

La teoria dei rasa da Bharata Munin a Rūpa Gosvāmin di Davide Tomba

1.1 Il kāvya sanscrito

Rūpa Gosvāmin fu certamente il più importante tra i sei *gosvāmin* di Vrindavana e il principale teologo *gauḍīya*. Lui è l'elaboratore di una delle ultime teorie della poetica e commediografia sanscrita (*kāvya*) che verte sui *rasa*. Il termine *rasa* significa sapore o essenza dalla radice verbale *ras*, gustare. Nella *Gītā* in 7.8 Kṛṣṇa afferma di essere il *rasa* dell'acqua e in 15.13 di essere la Luna (*Soma*) costituita di *rasa* o linfa vitale che nutre i vegetali. Nella *Tattīriya-upaniṣad* 2.7.1 è detto: *raso vai saḥ* 'Quello (il *Brahman* o beatitudine) è certamente il *rasa*'. Bharata Munin nel *Natya-śāstra* 1.28 definisce il *rasa* ciò che è gustato o sperimentato con piacere. Viśvanātha Kavirāja (XIV sec.) nel *Sāhitya-darpaṇa* interpreta il termine *rasa* in senso causativo (*ṇ*)*i(c)*, il *rasa* è ciò che da sapore e lo definisce esperienza pura, indivisibile, costituito di piacere e consapevolezza ... affine alla realizzazione del *Brahman* (*brahmāsvāda*) e meraviglia ultramondana (*lokottara*)'.

Alcuni studiosi sulla base della somiglianza tra il concetto di *rasa* di Bharata Munin e la *khatarsis-mimesis* di Aristotele (IV sec. a.C.) e l'uso del termine *yavanikā* indicante il drappo scenografico derivante che deriva da *yavana*, ossia greco, hanno ipotizzato che il teatro indiano derivi da quello greco. Tuttavia tra teatro greco e sanscrito ci sono anche molte differenze. Nel teatro sanscrito non esiste la tragedia, l'eroe non può morire, i sentimenti amorosi sono allusi ma mai fisicamente rappresentati, non c'è necessariamente unità di tempo, azione e luogo, non ci sono cori, mentre ci sono personaggi convenzionali come il buffone di corte (*vidūṣaka*) e si esibiscono anche le attrici. Per quanto riguarda il termine *yavanikā* nelle opere di Bhāṣa, Kālidāsa, Bhavabhūti, Sudraka e in vari *purāṇa* indica le schiave di origine greca, inteso come drappo appare soltanto dal poema prakrito *Kārpūramanjarī* di Rājaśekhara (X sec.) in poi.

Tradizionalmente la letteratura sanscrita si divide in *śāstra* (*veda*, *vedāṅga*, *ṣaṭ-darśana*, ecc.), *itihāsa* (*Mahābhārata*, *Rāmāyana* e *purāṇa*) e *kāvya* ossia poesia (*padya*), prosa (*gadya*) e teatro (*natya*) di genere misto (*miśra* o *campū*). Tuttavia la poesia e il teatro indiano hanno interessato marginalmente gli studiosi occidentali in generale più attratti

dal pensiero filosofico e religioso indiano. Le lingue dialettali usate nelle opere teatrali sanscrite per aderenza alla vita reale, dagli attori *sūdra*, fuori casta, donne e bambini finiscono per sostituire il sanscrito tra il XIII e il XVII sec. Gli esempi più importanti sono il *marathī Sattasai* di Hāla (II sec. d.C.), il *prakṛiti Gauḍavaho* di Vākpatirāja (VIII sec. d.C.) e la lettatura dei *nirguṇi* e *saguṇi bhakta*. In precedenza oltre al sanscrito emerge solo la letteratura buddhista in lingua *pālī* come le raccolte di versi singoli *theraghata* e *therighata* composti da monaci e monache che cominciano a sperimentare con gli stili, i metri e le figure retoriche e i *Jātaka* tra il IV sec. a.C. e il II sec. d.C. e la letteratura *sangam* in lingua tamil dei cinque grandi poemi epici composti tra il I e il X sec. d.C., il *Divya-prabandham* dei dodici *vaiṣṇava alvar* e il *Thirumurai* dei 60 *śaiva nayamnar* composti tra il VI e il XI sec. d.C. I poemi e le opere teatrali potevano essere composte in uno o più metri diversi, per esempio, Kālidāsa nell'*Abhijñāna-śakuntala* usa venti metri diversi e vari stili. Le opere sanscrite si distinguono in antologie di stanze singole (*ślokāvalī*) come il *Subhāsitaratnaśoṣa* di Vidyākāra (XI sec.), brevi poemi (*laghukāvya*) come il *Meghadūta* di Kālidāsa (V sec.) e grandi poemi (*mahākāvya*) storici (*itihāsa*): il *Rāmāyaṇa*, il *Mahābhārata*, il *Buddhacarita* di Aśvagoṣa (I sec. d.C.) e teatrali (*rūpaka*): il *Raghuvamśa* e il *Kumārasambhava* di Kāli Dāsa (V sec.), il *Kirātārjunīya* di Bhāravi (VI sec.), il *Śiṣupālavadha* di Māgha (VII sec.) e il *Naiśadhacarita* di Harṣa (XII sec.)

Il *Rāmāyaṇa* di Valmiki è poco più tardo del *Mahābhārata*, ma la tradizione lo considera il poema prototipo o originale (*ādi-kāvya*) composto in versi (*śloka*) nel metro *anuṣṭubh* secondo il mito ideato da Valmiki. Lo stesso semplice ed elegante metro del *Mahābhārata*, dei *purāṇa*, dei *dharmaśāstra* e della letteratura tantrica. Ai cinque importanti *mahākāvya* teatrali citati talvolta è aggiunto il *Bhaṭṭi-kāvya* di autore anonimo del VII sec. Si tratta di un trattato di *kāvya* e grammatica paniniana molto tecnico composto in versi che riprende il *Rāmāyaṇa* di Valmiki e che sembra ispirato dallo stile poetico del *Kirātārjunīya* di Bhāravi (VI sec.) e del *Śiṣupālavadha* di Māgha (VII sec.)

I grandi poemi storici come le *itihāsa* e alcuni *purāṇa* sono caratterizzati da una struttura narrativa a più livelli. Il *Mahābhārata* né è il miglior esempio e prototipo, dalla storia principale si diramano molte altre storie più o meno lunghe dalle quali se né diramano altre ancora e così via. La produzione di poemi e opere teatrali sanscrite doveva essere stata copiosa se tanti trattati sul *kāvya* sono stati composti fin dall'epoca di Bharata Munin (dal II sec. a.C. al II sec. d.C.) Sono giunte fino a noi un centinaio di opere di *kāvya* sanscrito e prakrito composte dal II sec. a.C. come Śudraka e Bhāṣa, al XVII sec. come Rūpa Gosvāmin e Malik Jayasi, alcune delle quali in varie recensioni o non del tutto integre. L'epoca d'oro del teatro e della poesia sanscrita profana nel soggetto e sensuale nell'espressione, va dal IV al VII sec. d.C., da Kāli Dāsa a Māgha, che coincide con l'epoca dello splendore della dinastia *gupta*. Molte opere sono andate perdute anche a causa della poca cura di parte della comunità brahmanica più incline ai trattati di culto, di legge e dei *darśana* che ai passatempi come il teatro e la poesia amati dai re e dalle loro corti.

Fin dall'antichità i poeti indiani si sono interrogati sulla natura della poesia, la sua origine e finalità, i difetti e le qualità e hanno formulato una serie di teorie. Bharata Munin nel

Naṭya-śāstra 7.8 dice che il pubblico è legna secca e la poesia è fuoco. Non poteva essere soltanto l'uso della metrica a determinare l'appartenenza di un'opera al genere poetico, poiché versi (*śloka*) e succinti aforismi (*sūtra*) erano stati frequentemente usati fin dall'antichità nella stesura di trattati di scienze, grammatica, filosofia, diritto, ecc. per facilitare la memorizzazione. In origine le compagnie teatrali erano ambulanti, costituite da clan familiari e gli spettacoli si tenevano nelle corti dei re e nei templi. La scenografia era scarsa, in genere costituita solo dai costumi, dalle maschere degli attori e da una tenda che separava il proscenio dalle quinte. Per sopperire alla limitata sceneggiatura, spesso tra gli atti (*aṅka*) delle opere teatrali erano inseriti dei preludi (*praveśaka*) dove gli attori raccontavano gli eventi che non potevano essere rappresentati sul palco, ma che erano utili per gli spettatori per seguire lo sviluppo della trama. Gli attori facevano largo uso di gestualità convenzionale (*mudrā*) per indicare azioni e stati d'animo dei personaggi.¹ I teorici hanno definito teatro il *kāvya* che può essere visto (*dr̥śya*) separato da quello che può essere letto o udito (*śravya*) come un poema.

Nell'arco di quasi due millenni, a costituire il repertorio poetico e teatrale indiano, hanno contribuito innumerevoli autori di ogni fede buddhisti, *jaina* e *hindū*. I poeti (*kavi*) grazie allo studio dei trattati di poetica all'uso colto e ricercato degli ornamenti (*alaṅkara*) e degli stili (*rīti*) sono riusciti a produrre risultati di grande valore e originalità.² Non potendo del tutto prescindere dal *Naṭya-śāstra* di Bharata Munin, i successivi teorici del *kāvya* hanno elaborato tre principali scuole basate rispettivamente sugli ornamenti poetici (*alaṅkāra*) ossia alliterazioni (*anuprāsa*), similitudini (*upamā*), doppi sensi (*śleṣa*), metafore (*rūpaka*), iperbole (*atiśaya-ukti*), ecc., sulla dizione o stile (*rīti*) e sui sapori (*rasa*) e risonanze (*dhvani*).

Il principale esponente della scuola degli ornamenti poetici fu Bhāmaha (V sec.) con il suo *Kāvya-alaṅkāra*, seguito da Rudraṭa (IX sec.) con il suo trattato anch'esso intitolato *Kāvya-alaṅkāra*. Il fondatore della scuola dello stile o *rīti* fu Daṇḍin (VIII sec.) con il suo *Kāvya-ādarśa* seguito da Vāmana (VIII sec. d.C.) con un nuovo *Kāvya-alaṅkāra*. Sul concetto di *rasa* aveva già anticamente basato la sua teoria Bharata Munin nel *Naṭya-śāstra*, ma sono considerati profondi riformatori Ānandavardhana (IX sec.) che con il *Dhvanyāloka* introduce il concetto di *dhvani*, Bhaṭṭa Nāyaka (X sec.) con il *Hṛdaya-darpaṇa*, Abhinavagupta (X sec.) con il *Abhinava-bhāratī* e Mammaṭa (XII sec.) con il *Kāvya-prakāśa*. Bhāmaha e Rudraṭa trattano esclusivamente di poesia, espandono a oltre cento gli originali quattro ornamenti poetici (*alaṅkāra*) menzionati da Bharata Munin nel *Naṭya-śāstra* e

¹ I manuali di teatro e danza classica *kathākālī* del Kerala codificano oltre cinquecento *mudrā* che comprendono movimenti del corpo, delle mani, del volto, delle sopracciglia e degli occhi.

