



**HAL**  
open science

## Aspetti semantico-pragmatici della teoria del rasa

Ghanshyam Sharma

► **To cite this version:**

Ghanshyam Sharma. Aspetti semantico-pragmatici della teoria del rasa. Annali di Ca' Foscari. Serie orientale, 1998, Annali di Ca' Foscari, Serie orientale (XXXVIII, 3), pp.339 - 364. hal-01391619

**HAL Id: hal-01391619**

**<https://hal.science/hal-01391619>**

Submitted on 3 Nov 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Ghanshyam Sharma

ASPETTI SEMANTICO-PRAGMATICI  
DELLA TEORIA DEL RASA

1. *La teoria del rasa*

La teoria del rasa, fondata dal mitico autore Bharata (vissuto tra il II e il III secolo a.C.) nell'enciclopedico volume di drammaturgia a lui attribuito, il *Nāṭyaśāstra*, e in seguito sviluppata da Viśvanātha nel XIV secolo, è il più importante contributo non solo all'estetica dell'arte in generale, ma anche alla teoria della letteratura, nonché alle varie teorie dell'enunciazione letteraria. Gli studi finora fatti in questo campo hanno insistentemente cercato di rivelare i vari aspetti filosofici o, in molti casi, mistico-religiosi del concetto di *rasa*; ma le sue diverse funzioni a livello del significato letterario non sono purtroppo state messe in evidenza dagli studi in questo campo. La natura filosofica di questo concetto ha contribuito essa stessa a questa lacuna.

Bharata, nel suo *Nāṭyaśāstra*, prende in considerazione gli argomenti riguardanti l'origine del dramma, i suoi vari stili, il teatro, l'arte della recitazione, la musica, nonché le questioni fondamentali di estetica come, appunto, il godimento del dramma da parte dello spettatore. Che cosa è che «riceve» lo spettatore durante uno spettacolo, cosa il lettore mentre legge un'opera? Come nasce il «bello» del dramma (di un'opera letteraria)? Quali sono i ruoli dello scrittore nel «trasmettere» il bello di un'opera e del lettore nel «percepirlo»?

Per quanto possano sembrare banali le domande sopraccitate, esse richiedono, per avere una risposta esauriente, uno studio approfondito, psicologico ed estetico. Bharata propone una teoria del *rasa* basata sullo studio psicologico-empirico, classificando i vari stati mentali e il loro funzionamento sul piano estetico (Eco, 1978 p. 67). Infatti, durante lo spettacolo, lo

spettatore gusta il *rasa*: un'esperienza estetica nella quale egli si immerge liberandosi di tutto il resto e dimenticando sé stesso. Nel *Nāṭyaśāstra* Bharata presenta la sua teoria del *rasa* in un aforisma dicendo:

... vibhāvānubhāvavyabhicārisaṃyogād rasanīṣpattiḥ  
*Nāṭyaśāstra*, VI.31 p. 271.

...dalla unione degli Attivanti (Determinanti), dei Conseguenti e dei Concomitanti ha luogo la nascita (la «fermentazione») del *rasa*.

## 2. Gli elementi di *rasa*

Nel processo di «fermentazione» del *rasa*, gli elementi menzionati nell'aforisma si uniscono con gli stati psichici fondamentali (SPF, *sthāyibhāva*). Risultano, quindi, quattro elementi fondamentali:

- A) Stati psichici fondamentali, SPF (*sthāyibhāva*)
- B) Attivanti / Determinanti (*vibhāva*)
- C) Conseguenti (*anubhāva*)
- D) Concomitanti (*vyabhicāri*)

### 2.1.1 Stati psichici fondamentali (SPF)

Secondo la teoria di Bharata, nella mente di ogni uomo rimangono in forma permanente le impressioni latenti (*vāsanā*, *saṃskāra*) derivate dalle esperienze quotidiane e percepite tramite i sensi (vista, udito, tatto, ecc.). Le impressioni latenti sono gli stati psichici fondamentali (SPF) che esistono in ognuno di noi sotto forma innata; ma vengono anche «svilupate» o «accumulate» con le esperienze di tutti i giorni. Queste impressioni latenti, pur essendo «svilupate» o «accumulate», sono presenti universalmente, senza limiti di tempo o luogo. Nella filosofia *yoga* esse sono «permanenti» (*nitya*), universali (*deśadeśāntaravyavahita*) e indipendenti (ossia, nessun altro stato fisico può dominarle)<sup>1</sup>. Contare tutte le impressioni latenti è

<sup>1</sup> *vibhāvenā'nubhāvena vyaktāḥ sañcāriṇā tathā  
 rasatām eti ratyādiḥ sthāyibhāvaḥ sacetasām  
 Sāhityadarpaṇa 3.1 cfr. anche Kāvyaṣāstra 4.28*

impossibile, vista l'infinità delle esperienze della vita. Gli studiosi indiani, tuttavia, hanno cercato di classificare almeno quelle fondamentali. Secondo Bharata, esse sono otto, ma successivamente ne fu aggiunta una nona: la tranquillità, ovvero l'assenza di passioni (*nirveda*).

Gli studiosi Dhanañjaya e Dhanika (X secolo) hanno cercato di classificare gli otto SPF di Bharata alla luce della psicologia umana, considerando quattro SPF originali e quattro da essi derivati<sup>2</sup>:

Natura della mente umana	SPF originali	SPF legati agli originali
I. Germinazione ( <i>vikāsa</i> ) ⇒	1 Piacere/Affetto ( <i>rati</i> ) ⇒	5 Riso ( <i>bāsa</i> )
II. Espansione ( <i>vistāra</i> ) ⇒	2 Entusiasmo ( <i>utsāha</i> ) ⇒	6 Stupore ( <i>vismaya</i> )
III. Agitazione ( <i>vikṣobha</i> ) ⇒	3 Ripugnanza ( <i>jugupsā</i> ) ⇒	7 Paura ( <i>bhaya</i> )
IV. Dispersione ( <i>vikṣepa</i> ) ⇒	4 Ira ( <i>krodha</i> ) ⇒	8 Afflizione ( <i>śoka</i> )

### 2.1.2 Attivanti ovvero Determinanti (*vibhāva*)

Gli Attivanti sono quelle «cose del mondo» (in un'opera letteraria) che attivano o determinano l'insorgere di uno SPF nel personaggio o nel lettore (spettatore)<sup>3</sup>. Essi sono le cause della nascita o della «fermentazione» di un *rasa*. Per esempio, la presenza della donna amata è la causa dell'insorgere di piacere (*rati*) nel personaggio di un'opera. La presenza di un leone in un bosco è un attivante della paura in un uomo che lì si trova.

Gli Attivanti sono di due tipi:

- 1) gli Attivanti di supporto (*ālambanavibhāva*)
- 2) gli Attivanti che ravvivano (*uddīpanavibhāva*).

I personaggi di un'opera letteraria o drammatica sono chiamati «Attivanti di supporto» in quanto essi diventano gli oggetti del processo del *rasa* che ha luogo nel lettore (spettatore)<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> *vikāsa-vistāra-kṣobha-vikṣobhaiḥ sa caturvidhaḥ śṛṅgāra-vīra-vibhatsa-raudreṣu manasaḥ kramāt hāsyādbhutabhayotkarṣakarunānām ta eva hi*

*Daśarūpaka* (citato da Viśveśvara 1960, *Kāvyaṅgīkāśāḥ* p. 97)

<sup>3</sup> *ratyādyudbodhakaḥ loke vibhāvāḥ kāvyanāṭyayoh*

*Sāhityadarpaṇa* 3.28

<sup>4</sup> *ālambano nāyikādis tam ālambya rasodgamāt*

*Sāhityadarpaṇa* 3.29

Prendendo come esempio base il *rasa* d'amore, l'amante e l'amata sono Attivanti (Determinanti) di supporto per un lettore. L'Attivante di supporto ha due componenti: a) oggetto (*viṣaya*) e b) soggetto (*āśraya*). Infatti, l'oggetto del desiderio è la persona desiderata e il soggetto del desiderio è la persona che desidera<sup>5</sup>.

