGIO. Prima di cercar di seguire l'estetica degli Indù nei più profondi misteri poetici, nei quali l'operazione verbale è l'immagine di un lavoro del poeta su se stesso, bisogna ricordare la base artigianale dell'arte indù. Per l'Indù, l'espressione della personalità non ha alcun valore artistico. Il bello è l'emozionante potenza del vero.² L'artista è prima di tutto un artigiano, che ha il compito di fare certi oggetti secondo certe regole e per un certo scopo. Deve conoscere prima di tutto la materia da lavorare. L'arte poetica è dunque fondata su una scienza e una dottrina dell'uso del linguaggio.

Tra le parole e le cose vi è semplicemente un rapporto di convenzione,³ o un'appropriazione eterna? Tanto in India come in Grecia sono state sostenute entrambe le tesi. Ma la seconda - esposta da Bharti-

1. Cfr. P. Masson-Oursel, *Une connexion entre l'esthétique et la philosophie de l'Inde, la notion de pramāna*, in «Revue des Arts Asiatiques», 1925, e *L'esthétique indienne*, in «Revue de Mé-taphysique et de Morale», 1936. Cfr. anche A.K. Coomaraswamy, *Introduction to the Art of Eastern Asia*, Boston, 1926, e altre opere.

2. Nessuna parola sanscrita, devo dire, potrebbe tradurre «bello» in questa frase. Il valore estetico di un'opera plastica è reso dalla sua «conformità ai *pramāna*», quello di un'opera poetica dalla sua «ricchezza in *rasa*». Accanto a questi, una quantità di termini (*śobhā*, *saundarya*, ecc.) designano la «bellezza» esteriore e sensibile, che può appartenere sia agli oggetti naturali sia alle opere d'arte e che, in queste ultime, è soltanto un ornamento accessorio. Una parola, tuttavia, nei trattati di poetica, definisce la bellezza psicologicamente: *camatkāritā*, «il potere di provocare l'ammirazione [sovranaturale]».

3. *Samketa*. È la tesi del *Kāvya-prakāśa*, importante trattato di Mammatacārya (XIII o XIV secolo d.C.).

दोटापान
(Tempo)

L'artiste
antiquaire
FAI

Arte poetica
dottrina di,
uso di,
linguaggio.

BELEZZA
potere, avere
immirazione
come

रसो

parole
e
cose

प्रामाणा

commuovere
l'animo
l'aulogia

मिमांसा
(spazio)

soprannome dato alla gente di un certo paese). Questo meccanismo di risoluzione dei sensi contraddittori in sensi derivati è descritto con tutta la rigorosa minuzia dei dialettici indu.

Queste due specie di sensi bastano al bisogno del linguaggio ordinario e della letteratura didattica.¹ Ma se si analizza un poema (riconosciuto tale da « coloro che hanno un cuore »), una volta enumerati i suoi sensi letterali e derivati, resta un « sovrappiù di senso », diverso dai sensi precedenti, che non si deduce più da essi per inferenza logica, e che tuttavia viene percepito come il senso vero del poema da parte di « colui che l'assapora ». Questo senso, questo nuovo « potere » della parola, è chiamato « risonanza » (*dhvani*), o « suggestione » (*vyañjanā*), oppure « assaporamento » (*rasanā*). Esso nasce da certe combinazioni di parole che l'interpretazione per mezzo dei sensi letterali e derivati non basta a giustificare. Anche qui i meccanismi psicologici per cui il « senso suggerito » sorge dagli altri sensi sono descritti e classificati con una sottigliezza e precisione d'analisi che quasi danno le vertigini.²

IL SAPORE. Ma qual è il contenuto di questa « suggestione », che cosa risuona in questa « risonanza » che è il senso stesso del poema? In altri termini, che cos'è, nella sua essenza, la poesia? Dopo aver refutato un certo numero di definizioni proposte da altri autori,³

1. Gli adepti del *Nyāya* ammettono anche un'altra funzione significatrice che appartiene non più alle parole singole, ma all'insieme della frase, di cui assicurerebbe il legame logico. Per il nostro autore, che segue il *Vedānta*, questa funzione non è nulla di distinto dall'atto stesso del discorso, si confonde con l'intenzione di colui che parla. La prima tesi è un punto di vista da logico, la seconda da psicologo.