² La flessibilità e la complessità della lingua sanscrita ha permesso ad alcuni poeti di produrre una categoria di poemi spesso considerata inferiore (*adhama-kāvya*) o un semplice esercizio di stile benché sorprendente (*citra*). Esempi di *citra-kāvya* si trovano nel XV cap. del *Kirātārjuniya* di Bhāravi (VI sec.), nel XIX cap. del *Śiśupālavadha* di Māgha (VII sec.) e nell'intero capitolo 2.7 del *Daśakumāracarita* di Daṇḍin (VII sec.) Ānandavardhana (IX sec.) che nel *Dhvanyāloka* critica il *citra-kāvya*, nel *Devī-śataka* e Rūpa Gosvāmin (XVI sec.) nello *Stavamala* usano versi palindromi (*viloma*), versi formati da una o due sole sillabe, con una o due sole vocali e complesse composizioni schematiche (*bandha*). Ci sono anche interi poemi come il *Rāmakṛṣṇa* di Kavi Sūrya (XVI sec.) di 36 versi e lo *Yadavārāghavaviya* di Veṅkaṭadhvarin (XVII sec.) di 32 versi che letti in un senso narrano la storia di Rāma mentre nel senso inverso (*pratiloma*) narrano la storia di Kṛṣṇa. Altri poemi letti in senso ordinario posseggono però doppi significati (*śleṣa*) come il lungo *Rāghavapāṇḍavīya* di Dhananjaya (XII sec.) e il 130 versi del *Rasikaraṅjana* di Rāmacandra Kāvī (XVI sec.) che esortano all'ascetismo (*vairāgya*) o al piacere (*bhoga*).

ignorano del tutto il teatro e il concetto di *rasa*. Secondo Bhāmaha e Rudraṭa gli ornamenti o figure retoriche ben utilizzate sono capaci di convenire significati poetici indiretti (*vakra-ukti*) o dizioni oblique che essi ritengono l'essenza del linguaggio poetico. A tal fine distinguono tra le figure retoriche della parola o del suono (*śabda-alaṅkāra*) come le alliterazioni e le figure retoriche del significato (*artha-alaṅkāra*) come le similitudini, le metafore, le iperboli, ecc. Daṇḍin e Vāmana distinguono vari stili locali come il *vaidarbhī*, originario dell'India centrale, molto dolce e contenente pochi e brevi composti nominali (*samāsa*) adottato da Daṇḍin e il *gauḍī* o *magadhī*, originario dell'India dell'Est, pomposo e contenente numerosi e lunghi composti nominali adottato da Baṇa (VII sec.) La scuola dei *rasa* che si rivelerà la più importante, fu riformata da Abhinavagupta con l'importante apporto di Ānandavardhana che riteneva il *rasa* l'anima della poesia e che gli ornamenti poetici non fossero così importanti come sostenevano Bhāmaha e Rudraṭa. Che il poeta dovesse utilizzare le risonanze (*dhvani*) o significati indiretti (*vyañgya-artha*) per convenire il vero e profondo senso della poesia.

In ogni caso, per i teorici di ogni scuola, il genio poetico (*pratibhā* o splendore) era il seme innato (*sahaja*) della poesia. Tutte le scuole enfatizzavano la necessità dello studio (*vyutpatti*) dei trattati teorici del *kāvya* e della pratica (*abhyāsa*) della scrittura poetica come mezzo di perfezionamento. Il piacere del teatro e della poesia era riservato ai membri colti delle caste superiori, il poeta (*kavi*) per essere in grado di comporre versi e lo spettatore o il lettore per apprezzare le opere altrui, doveva necessariamente avere buon gusto (*rasika*), essere colto di *vedāṅga* (grammatica, lessico, ecc.) esperto di arti (*kāla*), di scritture sacre (*śruti*, *smṛti*, *ṣaṭ-darśana*, ecc.) e di scritture profane (*kāma-śāstra*, *artha-śāstra*, ecc.) Alcuni grandi poeti e commediografi si sono distinti malgrado la loro non rigida adesione ai codici dei trattati del *kāvya*, costringendo i teorici posteriori ad accogliere nei loro trattati le rotture della tradizione. Perciò si dice che i trattati del *kāvya* sono originati dalla riflessione posteriore sulle opere poetiche o teatrali che col tempo si sono rivelate meglio riuscite e originali.

1.2 Bharata Munin

Ben poco si sa di Bharata Munin, il mitico autore del *Naṭya-śāstra* il più antico trattato sul *kāvya* sanscrito teatro e poesia che ci è pervenuto. Il titolo onorifico *munin* (pensatore) lo equipara agli antichi saggi veggenti (*ṛṣi*) autori delle *śruti*. d.C. A. Danielou in 'The ragas of northern indian music' (1980), sostiene che una delle interpretazioni del termine *bharata* è attore, perciò il *Naṭya-śāstra* sarebbe letteralmente un trattato di teatro per attori. Si presume che il *Naṭya-śāstra* abbia subito molti rimaneggiamenti dalle prime versioni risalenti forse al II sec a.C., fino all'epoca di Abhinavagupta (X sec.) che ne compose il più antico commentario oggi disponibile detto *Abhinava-bhāratī*. Altri importanti successivi commentatori del *Naṭya-śāstra* furono Śāradātanaya (XIII sec.), Śārṅgadeva (XIII sec.) e Kallinātha (XVI sec.)

Nel suo commentario Abhinavagupta accetta l'esistenza di due versioni leggermente differenti del *Nāṭya-sāstra* commentandole entrambe e fa riferimento ad autorità in materia di *kāvya* e altri commentatori del *Nāṭya-sāstra* a lui precedenti alcuni dei quali oggi persi: Nandikeśvara³ (II sec. d.C.), Udbhaṭa (VIII sec.), Lollaṭa (IX sec.), Śaṅkuka (IX sec.) e Bhaṭṭa Nāyaka (X sec.) Alcuni capitoli del *Viṣṇudharmottara* e dell'*Agni-purāṇa* più o meno coevi del *Nāṭya-sāstra* trattano di teatro e poesia ma in modo non sistematico. Il *Nāṭya-sāstra* è composto in forma di dialogo tra Śiva, Bharata Munin e altri saggi. E' diviso in 37 capitoli e conta 6000 aforismi (*sūtra*) intercalati da brani in prosa. Ciò ha indotto alcuni ricercatori come S. K. De in 'History of sanskrit poetics' (1947), a pensare che in una sua prima stesura doveva essere costituito in forma di *sūtra*, un *Nāṭya-sūtra*, come dal V sec. a.C. erano stati composti i testi delle scienze accessorie (*śaṭ-vedāṅga*), di religione (*dharma-sūtra*) e testi fondanti di scuole filosofiche (*śaṭ-darśāṇa*). Il *Nāṭya-sāstra* è tradizionalmente diviso in quattro parti basate sui modi di rappresentazione (*abhinayā*): emozionale (*sāttvika*), corporea (*āṅgika*), vocale (*vācika*) e scenografica (*āhārya*).

In esso la poesia non è trattata separatamente dal teatro, poiché secondo Bharata Munin le orecchie e gli occhi sono ambedue sensi estetici. Di separazione tra teatro, poesia e prosa si occuperanno a lungo i successivi teorici del *kāvya*. Bharata Munin definisce teatro il *kāvya* che può essere visto (*dr̥ṣya*) e (*śravya*) quello che può essere letto o udito come un poema. Sarà nelle tante e piccoli corti reali originate dal crollo dell'impero *gupta* nel VII sec. che si sviluppa la letteratura e la poesia a scapito della grande tradizione teatrale precedente rappresentata da Bhāṣa, Viśakhadatta, Kāli Dāsa, Bhāravi e altri che era stata promossa dai *gupta*.

Il teatro elaborato da Bharata Munin è piuttosto rigido e convenzionale caratterizzato dalla ripetitività dei temi e dei personaggi. Consueta è la figura dell'eroe-amante (*vīra* o *nāyaka*) descritto da Bharata Munin in 24.4-6 come nobile (*dhīra*), gentile (*dhīra-lalita*), calmo (*dhīra-sānta*), generoso (*dhīra-udātta*) e orgoglioso (*dhīra-uddhata*). Consueta è la giovane e sensuale eroina (*nāyikā* o *nāyikā*) dagli occhi di loto, volto di Luna, seni come anfore, cosce come proboscidi, ecc. In genere, eroi ed eroine si innamorano a prima vista abbagliati dalla reciproca bellezza. Bharata Munin enumera otto tipi di *nāyikā*: arrabbiata per via dei tradimenti dell'amante (*khaṇḍitā*), addolorata dall'abbandono dell'amante (*proṣita-patikā*), vestita e ornata in ansiosa attesa sulla porta di casa dell'arrivo dell'amante (*vāsaka-sajjā*), avente l'amante sotto il proprio controllo (*svādhīna-patikā*), separata dall'amante a causa dei litigi (*kalahāntarita*), ingannata dall'amante (*vipralambha*) e intimorita che di notte va all'appuntamento con l'amato (*abhisārikā*⁴). Il teorico Bhānudatta (XIV sec.) nel *Rasamanjarī* arriva a descrivere 384 tipi diversi di *nāyikā*. Consueta è la figura del re (*mahīpati*) virtuoso o sciagurato, del crudele nemico (*pratināyaka*), dei messaggeri (*dūta* e

³ Nandikeśvara nell'*Abhinaya-darpana* elabora una teoria del *kāvya* che prende in considerazione anche i *rasa*, simile a quella di Bharata Munin. Bhāṣa (II sec.) autore dello *Svapnavasadatta* e Maṭaṅga (VI sec.) autore del trattato di *kāvya* *Bṛhaddeśī* non seguono Bharata Munin e potrebbero seguire le indicazioni di Nandikeśvara.

⁴ La *abhisārikā* è una degli otto tipi di eroine-amanti descritte da Bharata Munin nel *Nāṭya-sāstra* 24.210-211. Il carattere della *abhisārikā*, un misto di timore e coraggio che ha sempre affascinato i teorici del *kāvya* è ben rappresentato nel *Kuṭṭinimata* 838-839 di Damodaragupta (VIII sec.) e nel *Śṛṅgara-sataka* 29 di Amaruka.

dūtī), delle cortigiane (*gaṇikā*), delle spie (*guptacara*), del buffone di corte (*vidūṣaka*), dei saggi (*ṛṣi*) veri o finti, ecc. Convenzionali sono anche le descrizioni delle città, delle stagioni, dei popoli, dei fiumi, delle montagne, degli alberi, dei fiori, degli uccelli, ecc. Questa spiccata convenzionalità a modelli prescritti ha talvolta compromesso l'originalità e la freschezza del *kāvya* sanscrito rendendolo piuttosto prevedibile. Una ulteriore convenzione è l'immane lieto fine dove il bene e la verità trionfano che né evidenzia l'intento educativo.

Secondo Bharata Munin ogni opera teatrale deve essere preceduta da una stanza di buon auspicio (*nāndī*) che il poeta o commediografo offre alla sua divinità tutelare. Segue il prologo (*prastāvanā*) che intruduce il primo atto e al termine dell'ultimo atto l'opera si conclude con una stanza di congedo dal pubblico e ringraziamento alla divinità (*bharata-vākhyā*). All'inizio e alla fine del poema non è raro che i compositori diano il meglio di sé con i versi più belli e originali.