I «Determinanti che ravvivano»<sup>6</sup> sono di due tipi: a) i gesti e gli atteggiamenti dell'oggetto b) l'ambiente (tempo e luogo della sceneggiatura)<sup>7</sup>. Dunque, i primi Attivanti possono essere, per esempio, il sorriso o uno sguardo intenso, mentre i secondi possono essere la descrizione della primavera o di un giardino in fiore.

### 2.1.3 *Conseguenti* (anubhāva)

I Conseguenti sono le reazioni esteriori o fisiche del soggetto (*āśraya*). Essi sono sia volontari (*yatnaja*, cioè gesti, tono della voce, ecc.), sia involontari (*ayatnaja*, cioè sudore, pianto, brivido ecc.). Sempre nel caso del *rasa* d'amore, alla vista della persona desiderata, nella persona che desidera si manifestano: 1) i Conseguenti volontari come gesti invitanti: addolcimento della voce, ecc. e, 2) i Conseguenti involontari, come sudore, brivido, ecc. I Conseguenti sono sempre successivi all'attivazione degli SPF, quindi, in un certo senso, sono un effetto degli Attivanti (Determinanti).

### 2.1.4 *Concomitanti* (sañcāribhāva o vyabhicāribhāva)

I Concomitanti sono sia gli stati mentali temporanei (quindi, i cambiamenti [*vikāra*] mentali e non le caratteristiche mentali), che accompagnano i rispettivi SPF, sia diversi SPF nella mente del soggetto (*āśraya*), o dell'oggetto (*viṣaya*, *ālambana*). Essi non sono permanenti, ma transitori, come lo sono le onde del fiume (*jalatarāṅgavat*): appaiono e scompaiono ovvero nascono e

<sup>5</sup> *ādyo'pi dvividbaḥ viṣayāśrayabhedād. yamuddiśya ratyādih pravartate so'sya viṣayaḥ. āśrayastu ābhārah.*

*Sāhityakaumudī*, p. 29

<sup>6</sup> *uddīpanavibhāvāste rasam uddīpayanti ye.*

*Sāhityadarpaṇa* 3.131

<sup>7</sup> *ālambanasya ceṣṭādyā deśakādayastatbā.*

*Sāhityadarpaṇa* 3.132

muoiono<sup>8</sup>. È difficile definire il loro numero esatto, essi possono essere migliaia, ma gli studiosi indiani, per semplificare l'argomento, hanno cercato di definirne trentatre<sup>9</sup>.

## 2.2 *L'aforisma rivisto*

Quindi, prendendo il caso del *rasa* d'amore, tanto caro agli scrittori classici, si può riassumerne il processo così come descritto nel citato aforisma di Bharata:

Dall'unione di:

**B1a** (Attivanti (o Determinanti) di supporto: l'oggetto: la persona desiderata)

**B1b** (Attivanti (o Determinanti) di supporto: soggetto: la persona che desidera)

**B2a** (Attivanti (o Determinanti) che ravvivano: i gesti, gli atteggiamenti ecc. dell'oggetto)

**B2b** (Attivanti (o Determinanti) che ravvivano: l'ambiente della sceneggiatura ecc.),

di

**C1** (Conseguenti (del soggetto) volontari: parole dolci, vestirsi bene, gesti invitanti, ecc.)

**C2** (Conseguenti (del soggetto) involontari: sudore, brivido, ecc.), e

di

**D** (Concomitanti (del soggetto, ma con riserva anche dell'oggetto): gioia, confusione, ecc.)

con

**A** (stati psichici fondamentali)

ha luogo la nascita del *rasa* (piacere poetico, letterario).

<sup>8</sup> *sthāyiny unmagnanirmagnāḥ...*

*Sābityadarpaṇa* 3.140

<sup>9</sup> *trayastrīṃśad iti nyūnasāṅkhyāyā vyavacchedakaṃ na tvadbikasaṅkhyāyāḥ.*

*Sābityadarpaṇa* 3.140

Ovvero,

dall'unione di B1a, B1b, B2a, B2b, C1, C2 e D con A  
si ha la nascita del *rasa*.

### 3. I commentatori dell'aforisma

In questo semplicistico aforisma di Bharata precedentemente elaborato ci sono almeno due termini, oltre naturalmente all'interpretazione tecnica degli altri, che hanno costantemente occupato il centro della discussione tra gli studiosi delle teorie della letteratura, e a proposito dei quali sono state fatte varie interpretazioni e commenti lungo tutta la storia della poetica indiana:

- 1) unione (*samyoga*)
- 2) «fermentazione» o nascita (*nispatti*)

Dall'aforisma sopraccitato, da una parte, non si desume quale elemento sia unito a quale altro, dall'altra non è chiara la natura della nascita del *rasa*. Inoltre, non è ben evidente, nel processo della nascita del *rasa*, a chi appartengano gli SPF. Per comprendere bene questi termini bisogna chiarire i concetti degli elementi elaborati nella lunga storia della poetica indiana nonché la tipologia degli enunciati letterari dal punto di vista della loro percezione da parte dello spettatore o lettore. La teoria del *rasa* fu principalmente elaborata e discussa nell'ambito drammatico e quindi essa è rivolta in primo luogo alla «messa in scena» di un atto drammatico e poi al godimento del *rasa* da parte dello spettatore; tuttavia, il percorso qui descritto dell'interpretazione a livello del significato da parte dello spettatore rimane ugualmente pertinente/valida anche, nel caso di un'opera scritta per il lettore. La teoria del *rasa* dunque tratta entrambi i filoni dell'enunciazione letteraria:

- 1) Enunciazione letteraria sul palcoscenico,
- 2) Enunciazione letteraria come parola scritta

Nel primo caso il processo comunicativo comprende non solo lo scrittore e lo spettatore bensì anche l'attore, oltre naturalmente ai personaggi dell'opera, mentre nel caso della parola scritta l'attore non ha alcun ruolo da giocare. In entrambi i casi il personaggio potrebbe essere un personaggio storico o

inventato. Possiamo dunque presentare le due situazioni sopraindicate in questo modo riassuntivo:

1) *Primo tipo comunicativo dell'enunciazione letteraria:*

Scrittore  $\Rightarrow$  [Personaggio: storico/inventato]  $\Rightarrow$  Attore  $\Rightarrow$  Spettatore

2) *Secondo tipo comunicativo dell'enunciazione letteraria:*

Scrittore  $\Rightarrow$  [Personaggio: storico/inventato]  $\Rightarrow$  ———  $\Rightarrow$  Lettore

Ovvero:

1) Scritt.  $\Rightarrow$  [P : P<sub>s</sub> / P<sub>i</sub>]  $\Rightarrow$  A  $\Rightarrow$  Spett.

2) Scritt.  $\Rightarrow$  [P: P<sub>s</sub> / P<sub>i</sub>]  $\Rightarrow$  ———  $\Rightarrow$  Lett.

In realtà proprio su questi due filoni si basa l'interpretazione dell'enunciazione letteraria (da parte dello scrittore) descritta dai commentatori dell'aforisma di Bharata. Tra questi i più importanti studi vennero fatti da Bhaṭṭalollaṭa, Śaṅkuka, Bhaṭṭanāyaka e Abhinavagupta, quest'ultimo nella sua opera *Abhinavabhāratī*:<sup>10</sup>

3.1 *Il commento di Bhaṭṭalollaṭa (IX secolo)*

Secondo Bhaṭṭalollaṭa, i *rasa*, in realtà, sono gli stessi SPF dei personaggi divenuti «maturi» o «fioriti». Quindi, gli SPF che sono immaturi, messi in unione con gli Attivanti, Conseguenti e Concomitanti, una volta arrivati alla maturità, vengono nominati *rasa*. Inoltre, questa nascita o «fermentazione» del *rasa* ha luogo nei personaggi realmente esistiti (poniamo Romeo e Giulietta), e, nel caso di un'opera drammaturgica, grazie alle loro qualità artistiche, anche negli attori<sup>11</sup>. Il commento di Bhaṭṭalollaṭa segue i principi della scuola della Mīmāṃsā<sup>12</sup> secondo la quale la percezione del mondo è fondamentale

<sup>10</sup> L'unica opera a noi pervenuta all'interno della quale si trovino le teorie di altri tre studiosi.