2. L'analisi del *Sāhitya-darpaṇa* fa capo a 5355 specie di « suggestioni ».

3. Definizioni incomplete perché non fanno altro che enumerare dei caratteri esteriori della poesia (cfr. più avanti: virtù, orna-

letterale
meccanico

risuonanza
(suggerimento)

Viśvanātha dice: « La poesia è una parola la cui essenza è *sapora* ». ¹ E spiega che cos'è il « sapore » (*rasa*): « Un'emozione fondamentale, quale è l'amore, ecc., manifestata dalla rappresentazione delle sue cause occasionali, dei suoi accompagnamenti sensibili e dei suoi effetti, per coloro che ne hanno coscienza diventa un *sapora* ». Il Sapore non è dunque l'emozione bruta, legata alla vita personale; ne è una rappresentazione « sovranaturale » (*lokottara*), è un momento di coscienza provocato coi mezzi dell'arte e colorito da un sentimento. Potrei forse dire: un'emozione oggettiva? Sarebbe una nozione molto estranea alla nostra mentalità, ma, se ricordiamo i momenti di emozione estetica intensa che abbiamo vissute, ne deriverà per noi un certo « assaporare »: e potete vedere come s'impone questa immagine gustativa. Il Sapore è essenzialmente una cognizione « che brilla della propria evidenza », dunque immediata. Esso è « gioia cosciente » (*ānandacinmaya*)... anche nella rappresentazione di oggetti dolorosi », perché non è legato al « mondo » ordinario; è un suo ricrearsi su di un altro piano. È animato dalla « ammirazione sovranaturale ». È « fratello gemello dell'assaporamento del sacro ». « Colui che è capace di percepirlo, lo assapora, non come una cosa separata, ma come la propria essenza ». È « semplice, come il sapore di un piatto complicato ».²

ment) o ne indicano delle condizioni necessarie ma non sufficienti (come la « armonia delle parole e dei significati », Mamata, *Bhāmaha*); altri dicono che la funzione di suggestione caratterizza la poesia (*Dhanyāloka*, *Kāvyalocana*), ma non dicono che cosa è suggerito. Il re Bhoja e l'autore del *Vyaktivivēka* definiscono l'essenza della poesia anche come *rasa*, e questa dottrina è certo la più ricca di senso.

1. « *Vākyaṃ rasātmakam kāvyam* », *Sāhitya-darpaṇa*, I, 3. Citazioni seguenti: *ibidem*, III, 33 sgg.

2. Il paragone tra l'assaporamento poetico e l'assaporamento di una preparazione culinaria è già sviluppato nella VI^a Lettera del *Nāṭya-sāstra* (cfr. Subodh Chandra Mukerjee: *The Nāṭya-sāstra of Bharata*, cap. vi, *rasādhyāya*, Paris, 1926).

RASA:
rasa-
suggerimento

Non può essere colto che dagli uomini « capaci di giudicare »¹ che hanno un « potere di rappresentazione » ed esige un atto di « comunione ».² Non è un oggetto esistente prima di venir percepito, « come una brocca che venga illuminata da una lampada »; esiste nella misura in cui è assaporato. Non è un « effetto » meccanico dei mezzi artistici, che non fanno altro che « manifestarlo ». Non è sottoposto al nostro tempo (il *tri-kāla*: passato-presente-futuro). Non è dunque « di questo mondo ». « Non lo si conosce che mangiandolo ».

È questo Sapore che il « potere di suggestione » del linguaggio ha la funzione di manifestare.³

La nozione di *rasa* è al centro dell'estetica indù. Non commenterò le citazioni che precedono. L'illusione di averle capite mi impedirebbe di lavorare per capirle, e lo sforzo per capire sempre un po' meglio è stato per me tra i più fecondi.