Nei capitoli I-III Bharata Munin tratta l'origine del teatro creato da Brahmā su richiesta dei *deva* assemblando vari elementi dai quattro *Veda* per intrattenere tutti i tipi di uomini senza considerazioni di casta. Inoltre tratta la preparazione del luogo della rappresentazione teatrale e la necessità del preliminare culto di Śiva, la divinità tutelare del teatro e degli attori per l'appunto chiamato Naṭarāja. Nei capitoli IV-V tratta i vari tipi di danza e i preliminari dell'opera teatrale. Nei capitoli VI e VII introduce l'idea di emozione (*bhāva*) espressa dall'attore sul palco e di esperienza estetica (*rasa*) gustata dallo spettatore che può assumere otto forme. Dopo aver preso in esame 41 *bhāva*, seleziona gli otto più importanti, studia come insorgono e come possono essere correttamente espressi dagli attori sul palco. Bharata Munin descrive quattro *rasa* primari che possono evolversi in quattro secondari: l'amoroso (*śṛṅgāra*) in comico (*hāsyā*), l'eroico (*vīra*) in meravigliato (*adbhuta*), il furioso (*raudra*) in compassionevole (*karuṇā*) e l'orrore (*bhībatsa*) in terrore (*bhāyanaka*). I quattro *rasa* primari e i quattro secondari sono originati dalle otto emozioni stabili (*sthāyī-bhāva*): l'affetto (*rati-bhāva*) genera l'amore (*śṛṅgāra-rasa*), l'ira (*krodha-bhāva*) genera il furore (*raudra-rasa*), il coraggio (*utsāha-bhāva*) genera l'eroismo (*vīra-rasa*), il disgusto (*jugupsā-bhāva*) genera l'orrore (*bhībatsa-rasa*), il riso (*hāsa-bhāva*) genera l'umorismo (*hāsyā-rasa*), il dolore (*śoka-bhāva*) genera la compassione (*karuṇā-rasa*), lo stupore (*vismaya-bhāva*) genera la meraviglia (*adbhuta-rasa*) e la paura (*bhaya-bhāva*) genera il terrore (*bhāyanaka-rasa*).

Secondo Bharata Munin, sulla scena possono rappresentate unicamente le situazioni che generano le emozioni (*bhāva*), non i *rasa* che sono inesprimibili (*avācya*). La corretta amalgama delle emozioni eccitanti (*vibhāva*), delle emozioni conseguenti (*anubhāva*) e delle 33 emozioni transitorie (*vyabhicāri-bhāva*) e i loro effetti (*sañcāri-bhāva*), generano l'emozione stabile (*sthāyī-bhāva*) che a sua volta evoca negli spettatori o lettori l'esperienza del *rasa*. Per esempio dello *śṛṅgāra-rasa*, l'affetto (*rati*) è lo *sthāyī-bhāva*, le emozioni eccitanti (*vibhāva*) sono quelle prodotte dall'atmosfera del luogo d'incontro degli amanti, dal dolce cinguettio degli uccelli, dal chiar di Luna, dalla brezza profumata, dalla

⁵ L'intero quinto capitolo del *Kāma-sūtra* tratta i diversi tipi di messaggere e messaggeri.

primavera fiorita, dalla separazione degli amanti durante la stagione delle piogge, ecc. Tutti i mezzi servono per evocare il *rasa*, come gli ingredienti di una ricetta culinaria assemblati ad arte producono il risultato atteso, il sapore o *rasa* per l'appunto, mentre separati non servono a nulla. Lo *sthāyi-bhāva* si rafforza per effetto delle emozioni conseguenti (*anubhāva*) come gli sguardi trasversali o languidi, gli abbracci, le carezze, i baci, ecc., e si manifesta nelle emozioni transitorie (*vyabhicāri-bhāva*) come la gelosia, lo scoraggiamento, la gioia, l'ansia, l'entusiasmo, la noia, ecc.

Quando le emozioni transitorie raggiungono il climax si manifestano gli otto sintomi involontari (*sañcāri-bhāva* o *sāttvika-bhāva*) come l'immobilità (*stambha*), la sudorazione (*sveda*), il rizzare dei peli del corpo (*romāñca*), l'ammutolimento (*svara-bhañga*), il tremore (*vepathu*), l'impallidire (*avarñya*), il pianto (*aśru*) e lo svenimento (*pralaya*). Affinchè un'opera sia in grado di evocare il *rasa* nello spettatore l'emozione permanente (*sthāyi-bhāva*) deve prevalere sui tre tipi di emozioni secondarie. Secondo Bharata Munin, se una emozione transitoria (*vyabhicāri-bhāva*) diventa il motivo principale di un'opera, questa non sarà in grado di evocare il *rasa*, sarà priva di anima, affettata e sentimentale. In teoria tutti *rasa* possono essere presenti in una commedia, ma tra tutti uno deve prevalere e come ci si può aspettare, il tema dominante di tanti poemi e opere teatrali sanscrite è lo *śrñgāra-rasa*. Ma Bharata Munin in 20.295-299 e 22.95-99 insiste che nulla di inappropriato o imbarazzante per donne e bambini sia rappresentato.

Oltre al genere farsesco o satirico (*prahasana*), i poemi e le opere teatrali possono contenere situazioni comiche, in genere affidate al buffone di corte (*vidūṣaka*), che provocano il riso (*hāsa-bhāva*) e di conseguenza evocano lo *hāsya-rasa*. Ci sono opere che interamente evocano il *rasa* eroico (*vīra-rasa*) come il *Mudrārākṣasa* di Viśakhadatta, l'*Harṣacaritā* di Bāṇa e il *Venisamhāra* di Nārāyaṇa Bhaṭṭa attraverso il coraggio (*utsāha-bhāva*) in battaglia del re guerriero. Altrimenti l'*utsāha-bhāva* e tutti gli altri *bhāva* possono comparire subordinatamente. L'*Uttararāmacarita* di Bhāvabhūti evoca esclusivamente il *karuṇa-rasa*, l'*Urubhañga* e il *Karṇabhāra* di Bhāṣa evocano un misto di *vīra* e *karuṇa-rasa*, mentre il *Kumarasambhava* di Kālī Dāsa contenente situazioni stupefacenti o paurose come l'apparizione di una divinità, evoca l'*adbhuta-rasa* e il *bhāyanaka-rasa*.

Nei capitoli VIII-XV Bharata Munin spiega che il corpo e la voce dell'attore sono i principali strumenti di espressione dei *bhāva*. I movimenti dell'attore sul palco, le pose del corpo e i gesti delle mani ricevono un approfondito trattamento. Vengono descritti dieci pose del corpo, tredici del capo, nove del collo, 37 espressioni degli occhi e 36 gesti delle mani. Nel capitolo XVI Bharata Munin spiega l'uso della voce e le regole della prosodia poetica e teatrale. Definisce cinque stadi (*avasthā*) della costruzione della trama e cinque strumenti (*artha-prakṛti*). Enumera quattro tipi di espedienti poetici o figure retoriche: *alamkāra*: similitudini (*upamā*), metafore (*rūpaka*), illuminazioni (*dīpaka*⁶) e ripetizioni

⁶ Questo espediente poetico necessita di spiegazione. Facendo luce con un lume in una stanza buia si può illuminare per bene un oggetto e altri in secondo piano. Se l'intenzione era quella di illuminare uno o più degli altri oggetti, allora l'espediente è chiamato *dīpaka*.

(*yamaka*⁷). Dieci difetti (*doṣa*): perifrasi inopportune, digressioni, ambiguità, volgarità, tautologie, illogicità, errori di metrica, errori di congiunzioni delle parole (*saṁdhi*) ed errori di grammatica. Dieci eccellenze o qualità poetiche (*guṇa*) che in pratica sono le negazioni dei dieci errori già menzionati.

Nel capitolo XVII Bharata Munin spiega l'uso delle lingue, dei dialetti e della voce in base ai caratteri interpretati dagli attori. Nel capitolo XVIII-XIX Bharata Munin distingue dieci tipi di commedie e ne spiega i rispettivi stili di recitazione. Oggi disponiamo soltanto di quattro tipi di opere: la commedia elaborata (*nāṭaka*), la commedia semplice (*prakaraṇa*), il monologo (*bhāna*) e la farsa (*prahasana*). Tra le opere teatrali non è inclusa la tragedia poiché la morte dell'eroe (*nāyaka*) o dell'eroina (*nāyikā*), non può essere rappresentata, troppo forti sarebbero le emozioni da rappresentare sul palco e i *rasa* da evocare nel pubblico. L'eroe può trovarsi in situazioni difficili o penose e in tal caso il *rasa* evocato è la compassione (*karuṇa-rasa*) ma se deve morire, è lasciato intuire, non è mai rappresentato. Solo nel *Nāgānanda* di Harṣa l'eroe Jīmūtavāhana muore al termine della commedia, ma immediatamente resuscita per intervento di Gaurī Devī. Nei capitoli XX-XXI tratta la trama e lo stile di composizione delle opere teatrali e la scenografia (*āhārya-abhinaya*) ossia il trucco, i costumi e gli ornamenti degli attori in base ai caratteri da loro interpretati. Nei capitoli XXII e XXIV tratta i vari tipi di eroi (*nayaka*) ed eroine (*nāyikā*). Nel capitolo XXV-XXVI tratta di erotismo e cortigiane (*gāṇikā*) o prostitute e dell'addestramento degli attori. Nei capitoli XXVII-XXXIII tratta la musica strumentale (corde, fiati e percussioni), il canto e le canzoni. Nei capitoli XXXIV-XXXVI tratta l'organizzazione del teatro e i ruoli dell'attore principale (*sūtradhāra*), del buffone di corte (*vidūṣaka*), ecc. Con il capitolo XXXVII Bharata Munin chiude il cerchio trattando come nel primo capitolo l'origine divina del teatro.

1.3 Ānandavardhana

Con il *Dhvanyāloka*, Ānandavardhana (IX sec. d.C.) introduce nel *kāvya* il concetto di risonanza (*dhvani*) o significato alluso. Si può parlare di *kāvya* pre-*dhvani* e post-*dhvani* perché in breve tempo ha spinto nell'oblio le altre due grandi scuole del *kāvya* quella basata sugli ornamenti poetici (*alaṁkāra*) e quella basata sullo stile (*ṛiti*). Lo *Dhvanyāloka* è diviso in quattro capitoli ognuno dei quali composto di versi (*kārikā*) e di prosa (*vr̥tti*). In esso Ānandavardhana definisce la poesia la più alta forma di arte, il teatro la più alta forma di poesia, lo *dhvani* l'anima della poesia e il *rasa* l'essenza dello *dhvani*.