<sup>11</sup> Vedi Hemacandra in GNOLI 1956 (2<sup>a</sup> ed. 1968) p. 26, n. 3: «This state is present in both the person reproduced and in the reproducing actor, in the person reproduced (Rāma, etc.) in the primary sense (*mukhyayā vṛtṭyā*) and in the reproducing actor by virtue of a recollection of the nature of Rāma, etc.»

<sup>12</sup> Cioè *Uttara Mīmāṃsā* ovvero *Vedānta*.



«forzata» (*ādhyāsika*) perché sovrapposta (*āropita*) nello stesso modo in cui osservando una corda si può avere la percezione di un serpente. Infatti, secondo questo principio, vedendo gli attori sul palcoscenico si ha la percezione del *rasa*, che nato (prodotto) in primo luogo nei personaggi storici, si manifesta anche negli attori. Vedendo i Conseguenti ecc. di un attore che sul palcoscenico rappresenta un personaggio (Romeo) in amore, lo spettatore percepisce il *rasa* d'amore nato (prodotto) in primo luogo nel personaggio.

Mammata (seconda metà del XI secolo) ha cercato di semplificare la teoria di Bhaṭṭalollaṭa stabilendo il nesso tra vari elementi di *rasa*<sup>13</sup>. La relazione tra gli Attivanti (B) e gli SPF (A) è quella del tipo creatore-creato. Gli Attivanti sono «creatore» (o produttore) di *rasa* in quanto essi attivano gli SPF fino a farli diventare *rasa*, e gli SPF sono il «creato» (o prodotto) in quanto essi stessi diventano *rasa*. La relazione tra i Conseguenti (C) e gli SPF (A) è quella tra «percepito» (*gamya*) e «strumento di percezione» (*gamaka*). Infine, la relazione tra Concomitanti (D) e SPF (A) si può paragonare a quella tra «chi nutre» (*poṣaka*) e «chi è nutrito» (*poṣya*).

Benché Bhaṭṭalollaṭa non abbia usato il termine *sahyodaya* (persona colta, sensibile) per indicare il fruitore, tuttavia non vi è dubbio che sia questi a sperimentare, tramite gli attori, lo stesso *rasa* dei personaggi.

### 3.1.1 Critica del commento di Bhaṭṭalollaṭa

Un altro commentatore della teoria del *rasa*, Śaṅkuka (prima metà del IX secolo), ha criticato duramente la teoria di Bhaṭṭalollaṭa su due fronti.

Prima di tutto, essa non spiega quale sia il «livello di soglia» oltre al quale gli SPF diventano *rasa*. Infatti, se dicessimo che il livello massimo di uno SPF è indispensabile per essere chiamato *rasa*, allora ci troveremmo di fronte ad un problema di carattere tecnico: Bharata, per esempio, indica sei varietà del *rasa* di riso (*bāśya*) e dieci gradi (situazioni) del *rasa* d'amore<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Vedi MAMMATA, *Kāvya prakāśa*, 27-28, Sūtra 43

<sup>14</sup> «Or if it is urged that only when the utmost intensity is reached is *Rasa* realized, then the division of the Comic *rasa* into six varieties, made by Bharata, would be wrong (SANKARAN, *The Theories of Rasa and Dhvani*, Madras, 1929, p. 99). As to the six qualities of laughter cp. *Bharata*, VI, pp.

In secondo luogo, la relazione tra gli Attivanti e gli SPF indicata da Bhaṭṭalollaṭa non può essere valida sul piano logico. Infatti, la relazione tra gli Attivanti e gli SPF non è né come quella tra il vasaio e il vaso, in quanto il risultato (vaso) può esistere anche in assenza della causa (vasaio), e nemmeno come quella tra l'atto del mettersi il profumo e quello di trarne godimento, perché essi implicano una successione. La relazione tra gli Attivanti e gli SPF, invece, è ben diversa: da una parte, la scomparsa di uno SPF necessita della scomparsa del relativo *rasa*, e dall'altra, gli Attivanti e gli SPF sono presenti allo stesso momento: non può, dunque, esistere tra di loro alcuna sorta di successione.

Sempre Śāṅkuka obietta il fatto che «lo spettatore ottiene il godimento del *rasa* gustato dapprima dai personaggi attraverso gli attori». Questo argomento di Bhaṭṭalollaṭa è, infatti, difettoso/errato perché iperestensivo (*ativyāpta*): il luogo della nascita di un *rasa* non può essere estraneo alla residenza del rispettivo SPF. Il godimento del *rasa* d'amore, per esempio, avrà luogo nei personaggi perché lo SPF di questo *rasa* risiede in loro e non negli attori che li imitano, tanto meno nello spettatore che è semplicemente un osservatore passivo. Anche se immaginassimo che lo spettatore potesse trarre gioia dagli SPF *rati*, *hāsa* ecc. dei personaggi, sarebbe difficile accettare un suo coinvolgimento nel *rasa* se si trattasse di SPF come paura, dolore ecc. E se qualcuno dicesse che lo spettatore comincia a «considerare» gli attori come i personaggi, allora correremo il rischio di «considerare» erroneamente qualsiasi sceneggiatura oggetto del *rasa*.

I commentatori del *Kāvyaṭṭakāśa* di Mammaṭa hanno fatto un'altra obiezione: gli attori non possono conoscere né la quantità, né la qualità degli SPF dei personaggi che in realtà alterano. Possiamo concludere, dunque, che lo spettatore non può in alcun modo gustare il *rasa* nato nei personaggi tramite gli attori.

Nella storia della critica letteraria, la teoria di Bhaṭṭalollaṭa è considerata una teoria di «sovrapposizione», in quanto essa richiede da parte dello spettatore una sovrapposizione dei per-

314 -16. They are slight smile (*smita*), smile (*hasita*), gentle laughter (*vibhasita*), laughter of ridicule (*uphasita*), vulgar laughter (*apahasita*) and excessive laughter (*atibhasita*). The rendering adopted are those of Manomohana Ghosh.» GNOLI p. 28, n. 4.

sonaggi sugli attori. Sarebbe tuttavia più opportuno chiamarla una teoria basata sull'illusione: laddove nel sovrapposizione si ha la conoscenza di entrambi i termini di paragone (soggetto e oggetto), secondo Bhaṭṭalollaṭa è per illusione che lo spettatore considera gli attori i veri personaggi.

### 3.2 Il commento di Śaṅkuka (prima metà del IX secolo)

Śaṅkuka, nel criticare la teoria di Bhaṭṭalollaṭa, non propone tuttavia teorie innovative proprie. Egli ritiene che lo spettatore, con un processo di significazione chiamato «congettura» / «inferenza» (*anumāna*), gusti il *rasa* nato in primo momento nei personaggi veri e propri di un'opera letteraria. La sua teoria è sostenuta dalla dottrina *Nyāya*. Come Bhaṭṭalollaṭa anche Śaṅkuka accetta l'importante ruolo degli attori come mediatori nel processo della «fermentazione» del *rasa*; tuttavia, mentre nella teoria di Bhaṭṭalollaṭa lo spettatore lo percepisce sovrapposendolo agli attori, secondo Śaṅkuka lo spettatore ottiene il *rasa* dei personaggi con l'aiuto di un processo inferenziale (*anumāna*) deducendolo dagli attori. Questo processo di significazione (ovvero, mezzo di percezione), però, è ben diverso da tutti i processi simili a noi noti. Esso non è basato né sulla conoscenza completa/esatta (*samyak*), né su quella falsa (*mithyā*), né su quella dubbiosa (*saṁśayātmaka*), e nemmeno su quella analogica (*sādrśyātmaka*). Per esempio, questi quattro tipi di percezione possono essere presentati nei seguenti processi di significazione:

#### 1) **Conoscenza completa/esatta** (*samyak*)

Primo momento: «Questo è un serpente.»