L'ANALOGIA POEMA-UOMO. Il Sapore è l'essenza, il « sé » (*ātman*) del poema. Come nell'uomo, nel poema l'*ātman* si manifesta per certe « virtù » (*guṇa*), che vengono chiamate anche « funzioni, attività specifiche » (*dharma*) del Sapore. Si ordinano in tre categorie: *soavità*, che « liquefa lo spirito », lo intenerisce; *ardore*, che « l'accende », lo esalta; *evidenza*, che lo illu-

1. *Pramātr*. Questa « capacità di giudicare », questa misura interna è, secondo un commento, « il risultato dei meriti di un'esistenza anteriore ». Si può gustare la bellezza nella misura in cui vi si è preparati.

2. Il Sapore non appartiene personalmente al poeta né all'ascoltatore; né all'attore né allo spettatore; ma li unisce in uno stesso momento di coscienza.

3. Benché il *rasa* sia unico si distinguono di fatto numerosi « sapori », secondo il sentimento che lo colora: Erotico, Comico, Furioso, Patetico, Eroico, Meraviglioso, Ripugnante, Terrifico, ai quali spesso si aggiunge il Placido (« placamento » delle emozioni che viene assieme al desiderio della liberazione e legato all'amore religioso) e il Familiare (amore materno o paterno).

mina « con la rapidità del fuoco nel legno secco ». Da questi tre tipi derivano le diverse specie di emozioni poetiche.¹

Come lo stato interiore dell'uomo si esprime con atteggiamenti, così la poesia ha i suoi « andamenti » (*ṛiti*), strettamente legati alle « virtù ». A ciascuno corrisponde l'uso di certe sonorità e di certi svolgimenti sintattici. C'è un « andamento » agevole, dolce, in cui il senso della frase si sviluppa gradualmente dalla prima parola all'ultima. L'« andamento » opposto, esaltante, tiene l'ascoltatore in sospenso fino agli ultimi termini della frase, che l'illuminano in maniera esplosiva.² E ci sono gli « andamenti » intermedii. Ognuno corrisponde a un atteggiamento profondo del poeta, che egli vuole trasmettere all'ascoltatore.³ Prima di comporre un poema, il poeta deve dunque comporre se stesso, disporsi interiormente per essere il miglior ricettacolo possibile del Sapore. Per questo, deve mettere da parte ciò che chiamiamo la sua « personalità », domare gli impulsi della sua vanità e i capricci della sua immaginazione.

Il poema ha un « corpo » che è fatto « dei suoni e dei sensi » e che è sottoposto alle leggi dei « tre poteri » del linguaggio. La materia che il poeta lavora non è dunque solo una materia sonora; è soprattutto una materia psicologica. Usare una parola non è solo produrre dei suoni vocali, è scuotere tutto un mondo di associazioni, di sensi figurati e derivati, di suggestioni, di cui bisogna conoscere le leggi. E per colui che

1. In altri autori (come Dandin) i *guṇa* si distinguono ben poco dagli « ornamenti ». Seguono sempre *Viśvanātha* (S. d., VIII), che qui segue *Mammaṭa*. Lo stesso per le *ṛiti* (S. d., IX).

2. Ciò è reso possibile dalla sintassi sanscrita, la quale può essere più « analitica » o più « sintetica » a seconda che usi poco o molto le lunghe parole composte. Ma ogni lingua può ottenere gli stessi effetti con le proprie risorse.

3. Dico sempre « ascoltatore » e non « lettore », perché la lettura silenziosa è sempre soltanto una sostituzione dell'ascolto diretto; e anche quando si legge, internamente si ascolta.

il rasa non è sotto il nostro tempo



prime di comporre il poema, il poeta deve comporre se stesso

soavità, ardore, evidenza

fattori del corpo morale

conosce queste leggi, « una sola parola, ben usata e perfettamente capita, si dice che sia, in Cielo e in questo mondo, la Mucca che esaudisce ogni desiderio ».

Questo corpo, come il corpo umano, ha i suoi « difetti » (*doṣa*): errori « del suono » o « del senso », che bisogna eliminare per quanto possibile. E ha i suoi orpelli, le figure retoriche o « ornamenti » (*alamkāra*).