Secondo Ānandavardhana la poesia è una raffinata forma di linguaggio che ha la capacità di evocare nella mente del lettore o dello spettatore risonanze o significati non letteralmente espressi (*vyañgya-artha*). Ānandavardhana riporta numerosi versi per

⁷ Si tratta di ripetizioni di singole sillabe, della stessa classe di sillabe, di parole, di accenti o di finali aspirate nello stesso verso con l'intento di conferire al verso musicalità e ritmo. Un ottimo esempio è il *Gītā-govinda* di Jayadeva i cui versi si prestano ad essere cantati in accordo a melodie e ritmi (*rāga* e *tāla*) della musica classica indiana.

illustrare i vari tipi di *dhvani* come i seguenti tratti dal prakrito *Sattasai* 161 e 830 di Hāla: ‘Quando il viaggiatore guardandola dal basso con le dita delle mani aperte beve l’acqua, la donna che la versa rende sottile il flusso’, ‘Perché ti vantì se tuo marito ti ha dipinto sul petto una foglia? Anche il mio amante potrebbe dipingerne una se la sua mano non tremasse!’ In dissenso con Bhāmaha e Daṇḍin, Ānandavardhana sostiene che il linguaggio poetico non consiste solo di ornamenti o stile, senza *vyañgya-artha* non c’è vera poesia. Il poeta deve usare ornamenti poetici e stili suggestivi ossia che servono a suggerire altri livelli di interpretazione, altrimenti la poesia non sarà altro che una dimostrazione di acrobatici esercizi di stile (*citra-kāvya*). Il significato diretto è il suggeritore (*vyanjaka*) attraverso lo *dhvani* dei *bhāva* suggeriti (*vyañgya*) che evocano il *rasa*⁸ nei lettori di buon gusto (*rasika*). Secondo Ānandavardhana, il poema o opera tetrale si avvicina all’ideale estetico quanto più reticentemente lascia intendere ossia quante più geniali e poetiche risonanze contiene. Per evocare lo *śṛṅgāra-rasa*, il poeta descrive i due amanti, il loro stato d’animo, l’incontro, gli sguardi, i gesti, le parole, ecc., e senza descrivere alcun bacio, abbraccio, ecc., evoca lo *śṛṅgāra-rasa* nella mente dei lettori. Si può notare che una delle più celebrate scene di tutto il *kāvya* sanscrito contenuta nell’*Abhijñānaśakuntala* 3.22-23 di Kāli Dāsa, riguarda un bacio non dato.

Secondo Ānandavardhana, l’esperienza del *rasa* è impersonale, universale, atemporale, estranea alla vita quotidiana e all’esperienza sensoriale soggettiva del lettore. Per questo motivo nei poemi e nelle opere teatrali eroi, eroine, re, saggi, divinità, ecc., sono convenzionali. I personaggi e le situazioni raramente hanno attinenza con il quotidiano, le normali attività umane come il mangiare, dormire, lavarsi, ecc., non sono descritte, né rappresentate. Tuttavia, i grandi poeti come Hāla, Kāli Dāsa, Bharṭṛihari e Amaru, pure citati da Ānandavardhana, spesso escono dagli schemi stringenti dettati dai teorici del *kāvya*. Si tratta di una poetica dove le situazioni sono concrete mentre i personaggi sono universali, dove contano le emozioni, i desideri, i timori, i ricordi, ecc., più che le azioni dei personaggi. Persino della vita degli autori delle opere teatrali e dei poemi si sa poco o nulla, semplicemente perché è irrilevante sapere. Per Ānandavardhana il *kāvya* riguarda un piano di esistenza e di esperienza estetica che sarà ulteriormente approfondito da Abhinavagupta e portato ancora più in là da Rūpa Gosvāmin.

Ānandavardhana non rivendica a sé l’elaborazione della teoria del *dhvani*, piuttosto egli la attribuisce a un anonimo *dhvanikāra* precedente. Ānandavardhana compone il commento in prosa ai versi composti dal misterioso *dhvanikāra* che secondo alcuni studiosi non è in realtà, che lo stesso Ānandavardhana. La base della teoria dello *dhvani* poggia sull’idea *mīmāṃsāka* che dove il significato diretto di una ingiunzione vedica (*abhidhā*) fosse oscuro si potesse accettare un secondo significato indiretto o secondario (*lakṣaṇā*). Oltre a ciò poggia sulle teorie linguistiche della parola (*śabda*) e del suo significato (*artha*) e sull’idea della rivelazione o dischiudimento (*sphoṭa*) del significato delle parole elaborate dai

⁸ Per alcuni tardi teorici *kāvya*, il *rasa* è equamente sperimentato dal poeta, dallo spettatore e dall’attore. L’atteggiamento degli ortodossi *smārta* verso la poesia, il teatro, il *rasa*, ecc. è ben diverso. Nella *Manu-smṛiti* 4.214-216 gli attori sono collocati tra i bugiardi, i trafficanti, i fabbri, i lavandai, gli allevatori di cani, ecc. Nel tipo di società rigidamente divisa in caste promossa dai *brāhmaṇa* autori dei *dharma-śāstra*, era sospetta la capacità degli attori di assumere la parti di re, saggi, servi, ecc.

grammatici Patanjali (II sec. a.C.), autore *Mahābhāṣya* e da Bhartṛhari (V sec. d.C.), autore del *Vākhyapadīya*.

Bhartṛhari sostiene che ogni parola sanscrita (*śabda*) è dotata di una energia (*śakti*) che permette il dischiudimento (*sphoṭa*) del suo significato (*artha*) implicito o profondo. Lo *sphoṭa* è il significato rivelato dalla parola intera non dalle sue componenti vocali e consonanti che separate sono prive di senso. Ogni parola possiede due aspetti inseparabili uno fisico udibile, come il suono prodotto dall'impatto (*āhata*) di una mazza sulla pelle di un tamburo e un aspetto sottile, puro e inudibile, non prodotto da impatto (*anāhata*) che sorregge il suono udibile. Lo *sphoṭa* è l'essenza eterna del suono latente nella parola, la relazione permanente tra la parola e l'oggetto e l'idea che indica. Alcuni studiosi hanno rilevato la somiglianza del concetto di *sphoṭa* di Bhartṛhari al *logos* di Aristotele. Come fa il suono a diventare parola e veicolo di idee? Una serie di rami che si spezzano producono un rumore (*vināda*) una vibrazione sonora disordinata, mentre una sequenza di note di uno strumento musicale accordato produce una melodia. Si può notare che il termine *svara* indica sia le vocali che le note musicali. Le corde vocali producono i suoni dell'alfabeto (*varṇa*) che coordinati dalla mente formano parole (*pada*) di senso compiuto che a loro volta formano discorsi (*vākya*) che se grammaticalmente corretti e logici esprimono significati (*artha*). Il linguaggio può essere ordinario o poetico se ricco di ornamenti, dotato di stile e avente risonanze. Secondo Bhartṛhari, il linguaggio purificato dalla grammatica oltre che strumento di espressione del pensiero e della conoscenza, purifica la mente ed è lo strumento per conoscere il mondo e di realizzazione del *Brahman* che lui definisce brahman-verbo (*śabda-brahman*) ossia forma sonora del *Brahman* del quale la sillaba *om* né è l'enunciazione perfetta.

Dopo Bhartṛhari, per mezzo di sottili argomentazioni, teorici del *kāvya* a partire da Ānandavardhana, grammatici (*vaiyākaraṇa*), sostenitori del *nyāya* (*naiyayikā*), del *purva-mīmāṃsā* (*mīmāṃsakā*), del *vedānta* (*vedāntin*), dello *śaiva-darśana* kashmiro e buddhisti (*bauddha*), hanno approfondito la relazione tra la parola e il significato. Hanno investigato ciò che rende comprensibile il mondo dimostrandone l'assoluta realtà come i *naiyayikā* e i *mīmāṃsakā* o la totale irrealtà come i *bauddha* e gli *advaita-vedāntin*. Benché la grammatica sia considerata *darśana* da Madhva (XIV sec.) nel *Sarvadarśana-saṅgraha*, i grammatici non riuscirono mai del tutto ad elaborare un vero e proprio distinto ed elaborato sistema filosofico; le loro teorie sono state accettate da vari sistemi filosofici e dottrine e incluse in essi. Lo *śaiva* Somānanda (IX sec. d.C.) nello *Śivadr̥ṣṭi* critica la teoria del linguaggio di Bhartṛhari. Egli divide i suoni in trascendentali e inudibili (*parā*), trascendentali e udibili (*paśyantī*) come i *mantra* vedici e tantrici, udibili e dotati di senso (*madhyama*) come le parole composte dalle lettere dell'alfabeto sanscrito (*mātrkā*) e i linguaggi o i rumori ordinari (*vaikhāra*).

Ānandavardhana è il primo dei teorici del *kāvya* a includere tra i difetti (*doṣa*) di un poema i possibili contrasti tra i *bhāva* e i *rasa* (*bhāva-baṅgha* e *rasa-baṅgha*) generati dal poeta incauto che procurano disgusto (*virasatva*) agli esperti fruitori del *rasa* (*rasika*). Per esempio, la gelosia (*matsara-bhāva*) è convenzionalmente attribuita all'eroina amante

(*nāyika*), non all'eroe amante (*nāyaka*), altrimenti il *rasa* evocato è l'ilarità (*hāsyā*), non l'attrazione erotica (*śṛṅgāra-rasa*). Abhinavagupta, Bhoja e altri teorici del *kāvya* daranno molti altri esempi di *rasa-baṅgha* tra i quali l'attrazione di Rāvaṇa per Sītā e di Sūrpaṇakā per Rāma tratti dal *Rāmāyana*. In generale le situazioni conflittuali di *bhāva* e *rasa* rispecchiano ciò che è considerato immorale o che confondono e invertono i ruoli sociali come il desiderare la moglie del *guru*, del re o in genere la moglie altrui (*parakīya*), ridicolizzare il re, gli anziani, i genitori e i santi (*sādhu*). Ānandavardhana non ha del tutto approfondito la relazione tra il *rasa* e lo *dhvani*, ma ha indicato la via che i kashmiri Bhaṭṭa Nāyaka, Abhinavagupta e Mammaṭa seguiranno sviluppando in pieno la teoria del *rasa*. Dopo Ānandavardhana la teoria *dhvani* diviene lo standard teorico della poetica sanscrita e coloro che vi si opposero col tempo finirono nell'oblio.

1.4 Abhinavagupta

Abhinavagupta (950-1020) fu un prolifico autore, si occupò di dottrina *śaiva*, di *tantra* e di *kāvya*. La lettura delle sue opere sanscrite è proverbialmente molto difficile. Discuterò soltanto i suoi due trattati di *kāvya*, l'*Abhinava-bhāratī* commentario al *Nāṭya-śāstra* di Bharata Munin e il *Dhvanyāloka-locana* commentario al *Dhvanyā-loka* di Ānandavardhana. Anche in queste opere egli da sfoggio di grande erudizione citando spesso Bhāmaha, Daṇḍin, Vāmana, Udbhata, Rājaśekhāra e Rudraṭa. In accordo alla teoria *dhvani* di Ānandavardhana, nel *Dhvanyāloka-locana*, egli afferma che un'opera poetica deve avere due significati: un primo significato diretto o chiaramente espresso (*vyāñjaka*) che si avvale di ornamenti (*alaṅkāra*) e un secondo sempre superiore al primo che è indiretto o suggerito (*vyāñgya*). Il significato indiretto è percepito dal vero esteta che è toccato dal genio poetico (*pratibhā*) e dalla bellezza evocativa (*camatkāra*) del poema o opera teatrale. È il significato indiretto, ciò che Ānandavardhana ha chiamato *dhvani*, che guida il lettore o lo spettatore all'esperienza del *rasa*.

Oltre agli otto *rasa* già enumerati da Bharata Munin, Abhinavagupta aggiunge il *rasa* della calma o neutralità (*śānta-rasa*) equiparato alla realizzazione del *Brahman*. Questa rottura con il canone stabilito da Bharata Munin nel *Nāṭya-śāstra* risulterà così problematica che occorrerà almeno un secolo con l'apporto di Mammaṭa, perché sia accettata. Alcuni studiosi suppongono che Abhinavagupta possa essere stato ispirato da i versi dello *Śiva-sūtra* 3.9-11 di Vasugupta a lui di poco precedente e sicuramente conosciuto che paragonano il sé individuale ad un attore ed alla scena e i sensi agli spettatori. Abhinavagupta definisce il *rasa* il sapore di una emozione (*bhāva*) raffinata non più connesso con ciò che l'ha originato, quindi si tratta di una esperienza estetica astratta non di un piacere grossolano come quello derivante dal contatto dei sensi con gli oggetti dei sensi. Egli sostiene che le persone ordinarie dediti ai piaceri dei sensi non possono elevarsi all'esperienza del *rasa*, perché il piacere dei sensi rende schiavi, mentre, l'esperienza del *rasa* è liberatoria (*mokṣaka*).