Secondo momento: «Questo è proprio un serpente.»

#### 2) **Conoscenza falsa** (*mithyā*)

Primo momento: «Questo è un serpente.»

Secondo momento: «Questo non è un serpente.»

#### 3) **Conoscenza dubbiosa** (*saṁśayātmaka*)

Primo momento: «Questo è un serpente o no?»

Secondo momento: «Questo è un serpente o no?»

#### 4) **Conoscenza analogica** (*sādrśyātmaka*)

Primo momento: «Questo è simile ad un serpente.»

Secondo momento: «Questo è simile ad un serpente.»

Quindi vedendo un attore impegnato ad imitare un personaggio (poniamo Romeo), lo spettatore non ottiene nessuno dei seguenti tipi di conoscenza:

**Conoscenza completa/esatta** (*samyak*)

Primo momento: «Questo individuo è Romeo.»

Secondo momento: «Questo individuo è proprio Romeo.»

**Conoscenza falsa** (*mithyā*)

Primo momento: «Questo individuo è Romeo.»

Secondo momento: «Questo individuo non è Romeo.»

**Conoscenza dubbiosa** (*saṃśayātmaka*)

Primo momento: «Questo individuo è Romeo o no?»

Secondo momento: «Questo individuo è Romeo o no?»

**Conoscenza analogica** (*sādrśyātmaka*)

Primo momento: «Questo individuo è simile a Romeo.»

Secondo momento: «Questo individuo è simile a Romeo.»

Il processo di significazione letteraria è basato invece su un processo «inferenziale» ineffabile chiamato «principio del cavallo (in corsa) e della sua immagine» (*citra-turaga-nyāya*), secondo il quale uno spettatore, vedendo un attore impegnato imitare un personaggio, ha la conoscenza del personaggio reale dell'opera nello stesso modo in cui si ha la conoscenza di un cavallo che corre vedendolo muoversi in un quadro. Quindi, vedendo l'attore imitare l'innamoramento di Romeo, secondo il principio di «cavallo e la sua immagine», lo spettatore si impegna nel seguente processo significativo:

Questo è quel Romeo che si era innamorato di Giulietta<sup>15</sup>.

Questo processo «inferenziale» si ottiene esclusivamente nei casi in cui gli attori, grazie alla loro bravura, incomincino a considerare se stessi i veri personaggi dell'opera letteraria.

<sup>15</sup> Here Mammāta quotes and clarifies at the same time Abhinavagupta. «The perception we have», he says, «takes the form: «This is Rāma». Like the experience one has when observing a horse in a picture, the aforementioned perception is neither valid perception, nor error, nor doubt, nor similitude. These, indeed, take respectively the forms: «This is really Rāma», «Rāma is really this», «This is Rāma» (being, vitiated, in a second time, by the perception: «This is not Rāma»), «Is this Rāma or not», «This is similar to Rāma». GNOLI, p. 32, n. 1.

Possiamo dire che nella teoria di Bhaṭṭalollaṭa la relazione tra il *rasa* e i suoi elementi, come gli Attivanti ecc., è di tipo «prodotto-produttore», mentre nella teoria di Śaṅkuka è di tipo «percepito-strumento di percezione» (il *rasa* è il percepito e i suoi elementi gli strumenti di percezione), e la percezione del *rasa* si ha tramite l'attore, e quindi, indirettamente.

Rimane, tuttavia, una domanda fondamentale: che interesse potrebbe avere uno spettatore (lettore) negli SPF e negli Attivanti ecc. degli attori? La risposta da parte di Śaṅkuka a questa domanda potrebbe essere questa: vedendo svolgere le azioni degli attori su un palcoscenico, gli SPF ecc. degli attori, a causa della bellezza della presentazione teatrale, pur essendo percepiti e non direttamente provati, diventano oggetto della «fermentazione» di *rasa* nello spettatore. Qui, in realtà, intervengono le «impressioni latenti» (*vāsanā*) dello spettatore che causano la nascita di un *rasa*.

### 3.2.1 Critica del commento di Śaṅkuka

I commenti di Śaṅkuka sull'aforisma di Bharata, pur non essendo innovativi, aggiungono un elemento nuovo alla teoria di *rasa*: per la prima volta l'importanza delle «precedenti impressioni» (*vāsanā*) degli spettatori (lettori) nella «fermentazione» di un *rasa* viene evidenziata in maniera corretta. Ma la sua idea di spiegare la «fermentazione» di un *rasa* in uno spettatore tramite una sorta di «inferenza» (*anumāna*) diventò oggetto di critica nella storia della poetica indiana.

Mammaṭa, infatti cercò di includere l'inferenza nella sfera dello dhvani come strumento di significato letterario.

Un altro autore, Bhaṭṭa Tauta, ritiene che il processo di «inferenza» prospettato da Śaṅkuka sia errato in quanto non appartiene ad alcun mezzo di conoscenza valido. È possibile che si arrivi tramite *probans* (*sādhana*), vero o falso che esso sia, ad un *probandum* (*sādhya*) ovvero al termine maggiore. Per esempio, col termine minore (*probans*) «fumo» si può arrivare al termine maggiore (*probandum*) «fuoco». Ma non è possibile che si arrivi tramite un termine minore (*probans*) «fumo» ad un termine maggiore (*probandum*) diverso<sup>16</sup>, seppur simile al vero

<sup>16</sup> *tadidamapyantastattva śūnyam vimardakṣmamiti bhāṭṭatautaḥ. tathā hi... na hi vāspadhūmatven jñānādagnyanukāranumānam tadanukāratvena pratibhāsamānādapi liṅgānna tadakāranumānam yuktam, dhūmānukāratvena hi jñāy-*

termine maggiore «fuoco», per esempio, «fiore di ibisco»<sup>17</sup>.

- 1) Fumo (a) ⇒ Fuoco (b)
- 2) [Fuoco (b) = Brace (c)  
Brace (c) ≈ Fiore di ibisco (d)]
- 3) ?? Fumo (a) ⇒ Fiore di ibisco (d)

[⇒ sta per «Se... allora»; = sta per «uguale a»; ≈ sta per «somiglia a»;  
?? sta per «veridicità anomala»]

Quindi vedendo gli SPF (per esempio, *rati* ecc.) degli attori è possibile, volendo, ipotizzare gli SPF ecc. di una persona accanto a sé, ma non è possibile che lo spettatore arrivi, tramite l'inferenza, agli SPF dei personaggi storici o immaginari.

Un altro commentatore dell'aforisma, Bhaṭṭanāyaka, ritiene che anche se si considerassero gli SPF ecc. dei personaggi presenti per inferenza anche negli attori, lo spettatore (lettore) non potrebbe ottenere il *rasa*. Secondo il processo di significazione inferenziale né i personaggi né i loro Attivanti (determinanti) né gli SPF ecc. possono diventare Attivanti per lo spettatore (lettore), anche perché quest'ultimo, per diversi motivi, potrebbe avere un atteggiamento particolare nei confronti dei personaggi che potrebbe costituire un ostacolo all'ottenimento di un *rasa*. Il sorriso di un personaggio come Sītā, ad esempio, può indurre all'insorgere di uno SPF come *rati* (amore) in un personaggio come Rāma, ma in nessun caso in uno spettatore (lettore) che potrebbe provare un forte senso di venerazione nei confronti di Sītā. Essa, infatti, non potrà essere considerata né l'amata, né l'amante dello spettatore.

### 3.3 Il commento di Bhaṭṭanāyaka (metà del X secolo)

Il terzo commentatore dell'aforisma di Bharata è Bhaṭṭanāyaka il quale critica le teorie dei primi due commentatori su due fronti:

- a) la mancanza totale della conoscenza nello spettatore (lettore) della quantità degli SPF ecc. dei personaggi, e

*amānānnīhārānnāgnyanukārajapāpuñjapratīrdr̥ṣṭā. nanu akruddho'pi naṭah kruddha iva bhāti. Abhinavabhāratī* (traduzione hindi a cura di Viśveśvara) p. 276-77.