Lo studio degli « ornamenti », materialmente, occupa il maggior spazio nei trattati di poetica.¹ Non c'è poesia senza ornamenti. Ma se questi prevalgono sul Sapore, se sono usati per se stessi, la poesia che ne risulta è considerata di cattivo gusto e di genere inferiore. L'ornamento è legittimo solo come condimento destinato a « esaltare il Sapore », e allora il suo vero senso è la suggestione stessa di questo Sapore – l'intenzione profonda del poeta che lo usa. A questa condizione l'Indù non si stancherà mai di un *alamkāra*, di una formula ripetuta da secoli da tutti i poeti, poiché si è dimostrata idonea all'uso.² L'immagine del dio dall'arco fiorito che trafigge i cuori dei giovani, usata da un vero poeta, è altrettanto emozionante oggi come ieri o mille anni fa.

Anche la prosodia riguarda il « corpo » del poema. Ma gli Indù non confondono mai metrica e poesia. La maggior parte delle loro opere didattiche è in versi

1. Ce ne sono 79 principali nel *Sāhitya-darpana*. Gli uni « del suono » (allitterazioni, ecc.) gli altri « del senso »; questi ultimi, per la maggior parte, si riportano al paragone esplicito (*upamā*) o implicito (*rūpaka*, « metafora »). L'importanza dei diversi modi del paragone sottolinea il carattere dell'operazione artistica: un medesimo atto interiore fonda un'identità analogica tra fenomeni di natura diversa. Il « paragone » esiste anche nelle arti plastiche; il tracciato di un occhio di donna è lo stesso di quello del corpo di un ciprino, un toro d'uomo si disegna come una testa di toro vista di fronte, ecc.

Notiamo qui che una delle grandi risorse della nostra arte, l'imitazione della natura, per gli Indù non è che un *alamkāra* poco importante e di cui non si dovrebbe abusare (è il 68° nel S. d.).

2. Lo stesso per gli ornamenti musicali, architettonici, ecc.

орнаменти
(Figure
rétorica)

e se la poesia spesso è metrica, tuttavia non lo è necessariamente. La metrica assume un valore estetico preciso solo nel canto. Ciò che in poesia corrisponde alla nozione di « ritmo » non è la forma metrica, la quale non riguarda che i suoni, ma piuttosto gli « andamenti » che regolano il cammino tanto complesso dei suoni e dei sensi, immagini ed emozioni; è, più in generale, la maniera con cui il poeta accorda questi movimenti simultanei.¹

Spero di aver mostrato con queste note che la poesia per gli Indù, anche se non è che un mezzo al servizio della Conoscenza, è però una delle attività più alte che l'uomo possa esercitare. « Lo stato di uomo è difficile da raggiungere in questo mondo, e la conoscenza quindi è molto difficile da raggiungere. Lo stato di poeta è quindi difficile da raggiungere, e la potenza creativa è quindi molto difficile da raggiungere ».² L'operazione poetica – di cui l'assaporamento poetico è il riflesso – è un vero lavoro del poeta, non soltanto per conoscere le leggi della sua materia e le regole del suo mestiere, ma anche lavoro interiore, per disciplinare e ordinare se stesso, per diventare uno strumento migliore delle funzioni « sovranaturali » – insomma, una specie di *yoga*. Mediante il gioco dei suoni, dei sensi, delle risonanze, degli andamenti, tutto il suo mondo interiore è messo in moto. E, poiché è un bagliore riflesso dell'*ātmān* universale, il suo atto poetico partecipa del movimento cosmico. « Tutti i poemi recitati e tutti i canti senza eccezione sono

1. Tuttavia ci sono certe corrispondenze tra i metri e i *rasa*. Le sillabe lunghe in serie sono adatte al Patetico, al Ripugnante; le brevi in rapide successioni all'Eroico, al Furioso, ecc. (*Nāyā-sāstra*, XVII, 99 sgg.). La prosodia sanscrita differisce poco dalla prosodia greco-latina. I metri sono con un numero di sillabe fisso o variabile, con una quantità interamente o parzialmente fissata. Esiste anche una prosa cadenzata, detta « prosa dal profumo di metro ».