Come Bharata Munin anche Abhinavagupta ritiene che lo *sthāyī-bhāva* è l'emozione permanente che genera il *rasa*, che i *vibhāva* sono le situazioni che causano l'insorgere dello *sthāyī-bhāva*, che gli *anubhāva* sono le emozioni che accompagnano lo *sthāyī-bhāva* e che i *vyabhicāri-bhāva* sono le emozioni transitorie che si manifestano esteriormente negli otto involontari *sāttvika-bhāva*. La rappresentazione teatrale percepita dai sensi della vista e dell'udito, stimola l'immaginazione dello spettatore che immedesimandosi negli attori in scena, dimentica temporaneamente se stesso. Se l'ego dello spettatore non si ritira costituisce un ostacolo (*vighna*) alla sperimentazione del *rasa*. Le impressioni dormienti (*vāsana*) dello spettatore derivate da esperienze vissute in questa vita o in quelle precedenti, sono evocate per mezzo dei tre tipi di *bhāva*. Lo *sthāyī-bhāva* eleva lo spettatore al livello catarchico o ultramondano (*alukikāvastha*) che dei *rasa* o emozioni universalizzate (*sādhāraṇi-karaṇa*), impersonali e distaccate da ogni tipo di oggetto reale, che emergono per empatia nella coscienza dello spettatore.

L'esperienza del *rasa* è la contemplazione delle emozioni (*bhāva*) umane con serena e distaccata partecipazione, amando senza che le passioni infiammino la mente, sorridendo senza risate, soffrendo senza dolore, ecc. L'esperienza del *rasa* non è mai spiacevole anche quando gli attori nella scena teatrale evocano le emozioni (*sthāyī-bhāva*) dell'ira, del disgusto, della paura, ecc. Nel *Naṭya-sāstra* 19.146 Bharata Munin afferma che non c'è dolore perché il mondo evocato dal *kāvya* non è reale, là niente accade. L'esperienza del *rasa* è fuori dal tempo e dallo spazio il pubblico si dimentica delle preoccupazioni mondane (*sāmsārika-bhāva*) come bambini che giocando con soldatini e bambole traggono piacere grazie alla loro immaginazione.

Per Abhinavagupta l'esperienza dello *sānta-rasa*, il distacco o imperturbabile serenità, è il *rasa* più importante, gli altri otto *rasa* non sono che sue variazioni dovute a differenti emozioni transitorie (*vyabhicāri-bhāva*) dalle quali è originato. L'esperienza del *sānta-rasa* è l'introduzione ad uno stato di bellezza e indipendenza che è affine alla realizzazione del sé individuale (*jīva-ātman*) che è costituito di eternità conoscenza e gioia (*sat-cit-ānanda*). L'esperienza del *sānta-rasa* è la realizzazione dell'identità (*tādātmya*) tra il sé individuale e il Sé universale o supremo (*Param-ātman*) che Abhinavagupta, come tantrico *śaiva-śākta* identifica con la realizzazione di Śiva. La liberazione (*mokṣa*) è da lui definita l'ultima ed eterna esperienza del *mahā-rasa*⁹ e la *bhakti* offerta a Śiva-, ma anche a Nārāyaṇa, è il miglior strumento per sviluppare lo *sānta-rasa*. Per mezzo della *bhakti*, l'ignoranza (*avidyā*), il desiderio materiale (*kāma*) e l'azione interessata (*karman*) sono eliminati. Abhinavagupta si chiede da dove vengono le emozioni (*bhāva*)? Non dall'esterno (dal mondo), esse sono innate nel sé individuale (*ātman*). Le emozioni sono espressioni della coscienza (*cetana*) che è una delle facoltà (*śakti*) del sé individuale che provengono dal Sé universale (*Paramātman*) ossia da Śiva. Anche lo stesso genio (*pratibhā*) del poeta, è un potere (*śakti*) spirituale che proviene da Śiva.

⁹ Più tardi anche Viśvanātha Kavirāja (XIV sec.) nel *Sahitya-darpaṇa* considera il piacere che deriva dall'esperienza del *rasa* identico alla gioia della realizzazione del *Brahman*: "raso brahmasvāda-sahodaraḥ".

Abhinavagupta spiega che la conoscenza dell'assoluto (*tattva-jñāna*) è l'emozione permanente (*sthāyi-bhāva*) che genera lo *śānta-rasa*, che la grazia di Śiva è la causa del sorgere (*vibhāva*) del *rasa*, che l'osservanza delle proibizioni e delle ingiunzioni (*yama-niyama*) delle scritture sono i suoi prodotti collaterali (*anubhāva*) e che l'amore per l'umanità che si manifesta nella compassione per tutti gli esseri viventi, nel senso di sacrificio, ecc., sono le sue emozioni transitorie (*vyabhicāri-bhāva*). Come la realizzazione del *Brahman* (*brahmāsvāda*), l'esperienza del *rasa* (*rasāsvāda*) è piena (*pūrṇa*) non c'è posto per altro e in accordo ad Ānandavardhana, non può essere spiegata (*avācya*) perché come ogni esperienza mistica o ultramondana, è inseparabile dalla sperimentazione diretta (*vijñāna*).

Tuttavia, pur sostenendo la similarità dell'esperienza del *rasa* con quella mistico-estatica, Abhinavagupta né evidenzia anche le differenze. Quella mistica è una esperienza continua di unità, mentre quella del *rasa* è temporanea, dura solo il tempo della rappresentazione teatrale. Abhinavagupta definisce candidati all'esperienza del *rasa* ossia alla liberazione, coloro che hanno una naturale attrazione per gustare o comporre poemi (*kāvī*), il cui cuore si scioglie dall'empatia (*sahṛdaya*) e non è indurito dall'arido *nyāya*, *mīmāṃsā*, ecc. Coloro che hanno studiato e compreso le scritture sacre (*śāstra*), che si sono sottoposti all'iniziazione (*dikṣa*) e all'istruzione (*sikṣa*) di una vera guida spirituale (*guru*) e infine, che hanno la capacità di meditazione (*bhāvanā*) che guida al dissolvimento dell'ego (*ahamkāra*). Seguaci della teoria dei *rasa* di Abhinavagupta sono: Kṣemendra (XI sec.) un discepolo diretto di Abhinavagupta autore del *Kavikaṇṭha-abharaṇam* che è un commentario all'*Abhinava-bhāratī* di Abhinavagupta, il *jaina* Hemacandra (XI sec.), autore del *Kāvya-anuśāna* e Sārādātanaya (XII sec.) autore del *Bhāvaprakāśa*.

Il re e poeta *śaiva* Bhoja (XI sec.) autore del *Sarasvatikaṇṭha-abharaṇa* è estraneo alla teoria *dhvani* di Ānandavardhana, la sua teoria è affine alla scuola *rīti* di Daṇḍin, Vāmana e agli antichi *Viṣṇudharmottara* e *Agni-purāṇa*. Oltre agli otto *rasa* di Bharata Munin e allo *śānta-rasa* di Abhinavagupta, Bhoja aggiunge il *rasa* dell'amicizia (*preya* o *sakhya-rasa*) e il *rasa* dell'affetto parentale (*vatsalya-rasa*), tuttavia ritiene che lo *śṛṅgāra-rasa* sia il più importante di tutti e ad esso dedica un intero trattato lo *Śṛṅgāra-prakāśa*. Il primo trattato interamente dedicato allo *śṛṅgāra-rasa* è lo *Śṛṅgāra-tilakā* di Rudrabhaṭṭa (IX sec.), seguono quello di Bhoja, il *Rasa-manjarī* di Bhānudatta (XIV sec.), lo *Ujvala-nīlamanī* di Rūpa Gosvāmin (XVI sec.) e altri minori più tardi.

1.5 Rūpa Gosvāmin

Tra i seguaci di Caitanya, Rūpa Gosvāmin (1489-1586) oltre che uno dei principali teologi *gauḍīya*, fu senza dubbio anche un raffinato poeta e teorico del *kāvya* sanscrito. Le opere teatrali di Rūpa Gosvāmin sono il *Vidagdha-mādhava*, il *Lalitā-mādhava* e il *Danakeli-kaumudī*; i suoi poemi sono l'*Uddhava-sandeśa*, lo *Stavamāla*, il *Māthurāmahātmya*, il *Rādhākṛṣṇagaṇoddeśa-dīpikā* e l'*Haṃsadūta* e i suoi trattati di *kāvya* sono il *Bhaktirasāmṛta-*

sindhu, l' *Ujvala-nīlamanī* e il *Nāṭaka-candrikā*.¹⁰ La teoria del *kāvya* di Rūpa Gosvāmin, inseparabile dalla dottrina *vaiṣṇava*, si innesta nella tradizionale scuola del *rasa* inaugurato da Bharata Munin nel *Nāṭya-sāstra* e sviluppata da Abhinavagupta nell' *Abhinava-bhāratī* e da Viśvanātha Kāvīrāja (XV sec.) nel *Sahitya-darpaṇa*.

Prima di Rūpa Gosvāmin, Abhinavagupta aveva sostenuto che la *bhakti* è il *bhāva* che conduce allo *śānta-rasa* e Bhoja nel *Sarasvatīkaṇṭha-abharaṇa*, aveva introdotto nel *kāvya* il *rasa* dell'amicizia (*sakhya-rasa*) e il *rasa* parentale (*vātsalya-rasa*), ma ancora riguardanti soggetti profani, non sacri. La teoria del *kāvya* di Rūpa Gosvāmin prevede cinque *rasa* principali e sette secondari riferiti ai rapporti tra i *bhakta* e Kṛṣṇa, la suprema divinità per i *gauḍīya-vaiṣṇava*. Per la prima volta la teoria estetica dei *rasa* si fonde con la dottrina *vaiṣṇava* il risultato è una dottrina *vaiṣṇava* con tutte le convenzioni e la terminologia del *kāvya*. In realtà l'idea era nell'aria già da tempo, prima di lui il *marathi* Vopadeva (XIII sec.) nel cap. 11 del *Muktāphala* aveva sostenuto che la *kṛṣṇa-bhakti* è il *rasa* principale che assume nove forme, gli otto *rasa* di Bharata Munin più lo *śānta-rasa* di Abhinavagupta, fornendo esempi dai personaggi delle storie del *Bhāgavata-purāṇa*. Ciò è confermato da Hemadri (XIII sec.) nel *Kaivalyadīpikā*, un commentario il *Muktāphala* di Vopadeva e da Lakṣmidhāra (XIV sec.) nel *Nāmakaumudī*. Ma il *Muktāphala*, il *Kaivalyadīpikā* e il *Nāmakaumudī* erano opere dottrinali *vaiṣṇava*, non trattati di *kāvya*.