<sup>17</sup> In sanscrito *japā-kusuma* è un fiore di colore porpora che somiglia alla brace.

- b) l'atteggiamento particolare dello spettatore riguardo ai personaggi storici che può ostacolare in lui la fermentazione del *rasa*.

Secondo Bhaṭṭanāyaka il *rasa* non è né percepito (*pratī*), né prodotto (*utpad*), né manifestato (*abhivyaj*)<sup>18</sup>. La sua teoria viene considerata una basata sui principi del Sāṅkhya in quanto essa non riconosce la nascita del *rasa* né nel personaggio storico, né nell'attore su palcoscenico perché entrambi estranei alla fermentazione del *rasa*. Per risolvere questi problemi Bhaṭṭanāyaka fa ricorso ai tre processi di significazione:

- 1) Il primo processo di significazione chiamato *abhidhā* (Designazione), che comprende anche *lakṣaṇā* (Indicazione, Traduzione), è responsabile del significato dell'enunciazione letteraria, sia esso letterale o figurato;
- 2) Il secondo processo di significazione letteraria, chiamato *bhāvakatva* (generalizzazione dell'intento), rende gli SPF e gli Attivanti ecc. generali o comuni, cioè non di una persona particolare bensì di tutti. A questo punto, lo spettatore interpreta gli enunciati letterari indipendentemente dai loro riferimenti reali;
- 3) Il terzo processo di significazione, secondo Bhaṭṭanāyaka, entra in gioco quando, diventati comuni gli SPF ecc., lo spettatore si libera da due dei tre *guṇa*<sup>19</sup>, *rajoguṇa* e *tamoḡuṇa*, e in lui nasce *satvagūṇa*. Solo questo processo di significazione letteraria è responsabile della capacità di provare gioia nello spettatore (*bhojakatva*) che, a causa del contatto con i tre elementi della sostanza mentale, cioè *sattva*, *rajas* e *tamas*, prepara la mente al godimento del *rasa*.

<sup>18</sup> Vedi R. GNOLI, p. 43.

<sup>19</sup> Il commento di Bhaṭṭanāyaka è basato sui principi della filosofia Sāṅkhya in quanto esso segue i tre elementi costituenti la conoscenza umana descritti in essa. «The light of the self, of the consciousness, does not reveal itself, in the *sāṃsārika* existence, in immaculate purity, but is conditioned by the three constituents elements (*guṇa*) of mental substance (*buddhi*), *sattva*, light, luminous and pleasant, *rajaḡ*, mobile, dynamic and painful, *tamaḡ*, inert, obstructive and stupid. These three constituents elements are never present in isolation, but mingled together in unequal proportions... The three constituent elements, *sattva*, *rajaḡ* and *tamaḡ* are associated with three states of consciousness called, respectively, expansion (*vikāsa*), provoked by an absolute predominance of *sattva*, fluidity (*druti*), determined by a contact of *sattva* with *rajaḡ*, and dilatation (*vistāra*) determined by a contact of *sattva* with *tamaḡ*. GNOLI p. 46, n. 1.

Per esempio, vedendo gli attori impegnati nei giochi amorosi sul palcoscenico, lo spettatore non ha in mente i personaggi veri e propri (Romeo e Giulietta), né pensa che il comportamento degli attori si riferisca a sé stessi. A chi si riferiscono allora gli atti degli attori su un palcoscenico? A persone conosciute allo spettatore? Allo spettatore stesso? Il secondo processo del significazione letteraria, secondo Bhaṭṭanāyaka, serve proprio a questo scopo: esso è responsabile di preparare un «common ground» per lo spettatore (lettore). Gli atti amorosi degli attori che recitano i personaggi Romeo e Giulietta, dopo il secondo processo, non si riferiscono né ai personaggi, né agli attori, e nemmeno allo spettatore, bensì a una persona qualsiasi (comune). L'introduzione del processo di generalizzazione nella fermentazione di *rasa*, secondo Bhaṭṭanāyaka, è indispensabile, e senza di esso non si può avere il significato letterario perché è l'unico elemento della significazione letteraria. Il contributo maggiore di Bhaṭṭanāyaka è proprio il «processo di generalizzazione» nel corso della fermentazione di *rasa*.

Abhinavagupta non accetta la teoria proposta da Bhaṭṭanāyaka perché, prima di tutto, il secondo e il terzo processo di significazione letteraria non hanno basi scientifiche in quanto mai studiate e applicate in campo letterario. In secondo luogo, il secondo processo potrebbe essere considerato un tipo di *dhvani* e il terzo una sorta di *rasa*. Il secondo processo indicato da Bhaṭṭanāyaka non può essere considerato, ritiene Abhinavagupta, un processo di significazione relativo alla parola, bensì esso è un aspetto psicologico della parola.

#### 3.4 *Il commento di Abhinavagupta (tra X e XI secolo)*

Secondo Abhinavagupta, ipotizzare l'esistenza delle due nature di parola – la natura rivelativa (*bhāvakatva*) e la natura «che fa provare gioia» (*bhojakatva*) – è inutile. Queste due nature appartengono all'implicitazione (*vyañjanā*). Il *rasa* si manifesta nello spettatore a causa dell'implicitazione. I Determinanti, ecc. sono gli implicitanti e il *rasa* l'implicitato. In altre parole, i Detreminanti, i Conseguenti, i Concomitanti presentati in un'opera drammatica o letteraria sono implicitanti (*vyañjaka*) per gli SPF attivati (*udbudha*) che diventano il *rasa*. Abhinavagupta dice che lo spettatore (lettore) è una «persona sensibile» senza la cui partecipazione non è possibile ipotizzare la fermentazione del *rasa*. Solo la «persona colta» (*sahydaya*) è in



grado di percepire il *rasa* in quanto dotato di «impressioni latenti» e di conoscenza acquisita tramite esperienze, che attivano gli SPF in esso. I personaggi, i loro gesti, e gli eventi ecc. che diventano oggetto dell'enunciazione letteraria, anche se vengono considerati come «causa» nel mondo reale, una volta nominati in un'opera letteraria, si trasformano negli «Attivanti letterari» e non rimangono più come un'entità del mondo reale, hanno quindi valore soltanto nell'ambito dell'enunciazione letteraria. Nel processo della «generalizzazione» gli Attivanti letterari ecc. hanno un ruolo fondamentale: essi, infatti, attraverso le «impressioni latenti» nello spettatore (lettore), diventano parte dell'esperienza comune e quindi di tutti. Lo spettatore di teatro, immerso oppure assorto nel *rasa*, non si ricorda se gli Attivanti ecc. sono del personaggio (poniamo di Rāma), o di se stesso, oppure di un'altra persona conosciuta o meno; e non è neanche in grado di affermare se essi non sono di Rāma, o suoi, o di qualcun altro, o di nessuno. Dunque, questa situazione, che, in realtà, è una sorta di annullamento dei riferimenti semantico-pragmatici dell'enunciazione letteraria, viene percepita nella teoria di Abhinavagupta come processo di generalizzazione.

La relazione tra gli SPF e *rasa* può essere intesa in questo modo:

- gli SPF sono presenti nella mente (cuore) di un uomo sensibile nel modo in cui l'odore è presente nella terra. Gli SPF a contatto con i Determinanti, i Conseguenti, i Concomitanti si manifestano in forma di *rasa* nello stesso modo in cui l'odore nascosto nella terra si manifesta al contatto con l'acqua, oppure,
- come il latte al contatto con i fermenti lattici diventa lo yogurt, nello stesso modo gli SPF al contatto con Attivanti, Concomitanti, Conseguenti diventano (si manifestano come) *rasa*.