2. *Agni-purāna*, Lettura 336, stanze 3 e 4.

ritmo:
acc. rōla
di element
colm-boski
si multatua
v. eulā

atto
poetico e
movimento
cosmico

орнаменти

(legge il
Sapore al
senso / intu
zione del
poeta)

prosodia

porzioni di Viṣṇu, del Grande-Essere, rivestito di una forma sonora».¹

Avrei voluto fornire degli esempi. Ma dalle traduzioni non si otterrebbe molto. Ognuno potrà cercare, per proprio conto, tra i poeti che assapora, perché le leggi della poetica indù sono, nei loro principi, valide per tutte le lingue. Ma attenzione. Nei nostri poeti la potenza di suggestione del *rasa* si esercita un po' a caso, secondo meccanismi che i poeti conoscono poco e che vengono classificati sotto la nozione molto vaga di « ispirazione ». Questo apprendimento avviene senza metodo e i successi sono accidentali. Il poeta indù è il risultato di un'educazione metodica, portata avanti accanto a un maestro e per uno scopo superiore all'arte stessa. Il poeta occidentale si forma bene o male, senza sapere come e, quasi sempre, il suo talento si specializza nell'espressione dei sentimenti più conformi alla sua natura individuale. Racine è un meraviglioso poeta dell'Erotico – ma quasi unicamente dell'Erotico – in molte delle sue sfumature. Il poeta indù deve saper usare, da buon artigiano, tutta la gamma di ogni sentimento. La differenza è ancora più evidente per l'attore-danzatore, ma è ben visibile in tutte le arti.²

1. *Viṣṇu-purāna*, citato nel *Sāhitya-darpana*, I. Un autore dice, ugualmente, sul (*samgīta*) (« l'insieme »: canto-musica-danza): « Servendo il Suono [musicale], si servono gli dèi Brahmā, Viṣṇu, Śiva, poiché essi stessi sono fatti di lui ».

2. La mimica danzata (*nṛtya*, superiore al *nṛtta* o danza imitativa, e base del *nāṭya* o arte drammatica) è, come la poesia, un'arte che mette in gioco, simultaneamente, delle materie distinte: ritmi legati alla musica; sentimenti (*bhāva*) espressi con gli atteggiamenti e le maniere del movimento e che sono i supporti dei *rasa*; e significati intellettuali dei gesti (*kāra*, vere parole manuali più note sotto il nome di *mudrā* nella statuaria buddhista).

Le condizioni necessarie per formare un poeta, secondo il *Kāvya-prakāśa*, sono: 1° una attitudine naturale (*śakti*), una certa « conformazione » (*samskāra*) interna, senza di cui si può avere soltanto una caricatura di poesia; 2° un sapere tecnico (*nīpūnatā*) che si acquisisce con lo studio del mondo, delle scienze del linguaggio, dei quattro « moventi » della vita umana, delle

Avrei voluto anche mostrare in che modo le arti indù sono legate; il Teatro le contiene tutte; l'analogia corporea del poema non è veramente comprensibile che per mezzo della danza; la pittura, si dice, non si capisce senza la danza, che non si capisce senza la musica; nella statuaria e nella danza si ritrovano la stessa scienza degli atteggiamenti – i cui principi appartengono allo *yoga* – e lo stesso linguaggio di segni manuali... Sarei tentato di dire in che modo, da quel che ho letto e capito, i medesimi principi della poesia reggono la danza, la mimica, la musica e le arti plastiche. Ma non c'è nulla di più contrario al genio indù che trattare soggetti che non si conoscano praticamente. Gaṇeśa non me l'avrebbe perdonato.

scienze della natura, delle poesie celebri, ecc... (Vāmana, più anticamente, citava inoltre la scienza erotica e l'arte politica, alla quale attribuisce una funzione importante); 3° degli esercizi perseguiti in modo assiduo sotto la direzione di un maestro.

1. *Viṣṇudharmottara-purāna*, in P. Masson-Oursel: *L'esthétique indienne*, da J. Przyluski, *Danseur et musicien*, in « Revue des Arts Asiatiques », 1931, 2, p. 79.

attore-danzatore =

samgīta

lavoro su di sé