La teoria dei *rasa* di Rūpa Gosvāmin è molto simile a quella del *Śṛīṅgāra-prakāśa* di Bhoja (XI sec.), deve aver conosciuto e si è lasciato influenzare dal *Daśarūpaka* di Dhananājaya (XI sec.), dal *Bhāva-prakāśa* di Śāradātanaya (XIII sec.) e dal *Rasārṇavasudhākara* di Simhabhūpāla (XIV sec.) Rūpa Gosvāmin sicuramente non conobbe il *Kāvya-prakāśa* di Mammaṭa (XII sec.) arrivato in Bengala dopo il XVI sec. e deve aver conosciuto l' *Abhinava-bhāratī* di Abhinavagupta (X sec.) soltanto attraverso il *Sahitya-darpaṇa* di Viśvanātha Kavīrāja (XV sec.)

Rūpa Gosvāmin identifica l'esperienza estetica del *rasa* (*rasāsvāda*) evocato nei lettori e spettatori delle opere degli autori *vaiṣṇava* con il *bhakti-rasa*. Il *bhakti-rasa* gustato dai *bhakta* al livello dell'attaccamento spontaneo per Kṛṣṇa (*rāga-bhakti*) è il frutto maturo della *bhakti* regolata (*vaidhi-bhakti*). Nelle onde (*laharī*) 1-5 della seconda divisione (*vibhāga*) dell'oceano (*sindhu*) dei *rasa* della *bhakti* (*Bhaktirasāmṛtasindhu*), Rūpa Gosvāmin enumera i tre tipi di *bhāva* canonici e dodici *rasa*, cinque principali (*mukhya-rasa*) che esprimono cinque modi di relazione permanente tra Kṛṣṇa e i *bhakta* e sette secondari e transitori (*gauṇa-rasa*).

I cinque *rasa* principali sono: la relazione neutra (*śānta*), di servizio (*dāsyā*), di amicizia (*sakhya*), parentale (*vātsalya*) e amorosa (*mādhurya*)¹¹. I cinque *rasa* sono esemplificati dai

¹⁰ Altri trattati *gauḍīya* sul *kāvya* sono: l' *Alaṅkāra-kaustubha* del contemporaneo Kavikarṇapūra (XVI sec.) e i più tardi *Campū-lakṣaṇa* di Jīva Gosvāmin (XVII sec.), *Kāvya-kaustubha* e *Sāhitya-kaumudī* di Baladeva Vidyabhūṣaṇa (XVIII sec.)

¹¹ Il termine *dāsyā* deriva da *dāsa* servo, *sakhya* da *sakha* amico coetaneo, *vātsalya* da *vatsala* affezionato riferito all'affetto dimostrato dalla mucca al suo vitello (*vatsa*) e *mādhurya* da *madhu* dolce o miele. I termini *śṛṅgāra* e *mādhurya* sono pressoché sinonimi, ma Rūpa Gosvāmin usa il secondo per sottolineare la dolcezza di questa relazione. Un riferimento arcaico e parziale alla teoria dei *rasa* si trova anche nella *Bhagavad-gītā* 11.41-44 dove Arjuna terrorizzato (*bibhatsa-rasa*) dalla visione della *vīraṭ-rūpa* si scusa di aver trattato Kṛṣṇa da amico (*sakha*) e gli chiede perdono come il padre perdona le offese del figlio, l'amico dell'amico e l'amante dell'amata.

seguenti personaggi puranici: lo *śānta-rasa* o neutralità da Sukadeva oratore del *Bhāgavata-pūraṇa*, il *dāsyā-rasa* o servizio dai pastorelli (*gopā*) più giovani di Kṛṣṇa a Vrindavana, *sākhya* o amicizia dai pastorelli (*gopā*) coetanei di Kṛṣṇa come Subala a Vrindavana e da Arjuna a Dvārakā, il *vātsālyā-rasa* o amore parentale da Nanda e Yaśoda i genitori adottivi di Kṛṣṇa a Vrindavana e da Vasudeva e Devakī a Mathura e Dvārakā. Un secondo tipo di *vātsālyā-rasa* è quello nel quale la divinità è considerata genitore come nel caso della relazione tra il *bhakta* Prahlada e l'*avatāra* Nṛṣiṃha. Infine il *mādhuryā-rasa* o attrazione erotica, dalle amanti (*parakīyā gopī* di Vrindavana e dalle regine spose (*svakīyā*) di Kṛṣṇa a Dvārakā. I sette *rasa* secondari sono gli otto enumerati da Bharata Munin meno lo *śṛṅgārā-rasa*: la meraviglia (*vismaya*), l'umorismo (*smita*), il coraggio (*vīra*), la compassione (*dāya*), la collera (*krodha*), la paura (*bhaya*) e il terrore (*bībhatsa*).

Secondo Rūpa Gosvāmin i sette *rasa* secondari diventano pienamente *rasa* solo se combinati con uno dei cinque *rasa* principali. A differenza di Abhinavagupta che considerava supremo il *rasa* della neutralità (*śānta-rasa*), per Rūpa Gosvāmin lo *śānta-rasa* è il primo della serie dei cinque *rasa* principali che culminano nello *śṛṅgārā-rasa* o *mādhuryā-rasa*¹². Nel *Bhaktirasāmṛta-sindhu*, Rūpa Gosvāmin dimostra che la gerarchia dei cinque *rasa* è basata sull'intensità e l'intimità dei rapporti tra Kṛṣṇa e gli abitanti di Vraja, Mathura e Dvaraka. Nello *śānta-rasa* il rapporto con Kṛṣṇa è impersonale e somiglia alla realizzazione del *Brahman* degli *advaitin*, mentre negli altri quattro *rasa* che seguono in ordine gerarchico, Kṛṣṇa è conosciuto dagli abitanti di Mathura e di Dvaraka: spose, familiari, cortigiani e sudditi come un re eroico e dagli abitanti di Vraja: genitori, amici, amanti, ecc., come un ragazzo cresciuto nella loro comunità di allevatori di mucche. Nel caso degli abitanti di Vraja, le relazioni (*rasa*) che li legano a Kṛṣṇa sono totalmente spontanee poiché non sono coscienti della sua natura divina e suprema. Secondo Rūpa Gosvāmin la *bhakti* non è solo una emozione transitoria (*vyabhicāri-bhava*) come sostiene Bharata Munin, né può essere compresa nello *śānta-rasa* come invece sostiene Abhinavagupta. L'attaccamento (*rati* o *rāga*), è la principale caratteristica della *kṛṣṇa-bhakti* ed è l'emozione permanente (*sthāyi-bhāva*) che permea i cinque *rasa* principali non il solo *mādhuryā-rasa* come invece è sostenuto da Bharata Munin. Rūpa Gosvāmin assume le *gopī* e Rādhā in particolare come modello per i *bhakta* che desiderano sviluppare il *mādhuryā-rasa*.

Il verso 2.17 del *Vidagdha-mādhava* recitato dall'anziana *gopī* Paurṇamasī Devī, esalta l'amore spontaneo (*sahaja*) di Rādhā per Kṛṣṇa descrivendone gli sforzi per evitare di pensare a lui: "Cercando di fissare la loro mente per un momento su Kṛṣṇa gli *yogin* tentano di ritrarla dagli oggetti dei sensi, mentre questa ragazza tenta di deviare la sua mente da lui fissandola sugli oggetti dei sensi. Gli *yogin* si accontentano di una momentanea visione interiore di Kṛṣṇa, guardate come questa folle ragazza si sforza di toglierselo dal cuore!"

¹² Già Rudrabhaṭṭa (IX sec.) nel *Śṛṅgāra-tilakā*, Bhoja (XI sec.) nel *Śṛṅgāra-prakāśā* e Bhānudatta (XIV sec.) nel *Rasa-manjari* avevano attribuito superiorità allo *śṛṅgāra-rasa*.

Nelle opere teatrali di Rūpa Gosvamin il *mādhurya-rasa* è prevalente, il suo obiettivo è quello di evocarlo nel cuore dei *rasika-bhakta*, di offrire loro una finestra attraverso la quale assistere e godere ai giochi d'amore di Rādhā e Kṛṣṇa. Le scritture autorevoli sulle quali Rūpa Gosvāmin basa la sua dottrina non mancavano. Innanzitutto, il decimo *skandha* del *Bhāgavata-purāṇa* dove sono narrate le attività (*līlā*¹³) di Kṛṣṇa a Vrindavana. Il *Bhāgavata-purāṇa* non è tra i più antichi *purāṇa*, ma l'esposizione della dottrina *vaiṣṇava* che attribuisce a Kṛṣṇa il rango di suprema divinità e la bellezza dello stile di composizione sanscrita, lo rendono il più importante dei *purāṇa vaiṣṇava*. Eccetto Rāmānuja che fece riferimento al *Viṣṇu-purāṇa*, tutti gli altri successivi grandi fondatori e riformatori di sette *vaiṣṇava* come Vallabha, Caitanya e altri hanno basato le loro dottrine devozionali sul *Bhāgavata-purāṇa* dedicando ad esso ampi commentari. Il *Bhāvārtha-dīpikā* di Śrīdhara Svāmin (XI sec.) è il primo commentario del *Bhāgavata-purāṇa*, Madhva (XIII sec.) compose il *Bhāgavatatātparya-nirṇaya*, Vīrarāghava (XIV sec.) compose il *Bhāgavata-candrikā*, Vallabha (XV sec.) il *Subhodinī* e tra i *gauḍīya* Sanātana Gosvāmin compose il *Byhadvaiṣṇava-toṣaṇi*, Jīva Gosvāmin il *Krama-saṁdarbha* e Viśvanātha Cakravartin il *Sārārtha-darśinī*.

Per i *gauḍīya* il *Bhāgavata-purāṇa* è la suprema scrittura sacra (*śāstra*) rivelata, l'essenza delle *śruti* e il supremo *kāvya*. Jīva Gosvāmin nel *tattva-saṁdarbha* che può essere definito il primo canone teologico-filosofico *gauḍīya* e Baladeva Vidyābhūṣaṇa nel *Prāmeyaratnavali* affermano di accettare solo la rivelazione delle scritture (*śabda*) ossia del *Bhāgavata-purāṇa*, come sicura evidenza o fonte di conoscenza (*pramāṇa*) ritenendo dubbie o insufficienti tutte le altre fonti prese in considerazione dai sostenitori dei vari *darśana*.¹⁴

Rūpa Gosvāmin si avvale anche di una serie di *purāṇa* e testi di ispirazione tantrica tra i quali il *Brahmavaivarta-purāṇa*, il *Padma-purāṇa*, la *Gopālatapani-upaniṣad*, la *Brahma-saṁhita*, la *Garga-saṁhita*, il *Gautamīya-tantra*, il *Bṛhadgautamīya-tantra*, la *Sanatkumāra-saṁhitā* e altri. Inoltre c'erano le opere che nelle biografie è detto che Caitanya gradisse ascoltare come il *Mukundamala* di Kulaśekhara Alvar (XI sec.), il *Gītā-govinda* di Jayadeva (XII sec.), il *Kṛṣṇa-karṇāmṛta* di Bilvamaṅgala (XIII sec.), il *Kṛṣṇa-kīrtana* di Caṇḍī Dāsa¹⁵ (XIV sec.), i versi *maithilī* dedicati a Rādhā e Kṛṣṇa di Vidyāpati (XV sec.) raccolti nel *Padāvalī*, i versi dei 125 poeti a lui precedenti e contemporanei raccolti nell'antologia *Padyāvalī* e in generale i poemi erotici (*śrīṅgara*) dei grandi autori del passato. Come tanti altri, anche Rūpa Gosvāmin compose un *dūta-kāvya*, l'*Haṁsadūta*, sul modello del *Meghadūta* di Kālidāsa (VI sec.) e dell'*Haṁsasandeśa* di Vedānta Deśika (XIII sec.)