In altre parole, finché uno SPF non viene a contatto con gli Attivanti, i Concomitanti e i Conseguenti non può diventare *rasa*. Si può dedurre, quindi, che gli SPF vengano, nell'ordine sequenziale, prima e il *rasa* dopo. Inoltre il manifestarsi di uno SPF in un *rasa* non deve essere percepito come l'illuminarsi di un barattolo alla luce di una lampada, perché il barattolo presente prima e dopo di essere illuminato è lo stesso, mentre gli

SPF presenti in forma di impressioni latenti e gli SPF manifestatisi sono due cose diverse: il primo è uno SPF e il secondo il *rasa*.

Secondo Abhinavagupta la relazione tra il *rasa* e gli Attivanti, i Conseguenti e i Concomitanti potrebbe essere definita in questo modo:

Lo spettatore (lettore) rimane immerso nel *rasa* soltanto fino a quando egli è consapevole della presenza degli Attivanti; una volta che si assentano gli Attivanti, il *rasa* sparisce. Questo significa che la relazione non può essere di tipo «prima e dopo». Quindi l'esistenza di un *rasa* è legata al periodo della vita di un Attivante ecc. (*vibhāvādijīvitāvadhi*).

Nel processo di fermentazione di un *rasa*, sebbene la conoscenza degli Attivanti, dei Conseguenti e dei Concomitanti venga evidenziata distintamente dello spettatore, questi elementi sono presenti in forma di cocktail<sup>20</sup>; è difficile notare, seppur percepita, la distinzione tra di essi.

Nel processo di fermentazione di un *rasa* tutti gli elementi devono essere presenti; laddove uno o due elementi siano assenti, diventa necessario supporre o sottintendere nell'enunciazione letteraria la presenza degli elementi assenti.

Le cause principali, ciò che con esse concorre e gli effetti del mondo reale, vengono nominati Attivanti, Concomitanti e Conseguenti soltanto nell'ambito di un'opera letteraria. Secondo Abhinavagupta questo avviene tramite il terzo processo di significazione, l'implicitazione (*vyañjanā*).

Quindi si può dire che il *rasa* è quell'elemento di un'opera letteraria che si manifesta nello spettatore (o lettore) a causa dei Determinanti, Conseguenti, Concomitanti presentati in un'opera letteraria in forma di «implicitati». Il *rasa* è una situazione mentale in cui lo spettatore (o lettore) si libera da tutto il resto e gusta il piacere poetico (letterario). La fermentazione di *rasa* avviene nella forma del «manifestarsi» dello SPF in un implicitato e gli Attivanti ecc. sono implicitanti. Finché rimangono presenti gli implicitanti (gli SPF ecc.), rimane vivo anche l'implicitato (*rasa*). Secondo Abhinavagupta la relazione tra gli

<sup>20</sup> Vedi il *Nāṭyaśāstra* 287 ff. Nella tradizione filosofica indiana viene spesso citato il principio di «*pānaka rasa nyāya*» secondo il quale il gusto di *pānaka* (una bevanda) è diverso dei suoi elementi costituenti (zucchero, spezie, pepe ecc.). Vedi anche nota 1 in GNOLI p. 85.

implicitanti e l'implicitato non può essere come quella tra il vasaio e il vaso (*kumbhakāra-ghaṭa*).

#### 4. *Relazione tra l'enunciato e gli elementi di rasa*

Gli elementi del *rasa* sono espedienti psicologici che cercano di studiare i processi estetici durante il godimento di un *rasa* (letterario, poetico). Sarebbe indispensabile capire il contributo dell'enunciato letterario in questo processo estetico. In altre parole, si tratta di arrivare a capire come diventi operante, a livello significativo, l'enunciazione letteraria e quale sia il riferimento di un enunciato nel testo letterario. Tra le diverse funzioni pragmatiche della lingua naturale possiamo evidenziare due funzioni fondamentali: la prima che determina un cambiamento di «stato» nell'ascoltatore e quindi è rivolta direttamente ad esso (Direttivo, Commissivo, Dichiarativo, e Espressivo)<sup>21</sup>, e la seconda, destinata a dare informazione all'ascoltatore tramite gli enunciati che asseriscono la verità delle cose del mondo (Assertivo). Nella comunicazione quotidiana, la prima è rivolta direttamente ad un ascoltatore che partecipi in prima persona allo scambio delle informazioni, mentre la seconda, anche se rivolta all'ascoltatore, asserisce le cose del mondo. Nella comunicazione letteraria, invece, entrambe le funzioni sono rivolte ad una realtà «creata» dallo scrittore, e quindi gli enunciati si limitano ad asserire la verità all'interno dell'opera letteraria. Diventa quindi indispensabile capire il modo in cui gli enunciati letterari si riferiscono allo «stato di affari» creato in un'opera letteraria. Per comprendere appieno queste caratteristiche dell'enunciazione letteraria bisognerebbe in primo luogo evidenziare quelle della comunicazione ordinaria e poi mettere in paragone con quelle della comunicazione letteraria. Nella comunicazione ordinaria il parlante *p* si impegna nell'atto comunicativo avendo a disposizione alcuni tra i diversi e possibili modelli epistemologici basati sulla conoscenza del parlante della conoscenza dell'ascoltatore (conoscenza mutua):

- |                      |   |                                    |
|----------------------|---|------------------------------------|
| 1) $S$ che $Q$       | e | $\neg S_p S_a$ che $Q$             |
| 2) $S_p S_a$ che $Q$ | e | $\neg S_p^p S_a^a S_p S_a$ che $Q$ |

<sup>21</sup> Vedi J. SEARLE (1969), *Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press.

- |    |                               |   |                                    |
|----|-------------------------------|---|------------------------------------|
| 3) | $S_p S_a S_p$ che $Q$         | e | $\neg S_p S_a S_p$ che $Q$         |
| 4) | $S_p S_a S_p S_a$ che $Q$     | e | $\neg S_p S_a S_p S_a$ che $Q$     |
| 5) | $S_p S_a S_p S_a S_p$ che $Q$ | e | $\neg S_p S_a S_p S_a S_p$ che $Q$ |

[ $S_p$  = il parlante sa;  $S_a$  = l'ascoltatore sa;  $\neg S_p$  = il parlante non sa]

Nella comunicazione letteraria, però, il parlante  $p$  ed il suo interlocutore  $a$  sono, a livello epistemologico, messi all'interno del mondo creato dallo scrittore; quindi, lo scrittore ed il lettore usano i suddetti modelli in base ad un altro elemento epistemologico: il credere. Unendo questo elemento (tra scrittore e lettore) ai modelli sopracitati, possiamo teoricamente ottenere i differenti modelli di enunciazione nella comunicazione letteraria:

- |    |   |   |                                      |
|----|---|---|--------------------------------------|
| 1) | $C_s$ che $C_l$ che ( $S_p$ che $Q$                 | e | $\neg S_p S_a$ che $Q$ )             |
| 2) | $C_s$ che $C_l$ che ( $S_p S_a$ che $Q$             | e | $\neg S_p S_a S_p S_a$ che $Q$ )     |
| 3) | $C_s$ che $C_l$ che ( $S_p S_a S_p$ che $Q$         | e | $\neg S_p S_a S_p S_a$ che $Q$ )     |
| 4) | $C_s$ che $C_l$ che ( $S_p S_a S_p S_a$ che $Q$     | e | $\neg S_p S_a S_p S_a$ che $Q$ )     |
| 5) | $C_s$ che $C_l$ che ( $S_p S_a S_p S_a S_p$ che $Q$ | e | $\neg S_p S_a S_p S_a S_p$ che $Q$ ) |

[ $C_s$  = lo scrittore crede;  $C_l$  = il lettore crederà;  $\neg S_p$  = il parlante non sa]