Rūpa Gosvāmin doveva anche conoscere il *Vrajavihāra* di Śrīdhara Svāmin (XIII sec.), l'*Āryasaptaśati* di Govardhanācārya (XII sec.) contemporaneo di Jayadeva alla corte

¹³ Per i *gauḍīya* e i seguaci di Nimbārka e Vallabha, il termine *līlā* designa i divertimenti di Kṛṣṇa a Vraja, Mathura e Dvaraka. Per Rāmānuja *līlā* è l'opera di creazione dell'universo di Viṣṇu privo di obbligo e di sforzo.

¹⁴ La percezione sensoriale (*pratyakṣa*) è l'unico vero *pramāṇa* dei materialisti *cārvakā*, l'intuizione (*anumāna*) è fondamentale per i *vaiśeṣika*, i *bauddha* e i *jaina*, l'analogia (*upamāna*) è fondamentale per i *nyāyikā*, l'ipotesi (*arthāpatti*) e la non percezione (*anupalabdhi*) sono fondamentali per i *pūrva* e *uttara-mīmāṃsaka*.

¹⁵ Oltre al *Kṛṣṇa-kīrtana* ci sono numerosi poemi in bengali che trattano i *līlā* d'amore di Rādhā e Kṛṣṇa attribuiti a vari Caṇḍī Dāsa generalmente divisi Baḍu, Dvija e Dina, alcuni precedenti a Caitanya, altri posteriori, alcuni *śākta* e altri *sahaja-gauḍīya*.

bengali dei *sena*, l'*Haricarita-kāvya* di Caturbhujā (XV sec.), il *Gopālalīlā-mahākāvya* di Rāmacandra (XV sec.) e le opere di altri due noti autori bengali poeti di corte dei sultani di Gaur (Malda, Bengala), Mālādhara Vasu (XV sec.) autore del *Kṛṣṇavijaya* basato sul decimo *skandha* del *Bhāgavata-purāṇa* e Yaśorāj Khan (XV sec.) autore del *Kṛṣṇamaṅgala* oggi perso. La diffusione dei culti *vaiṣṇava* in Bengala poco rilevanti prima del XI sec., pare sia dovuta ai *sena* originari del Karnataka che vi si stabilirono in seguito a una spedizione militare del *chola* Rājendra I (XI sec.) proveniente dal Tamil Nadu. I *sena* inizialmente impiegati come ufficiali dell'esercito dei *pala*, gradualmente sottrassero ai *pala* il controllo del sempre più ampie aree del Bengala e del Bihar fino a diventarne i soli regnanti.

Rūpa Gosvāmin distingue tra le emozioni (*bhāva*) e i *rasa*, che il *bhakta* nutre per Kṛṣṇa e le emozioni che appartengono alla sfera materiale (*prakṛta*) che culminano nell'attrazione erotica tra giovani uomini e giovani donne delle quale si erano già occupati ampiamente gli autori e teorici del *kāvya*. Nel *Bhaktirasāmṛta-sindhu* e nell'*Ujjvala-nīlamanī* Rūpa Gosvāmin enumera quattro tipi diversi di eroe-amante (*nāyaka*) attribuiti a Kṛṣṇa ed eroina-amante (*nāyikā*) attribuiti a Rādhā. Per mezzo di una profonda analisi psicologica egli descrive il gioco della seduzione tra Kṛṣṇa e Rādhā e le *gopī*, il desiderio, la timidezza, il sospetto del tradimento, la gelosia¹⁶, il dolore della separazione, la felice riconciliazione, ecc. Descrive la relazione parentale che intercorre tra Kṛṣṇa, i suoi genitori e gli anziani del villaggio, il rispetto, il timore del castigo, ecc. Descrive le relazioni amichevoli con i *gopa* suoi coetanei, il gioco, la complicità, l'antagonismo, ecc. e le relazioni di servizio con i *gopa* più giovani. Come Bharata Munin nel *Nāṭya-sāstra* 22.169-191, Rūpa Gosvāmin enumera i dieci effetti dell'amore femminile frustrato manifestati da Rādhā: il desiderio costante di vedere l'amato (*dṛṣya-ākaraṣaṇa*), l'attrazione della mente verso l'amato (*mānasika-ākaraṣaṇa*), il pensare costantemente all'amato (*cintāvaśa*), l'insonnia (*vinidratva*), lo struggimento (*hṛdayajvara*), il desiderio di solitudine (*viviktaśaraṇa*), l'indecenza (*avinaya*), la pazzia (*unmāda*), l'immobilità (*stabdha*) e lo svenimento (*niryāṇa*).

Nel cap. 14 dell'*Ujjvala-nīlamanī*, Rūpa Gosvāmin definisce tre livelli di attrazione erotica (*ratī*). Il primo livello esemplificato da Rādhā, è detto migliore (*samartha*), in esso l'amante dimentica del proprio piacere è interessata solo a dare piacere all'amato.¹⁷ Il secondo livello esemplificato da Rukminī, la consorte di Kṛṣṇa a Dvārakā, è detto corretto (*samanjasa*), in esso l'amante desidera sia il proprio piacere che quello dell'amato. L'ultimo livello esemplificato da Kubjā¹⁸, è detto ordinario (*sādhāraṇa*), in esso l'amante è interessata solo al proprio piacere trascurando quello dell'amato. Anche Rūpa Gosvāmin, come Abhinavagupta, sostiene che i *bhāva* e i *rasa* evocati nei poemi e nelle opere teatrali sono episodici, che al massimo possono guidare il lettore o spettatore al livello del *sattva-guṇa* e da lì al distacco dalle cose del mondo, all'esperienza dello *sānta-rasa* e infine alla

¹⁶ Non esiste esatto equivalente in sanscrito del termine gelosia. Per quanto riguarda Rādhā, il termine più usato è *māna* che indica un misto di collera, indignazione, frustrazione e desiderio.

¹⁷ Bharata Munin nel *Nāṭya-sāstra* 24.169-171 aveva così enunato i dieci stadi dell'amore: 'brama (*abhilāṣa*), ansia (*cintā*), ricordo (*anusmṛti*), enumerazione delle qualità dell'amato (*guṇa-kīrtana*), agitazione (*udvega*), lamento (*vilāpa*), pazzia (*unmāda*), malattia (*vyādhi*), incoscienza (*jaḍatā*) e morte (*māraṇa*).

¹⁸ La storia di Kubja è narrata nel *Bhāgavata-purāṇa*, *skandha* 10, cap. 47. Kubja era una vecchia mendicante gobba che incontra Kṛṣṇa per la strada a Mathura, né rimane sessualmente attratta e da lui è trasformata in una attraente giovane cortigiana.

liberazione (*mokṣa*) di tipo impersonale (*advaita*). Dopo Abhinavagupta, anche Madhusūdana Sarasvatī (1540-1640) nel *Bhakti-rasāyana* e Jagannātha Paṇḍitarāja (1610-1660) nel *Rasa-gaṅgādhara*, sosterranno che il *bhakti-bhāva* per Kṛṣṇa matura in uno dei cinque *rasa* che guidano alla liberazione.

Nei testi *pāncarātra* e nel *Bhāgavata-purāṇa* 3.29.13 sono spiegate le cinque forme di *mokṣa*: vivere nello stesso pianeta di Viṣṇu (*sālokyā*), godere della sua stessa sovranità (*sārṣṭi*), godere della sua prossimità (*sāmīpya*), assumere la sua forma (*sārūpya*) e fondersi nello splendore del corpo suo corpo (*ekatva* o *sayujya*) concesse da Viṣṇu a chi si dedica alla *bhakti* regolata. Secondo Rūpa Gosvāmin i puri *bhakta* non sono interessati alle prime quattro forme di liberazione e in particolare detestano la fusione nel corpo di Kṛṣṇa equiparata alla liberazione impersonale ottenuta dagli *advaitin* perché è priva della possibilità di espressione della *bhakti* per Kṛṣṇa. Per i *vaiṣṇava* la *bhakti*, non è solo il mezzo (*sādhana*), è anche il fine (*sādhya*). Benchè faccia riferimento al copioso materiale romantico-erotico di tanto *kāvya* sanscrito del passato, Rūpa Gosvāmin non è interessato alla sfera delle relazioni mondane. L'oggetto del suo interesse sono i gioiosi divertimenti eterni (*nitya-līlā*) di Kṛṣṇa con Rādhā, con le *gopī* e con gli altri abitanti di Vraja. L'esperienza del *rasa* del *bhakta* avendo per oggetto Kṛṣṇa, è una vera e propria esperienza mistico-estatica che trascende quella dei *rasa* mondani (*prakṛta*). I *līlā* di Kṛṣṇa sono di un'altra natura, sono situati al livello del puro *sattva* immateriale (*aprākṛta-suddha-sattva*) ossia oltre il *sattva-guṇa*.

Il principale comandamento *vaiṣṇava* tratto dal *Padma-purāṇa* citato nel *Bhaktirasāmṛta-sindhu* 1.2.28 è: *smartavyaḥ satatam viṣṇur vismartavyo na jātucit* 'Ricordati sempre di Kṛṣṇa (o Viṣṇu) e non dimenticarlo mai'. La *bhakti* regolata (*vaidhi-bhakti*) consiste in una serie di attività che impegnano costantemente il corpo, la voce e la mente del *bhakta* che a quello stadio si deve considerare un servitore (*dāsa*) di Kṛṣṇa. La *bhakti* regolata prevede l'osservanza di ingiunzioni (*vidhī*) e proibizioni (*niṣedha*) e l'applicazione delle 64 componenti (*aṅga*) della *bhakti* che Rūpa Gosvāmin enumera nel *Bhaktirasāmṛta-sindhu* 1.2.73-95. Delle 64 componenti, cinque sono dette principali: la recitazione dei nomi di Kṛṣṇa (*kīrtana*), il ricordo (*smaraṇa*) di Kṛṣṇa e delle sue attività narrate nel *Bhāgavata-purāṇa*, l'adorazione dell'immagine sacra di Kṛṣṇa (*arcaṇa*), il godere della compagnia dei *bhakta* (*bhakta-saṅgha*) e il risiedere nell'area di Vraja (*vrajanivāsa*). Un'altra lista di componenti della *bhakti* spesso citata è contenuta nel *Bhāgavata-purāṇa* 7.5.23-24: "L'ascolto (*śravaṇa*) delle glorie, nomi, ecc. di Viṣṇu, il canto (*kīrtana*) delle sue glorie, nomi, ecc., il suo ricordo (*smarana*), il servizio offerto ai suoi piedi (*pada-sevana*), l'adorazione (*arcaṇa*), l'offerta di preghiere (*vandana*), l'atteggiamento di servizio (*dāsyā*), l'atteggiamento di amicizia (*sakhya*) e la completa offerta di sé (*ātma-nivedana*)." Nella categoria della completa offerta o abbandono a Kṛṣṇa, Rūpa Gosvāmin include l'affetto parentale (*vātsalya*) e l'attrazione amorosa (*mādhurya*).