Vediamo, dunque, che nella comunicazione letteraria la mutua conoscenza tra il parlante  $p$  e l'ascoltatore  $a$  ha valenza soltanto rispetto ad un altro operatore epistemologico. Laddove lo scrittore si presenti nell'opera letteraria in prima persona e quindi senza personaggi letterari è necessario, per interpretare gli enunciati dell'opera, immaginare che vi siano due  $S$ , cioè  $S_1$  e  $S_2$  (dove  $S_1$  sta per lo scrittore e  $S_2$  sta per il parlante). Gli enunciati letterari, infatti, possono acquistare il proprio significato soltanto sotto questo profilo epistemologico. I quattro commentatori dell'aforisma di Bharata (Bhaṭṭalollaṭa, Śaṅkuka, Bhaṭṭanāyaka, Abhinavagupta) hanno cercato di interpretare a proprio modo il contributo dello spettatore (lettore) nel processo di significazione letteraria. Bhaṭṭalollaṭa, infatti, ritiene che, durante uno spettacolo drammatico, lo spettatore sovrapponga i personaggi agli attori e che i *rasa* non siano altro che gli SPF del personaggio, sviluppati. Il ruolo importante dell'attore nella fermentazione del *rasa* durante uno spettacolo viene evidenziato anche della teoria di Śaṅkuka, ma, mentre secondo Bhaṭṭalollaṭa lo spettatore, per illusione, sovrappone i perso-

naggi dell'opera agli attori, secondo Śaṅkuka, esso percepisce il *rasa* dagli attori tramite una sorta di inferenza. Il terzo autore, Bhaṭṭanāyaka, ritiene che lo spettatore non possa arrivare, tramite gli attori, al *rasa* gustato in primo luogo dai personaggi realmente esistiti in quanto esso non ha alcuna conoscenza diretta degli stessi. Gli enunciati letterari, secondo Bhaṭṭanāyaka, sono impregnati di tre «operazioni semantiche» comprendenti tre potenze di parola:

- 1) *abhidhā* (designazione) che è responsabile del significato «superficiale» dell'enunciato, sia esso designato, sia indicato,
- 2) *bhāvakatva* (generalizzazione dell'intento), che carica l'enunciato letterario di universalità rendendolo indipendente dal parlante e dall'ascoltatore dell'opera, e
- 3) *bhojakatva* che dona allo spettatore la «capacità di provare gioia».

Anche il quarto commentatore, Abhinavagupta, come quest'ultimo, ritiene che gli enunciati letterari abbiano una capacità donata dal terzo processo di significazione chiamato implicazione (*vyāñjanā*). La valenza significativa degli enunciati letterari secondo questi quattro commentatori potrebbe, dunque, venir presentata nel seguente modo:

1) **Bhaṭṭalollāṭa**: lo spettatore per «illusione» considera gli enunciati e i gesti dell'attore come quelli del personaggio esistito realmente, o, nel caso di personaggi inventati, di una qualsiasi persona esistente nel mondo reale. Il punto di riferimento degli enunciati e dei gesti dell'attore sono, dunque, o i personaggi esistiti realmente o i personaggi inventati dallo scrittore. Pertanto, lo spettatore crede che l'enunciato « $e_1$ » proferito (o il gesto  $g_1$  fatto) dall'attore « $a_1$ » siano del personaggio « $p_1$ ». Lo spettatore, per illusione, crede che gli enunciati e i gesti

$e_1, e_2, e_3 \dots e_n$  e  $g_1, g_2, g_3 \dots g_n$  degli attori  $att_1, att_2, att_3, \dots att_n$   
siano enunciati e gesti

$e_1, e_2, e_3 \dots e_n$  e  $g_1, g_2, g_3 \dots g_n$  dei personaggi  $p_1, p_2, p_3, \dots p_n$

2) **Śaṅkuka**: lo spettatore immagina che gli enunciati o i gesti dell'attore rappresentino artificialmente quelli del personaggio esistito realmente. Il punto di riferimento degli enuncia-

ti e dei gesti dell'attore diventa, per inferenza, l'attore stesso. Con una sorta d'inferenza (*anumāna*) lo spettatore crede (oppure immagina) che il personaggio storico «avrà proferito o gesticolato» proprio nel modo in cui l'attore sta facendo in questo momento. Quindi, egli considera che l'enunciato « $e_1$ » proferito (o il gesto  $g_1$  fatto) dall'attore « $att_1$ » rappresenti l'enunciato (o il gesto) del personaggio « $p_1$ ».

Lo spettatore deduce (inferisce) che gli enunciati e i gesti  
 $e_1, e_2, e_3 \dots e_n$  e  $g_1, g_2, g_3 \dots g_n$  degli attori  $att_1, att_2, att_3, \dots att_n$   
 sono enunciati e gesti

$e_1, e_2, e_3 \dots e_n$  e  $g_1, g_2, g_3 \dots g_n$  dei personaggi  $p_1, p_2, p_3, \dots p_n$

3) **Bhātṭanāyaka**: Lo spettatore, vedendo uno spettacolo, non si ricorda se l'enunciato « $e_1$ » proferito dall'attore « $a_1$ » sia del personaggio « $p_1$ » o dell'attore « $a_1$ », bensì, lo considera di una persona qualsiasi « $p_q$ ». Il punto di riferimento in questo caso non sta né nel personaggio « $p_1$ », né nell'attore « $a_1$ », bensì in una persona qualunque. Gli enunciati e i gesti dell'attore sono impregnati di una capacità che li rende generali.

Per lo spettatore, gli enunciati e i gesti

$e_1, e_2, e_3 \dots e_n$  e  $g_1, g_2, g_3 \dots g_n$  degli attori  $att_1, att_2, att_3, \dots att_n$   
 con un'azione generalizzante semantico-pragmatica (*sādhāra-  
 ṇīkarāṇa*) diventano enunciati

$e_1, e_2, e_3 \dots e_n$  e  $g_1, g_2, g_3 \dots g_n$  delle persone qualsiasi  $p_{q1}, p_{q2}, p_{q3}, \dots p_{qn}$

Nella teoria di Bhātṭanāyaka non sono espressi chiaramente i ruoli né del personaggio, né dell'attore, e tanto meno dello spettatore nel processo di fermentazione del *rasa*.

4) **Abhinavagupta**: Secondo Abhinavagupta, il significato letterario si ottiene grazie al terzo processo di significazione chiamato *vyañjanā* (implicitazione), e, tramite questo processo di significazione, la nascita (manifestarsi) del *rasa* ha luogo nello spettatore (lettore).

Secondo questa teoria, per lo spettatore, gli enunciati e i gesti

$e_1, e_2, e_3 \dots e_n$  e  $g_1, g_2, g_3 \dots g_n$  degli attori  $att_1, att_2, att_3, \dots att_n$

si riferiscono sia ai personaggi sia agli attori, ma diventano, con il processo generalizzante, di chiunque. A questo punto essi, divenuti privi di punto di riferimento, fanno nascere nello spettatore, con l'aiuto dell'implicitazione, i riferimenti che gli sembrano i propri. Il concetto del riferimento dell'enunciazione letteraria, nella teoria del *rasa*, a questo punto, prende una forma che potrebbe indicarci una strada da percorrere. Abhinavagupta ritiene che il *rasa* nasca (si manifesti) nello spettatore (lettore) come l'odore della terra nasce (si manifesta) al contatto con l'acqua. Ciò significherebbe che gli elementi di *rasa* hanno due funzioni parallele: la funzione riguardante i personaggi e gli attori e la funzione riguardante lo spettatore (lettore). Questa duplice funzionalità dell'enunciazione letteraria da un lato permette allo spettatore di interpretare gli enunciati e i gesti dell'attore come quelli di chiunque, e, dall'altro, gli consente di interpretarli come propri. Questa funzionalità particolare dell'enunciazione letteraria è dovuta, secondo la teoria di Abhinavagupta, all'implicitazione.