L'esperienza dell'autentico *rasa* richiede completa e continua dedizione da parte del *bhakta*. Il *bhakta* dal cuore puro (*suddha-bhakta*) assorbito costantemente nei *līlā* di Kṛṣṇa giunge al livello della *bhakti* spontanea (*rāga-bhakti*) dove sviluppa uno degli altri quattro

rasa. Secondo Rūpa Gosvāmin, il solo qualificato (*adhikārin*) alla *bhakti* è chi ha fede nel *guru* e in Kṛṣṇa. La pratica della *vaidhi-bhakti* non si interrompe, ma con la guida di un *guru* che è un *rasika-bhakta*, il discepolo ottiene l'obiettivo ambito (*sādhya*) che è la liberazione (*mokṣa*) nella forma della realizzazione del proprio *rasa* con Kṛṣṇa. Ciò avviene in base al *rasa* coltivato seguendo l'esempio (*rāgānugā-bhakti*) di una/o degli eterni compagni (*parśada*) di Kṛṣṇa, le cui caratteristiche e attività sono descritte in alcune opere specifiche come il *Rādhākṛṣṇaṅgaṇoddeśa-dīpikā* di Rūpa Gosvāmin. Nel *Bhaktirasāmṛta-sindhu* 1.1.4, Rūpa Gosvāmin sostiene che la forma di liberazione ottenuta grazie alla *bhakti* è incomparabilmente superiore alla liberazione (*mokṣa*) ottenuta per mezzo del *jñāna* che per gli impersonalisti (*advaitin*) consiste nel totale annullamento dell'identità individuale nel *Brahman*. Nel *Bhagavat-saṁdarbha* Jīva Gosvāmin cita il *Bhāgavata-purāṇa* 1.2.11: "Coloro che conoscono la verità, dicono che essa è costituita di conoscenza non duale ed è chiamata *Brahman*, *Parama-ātman* e *Bhagavat*." Il *Brahman*, il *Parama-ātman* e *Bhagavat* corrispondono ai tre livelli di realizzazione spirituale. Il *Brahman* è l'obiettivo ambito dagli impersonalisti (*advaitin*) come Abhinavagupta. Il *Param-ātman* è il Sé supremo ossia la forma di Viṣṇu presente nel cuore di tutti gli esseri viventi accanto al sé individuale (*jīva-ātman*) obiettivo ambito dagli *yogin* e *Bhagavat*,¹⁹ letteralmente Signore è Kṛṣṇa l'aspetto personale del *Brahman* ambito dai *bhakta* con il quale si legano reciprocamente in uno dei cinque *rasa*.

Nella *Caitanya-caritāmṛta ādi-līlā* 7.84, Kṛṣṇadāsa Kavirāja a causa della conservazione della distinzione dell'identità del *bhakta* e di Kṛṣṇa realizzato come *bhagavat* e del manifestarsi del loro gioioso *rasa*, afferma che la realizzazione del *rasa* è il quinto obiettivo umano (*pañcama-puruṣa-artha*) oltre i quattro ingiunti delle scritture: lo sviluppo economico (*artha*), il piacere (*kāma*), la religiosità (*dharma*) e la liberazione (*mokṣa*). In disaccordo con Bharata Munin e Abhinavagupta, Rūpa Gosvāmin ritiene che l'attrazione per gli oggetti dei sensi (*prākṛta-rati*) non ha alcun vero valore estetico, nessun piacere mondano per quanto intellettuale ed estetico, può tramutarsi in spirituale. Come è detto nella *Bhagavad-gītā* 2.62-63 e 5.22 la gratificazione dei sensi è accompagnata inevitabilmente dal dolore, produce l'identificazione del sé spirituale (*jīvātman*) con il corpo materiale, rafforza il condizionamento dei tre *guṇa* e perpetua la permanenza nell'oceano del *samsāra*. Nella *Maitry-upaniṣad* 1.3 è detto: '... a che serve soddisfare i desideri di questo corpo maleodorante, insostanziale aggregato di ossa, pelle, nervi, muscoli, midollo, carne, seme, sangue, muco, lacrime, saliva, feci, urina, aria, bile e flegma? A che serve soddisfare i desideri di questo corpo afflitto dalle passione, collera, avidità, illusione, paura, fatica, invidia, separazione dal desiderato e contatto con l'indesiderato, fame, sete, vecchiaia, malattia, sofferenza, morte, ecc.?'²⁰ Il seguente verso attribuito a Yāmunācārya (XI sec.) o a Bilvamaṅgala (XIV sec.) contenuto nel *Bhaktirasāmṛta-sindhu* 2.5.72 serve a Rūpa Gosvāmin per illustrare l'attaccamento a Kṛṣṇa del *bhakta* attraverso il disgusto (*jugupsā-*

¹⁹ In accordo al *Bhagavata-purāṇa* 3.24.32 e al *Viṣṇu-purāṇa* 6.5.74 *Bhagavat* è colui che possiede alla perfezione le sei qualità (*bhaga*): potenza (*aiśvarya*), gloria (*vīrya*) ricchezza, bellezza o fortuna (*śrī*), fama (*yaśa*) e rinuncia (*vairāgya*).

²⁰ Ciò è ribadito nella *Mānu-smṛti* 6.76-78.

rāti), ma esprime anche l'atteggiamento dell'asceta verso la gratificazione dei sensi: 'Da quando la mia mente è dedicata ai piedi di loto di Kṛṣṇa (alla sua *bhakti*) che sono la dimora di ogni *rasa*, ogni volta che mi torna in mente l'esperienza sessuale con una donna, le mie labbra si torcono dal disgusto e sputo a terra'.

Tuttavia non è la naturale aspirazione al piacere in sè che è sbagliata, ciò che fa la differenza è la natura dell'oggetto (*viṣaya*) dal quale ci lasciamo attrarre. Se si tratta di Kṛṣṇa è una attrazione spirituale, in grado di dare piena soddisfazione e liberatoria, mentre se si tratta di attrazione per gli oggetti dei sensi è materiale, insoddisfacente e condizionante. Kṛṣṇa è l'unico oggetto (*viṣaya*) della *bhakti* che da lui soltanto è concessa ai *bhakta* che né sono gli unici recipienti (*āśraya*). Nel primo verso del *Bhaktirasāmṛta-sindhu* 1.1.1, Rūpa Gosvāmin definisce Kṛṣṇa *akhila-rasa-amṛta-mūrtiḥ* ossia la personificazione dell'eterno e perfetto *rasa* e sostiene che la *bhakti* è la sua potenza di piacere (*lhādiṇī-śakti*) personificata da Rādhā, la sua controparte femminile. Rādhā è complementare e necessaria perché il rapporto d'amore richiede che ci siano due soggetti; la dolcezza (*mādhurya*) richiede un 'altro' per essere gustata.

Nel *Bhaktirasāmṛta-sindhu* 2.5.133, Rūpa Gosvāmin definisce *bhāva* l'emozione spirituale sperimentata dalla persona colta, dedicata alla meditazione (*bhāvana*) grazie alla maturazione delle precedenti impressioni positive (*pūrva-saṁskāra*), generate da buona nascita, buona educazione, buona autodisciplina esteriore ed interiore. Rādhā. Nella *Caitanya-caritāmṛta*, *madya-līlā*, cap. 8 durante la discussione tra Rāmānanda Rāya e Caitanya, Rāmānanda Rāya conclude che il *bhāva* più elevato che un *bhakta* può ottenere è il *sakhī-bhāva* delle otto amiche (*aṣṭa-sakhī*) di Rādhā: Lalitā, Viśakhā, Citrā, Campakalātā, Indulekhā, Raṅgā, Tuṅgavidyā e Sudevī descritte da Rūpa Gosvāmin nel *Rādhākṛṣṇaṅgaṇoddeśa-dīpikā*. Benchè *gopī*, le *sakhī* non desiderano impegnarsi in prima persona in un rapporto amoroso con Kṛṣṇa. Esse assistono Rādhā e la loro soddisfazione consiste nell'organizzare e osservare da distanza i giochi d'amore della coppia divina. Il *rādhā-bhāva* manifestato a Vrindavana da Rādhā e da Caitanya a Jagannatha Puri come è detto nella *Caitanya-caritāmṛta ādi* 1.5-6, appartiene solo a loro, poichè l'essere vivente (*jīvātman*) è un frammento, non è né può diventare Rādhā o Kṛṣṇa. Come vari teorici del *kāvya* che l'hanno preceduto, nella quarta sezione del *Bhaktirasāmṛta-sindhu* Rūpa Gosvāmin tratta il tema dell'incompatibilità dei *rasa* (*rasa-bhaṅga*). Ognuno dei cinque *rasa* principali è perfetto e indipendente, ma per svilupparsi necessita di condizioni specifiche incompatibile agli altri quattro *rasa*.

Il *bhakta* servitore (*dāsa*) di Kṛṣṇa può relazionarsi con lui solo come tale, non come amico (*sakha*), genitore (*janitra*) o amante (*kāntā*). Allo stesso modo, il *bhakta* amico di Kṛṣṇa può relazionarsi con lui solo come amico, non come servitore, genitore o amante, e così via. Perciò nelle sue opere il *bhakta* esperto deve fare attenzione a rappresentare ogni *rasa* separatamente. Pur essendo sempre incompatibili tra di loro i cinque *rasa* possono essere compatibili o incompatibili con ognuno dei sette *rasa* secondari e Rūpa Gosvāmin si dilunga ad illustrare ogni combinazione. Per esempio che in un'opera che illustra le relazioni tra Kṛṣṇa e gli abitanti di Vraja non è appropriato che questi ultimi si riferiscono a

lui con gli appellativi adatti alla sua situazione a Mathura e a Dvaraka come Rukminī-Rāmana (marito di Rukminī) o Devakī-nandana (figlio di Devakī). Per gli abitanti di Vraja, Kṛṣṇa è Yaśoda-nandana (figlio di Yaśoda), Nanda-nandana (figlio di Nanda), Gopala (pastorello), Govinda (protettore delle mucche), Giridhāri (colui che tiene sollevata la collina Govardhana), ecc.

Rūpa Gosvāmin introduce la categoria del rasa-ombra (*rasa-ābhāsa*), ossia ciò sembra *rasa* ma che in realtà non lo è. Il *rasa-ābhāsa*, del quale enumera tre tipi, si verifica in ognuno dei cinque *rasa* quando le emozioni sussidiarie (*sthāyi-bhāva*, *vibhāva*, *anubhāva*) sono difettose o inappropriate. Per esempio, se l'affetto (*rati*) che è lo *sthāyi-bhāva* del *mādhurya-rasa* non è corrisposto, il *mādhurya-rasa* non può manifestarsi pienamente. Rūpa Gosvāmin cita il caso delle mogli dei *brāhmaṇa* di Vraja dediti a sacrifici (*yajñika-brāhmaṇa*) che accorrono da Kṛṣṇa attratte dal suono del flauto come è narrato nel *Bhāgavata-purāṇa*, decimo *skandha*, cap. 23. Esse gli esprimono i loro sentimenti d'amore come le *gopī*, ma Kṛṣṇa non le può ricambiare perché appartengono a caste diverse. Perciò le mogli dei *brāhmaṇa* non hanno pienamente sperimentato il *mādhurya-rasa* con Kṛṣṇa come le *gopī* di Vraja, piuttosto hanno sperimentato qualcosa di simile (*ābhāsa*) che Rūpa Gosvāmin definisce *uparasa*. Per altri teorici del *kāvya* più ortodossi, era sufficiente il fatto che erano già sposate (*parakīya*) perchè il loro *rasa* con Kṛṣṇa fosse considerato inappropriato e classificato *rasa-ābhāṣā*. In alcuni trattati di *kāvya* proprio le mogli dei *brāhmaṇa* di Vraja sono portate ad esempio delle *abhisārika*, le donne adultere che abbandonano con qualche espediente i mariti per recarsi all'appuntamento con gli amanti.