Nella comunicazione ordinaria il parlante  $p$  proferendo  $k$  davanti a suo interlocutore  $a$  (= ascoltatore) si riferisce ad un oggetto  $l$  dove  $p$  sa che  $a$  sa che  $p$ , proferendo  $k$ , si riferisce ad  $l$ . Ovvero,

1.  $p$ , proferendo  $k$ , si riferisce a  $l$ , e
2.  $s_p$  che  $s_a$  che, proferendo  $k$ ,  $p$  si riferisce a  $l$
3.  $c_p$  che  $c_a$  che, proferendo  $k$ ,  $p$  si riferisce a  $l$

mentre l'enunciazione letteraria è un atto comunicativo dello scrittore  $s$  che, tramite il parlante  $p$ , intende comunicare al lettore (spettatore) che gli enunciati e i gesti dei personaggi (nel caso di uno spettacolo, anche degli attori) si riferiscono a chiunque. Ovvero, lo scrittore, narrando una situazione comprendente gli enunciati e i gesti dei personaggi, si riferisce agli enunciati e i gesti di una persona qualsiasi, e crede che essi diventino anche del lettore (spettatore).

##### 5. *Enunciazione letteraria o esperienza estetica*

Secondo Ānandavardhana, il *rasa* è compreso nello dhvani perché la percezione del *rasa* avviene soltanto tramite implicitazione e non semplicemente presentando gli elementi di *rasa* direttamente. Ciò significa che non si può avere la nascita del

*rasa* semplicemente menzionando i suoi componenti o presentando i Determinanti.<sup>22</sup> Per esempio, non si ha la nascita del *rasa* d'amore usando la parola «amore» in un'enunciato:

*candramaṇḍalam ālokya śyṅgāre magnam antaram*

Non appena vidi il disco lunare (il bel volto della luna), la mia mente si immerse nel *rasa* d'amore (*śyṅgāre*).

In altre parole, la designazione deve suggerire l'implicitato per arrivare a livello di *rasa*, non semplicemente nominare il *rasa* o i suoi componenti. Ānandavardhana per chiarire questo punto discute due esempi:

- 1) *La giovane, accostato il viso al capo dello sposo che fingeva di dormire, pur desiderando baciargli era trattenuta dal timore di svegliarlo; e stava ferma, incerta nel suo proposito. Anche lui, del resto, non si decideva, pensando che per pudore lei allontanasse il volto. Ma in questo stato di desiderio i due cuori toccarono il culmine dell'amore.* (trad. it. V. Mazzarino 1983 p. 205, modificata da noi: a posto di «il suo cuore toccò» abbiamo reso con «i due cuori toccarono»).
- 2) *Vedendo vuota la stanza, si sollevò appena dal letto, piano piano, e osservato a lungo il volto dello sposo immerso in un falso sonno, senza timori lo baciò; ma, vedendo le guance di lui scosse da un brivido, abbassò il volto con pudore. Allora la giovane fu a lungo baciata dallo sposo ridente.* (trad. it. V. Mazzarino 1983 p. 205).

<sup>22</sup> «*na hi śyṅgārādisabdamātra bhāji vibhāvādipratipādanarahite kāvyē manāgapi rasavattvapratītirasti*» *Dhvanyāloka* 1.4 (*vṛtti*)

<sup>23</sup> *nidrākaitavinah priyasya vadane vinyasya vaktram vadhūḥ bodhatrā saniruddhacumbanarasāpyābhogalolaṃ sthitāḥ vailakṣyād vimukkhābhavediti punastasyāpyanārambhinaḥ sākāṅkṣapratipatti nāma hṛdayaṃ yātaṃ tu pāraṃ rateḥ*

*Dhvanyāloka* 4.2

Cfr. anche la traduzione inglese:

The bride has lowered her lips to her beloved's face,  
but afraid of waking him, for he pretends to sleep,  
she checks the relish of her kiss and hesitates  
with watchful turning; he too continues motionless,  
fearing that in shame she may wholly turn aside.

In such a moment these two hearts, caught in the state  
of their anticipation, have reached the peak of love.

INGALLS p. 682

<sup>24</sup> *śūnyaṃ vāsagrhaṃ vilokya śayanādutthāya kiñcicchana-*



Nel primo esempio il designato è contestualmente valido, ma diretto ad un altro significato. È un esempio di *rasadhvani* dove la percezione del *rasa* avviene direttamente dai Determinanti, Concomitanti, ecc., costituenti il significato designato. In altre parole, dal significato designato si ha immediatamente il *rasa* senza che il lettore percepisca la successione. È importante notare il fatto che, a differenza del primo esempio, nel secondo l'esistenza di un Concomitante designato, il pudore, crea ostacolo alla percezione del *rasa* d'amore. Ānandavardhana dice che l'enunciazione poetica deve implicare i componenti del *rasa*, e non nominarli. Infatti, dire direttamente «Gianni sta soffrendo per amore. Egli sta morendo» non è un esempio di enunciazione poetica, ma «Gianni continua a guardare il cielo. Non mangia da parecchi giorni» potrebbe diventarlo in un contesto opportuno. Non si può fondare una teoria del *rasa*, ritengono i sostenitori della teoria dello *dhvani*, senza il contributo di una teoria dell'enunciazione letteraria perché l'elemento *rasa*, per quanto importante esso sia, è un elemento estetico e per essere elaborato a livello semantico-pragmatico necessita di un processo di significazione che spieghi i diversi livelli del significato letterario. La teoria dello *dhvani*, infatti, ci fornisce gli strumenti per analizzare il significato letterario e quindi i piani estetici dello scrittore nella progettazione dell'enunciazione letteraria.

### Conclusione

Da questa analisi di alcuni aspetti pragmatico-semantici della teoria del *rasa* si possiamo affermare con una certa sicurezza

*rnidrāvyājamupāgatasya suciram nirvarṇya patyurmukham |  
visrabdham paricumbya jātapulakāmālokyā gaṇḍasthalim  
lajjanamramukhī priyeṇa hasatā bālā ciram cumbitāl*

Cfr. anche la traduzione inglese:

Seeing that the attendant had left the bedroom,  
the young wife rose half upright from the bed  
and gazing long upon her husband's face  
as he lay there feigning sleep, at last took courage  
and kissed him lightly, only to discover  
his feint by the rising flush upon his cheek.  
When then she hung her head in shame, her dear one  
seized her, laughing, and kissed her in full earnest.

INGALLS p. 682.

che, anche se questa si ispira ai principi estetico-psicologici, le sue caratteristiche a livello del significato richiedono uno studio profondo dell'enunciazione letteraria. Questa, a differenza di altre forme di enunciazione, si basa su particolari fondamenti epistemologici: la conoscenza mutua tra lo scrittore e il lettore non è come quella tra il parlante e l'ascoltatore durante una normale forma di comunicazione. La discussione tra i vari autori riguardante all'aforisma di Bharata, infatti, cerca di studiare la natura particolare della base epistemologica dell'enunciazione letteraria. Di uguale importanza è anche la discussione tra i diversi autori riguardante la natura del riferimento dell'enunciazione letteraria che comprende sia i personaggi creati dallo scrittore che il lettore. Uno studio profondo dei vari aspetti della teoria del *rasa* ci promette una nuova conoscenza della natura del significato letterario.

*Riferimenti bibliografici*

ABHINAVAGUPTĀCĀRYA

*Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī*, voll. I-IV, Parimal Publications, Delhi, (1984).

AUSTIN, J.L.

1962 *How to Do Things with Words*. Clarendon Press, Oxford.

DAVIS, S.

1991 *Pragmatics: A Reader*. Oxford University Press, New York-Oxford.

ECO, U.

1978 *Estetica indiana ed estetica occidentale in La definizione dell'arte*. (pp. 62-78) Milano: Garzanti.

— 1990 *I limiti dell'interpretazione*. Bompiani, Milano.

GEROW, E.

1977 *Indian Poetics*. Wiesbaden (in *A History of Indian Literature*, ed. J. Gonda, Vol V, fasc. 3 pp. 217-301).

GNOLI, R.

1968 *The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta*. Chowkhamba Sanskrit Series Office, Varanasi (first edition 1956, ISMEO, Rome).

GRICE, H.P.

1989 *Studies in the Way of Words*. Harvard University Press, Cambridge (Mass.).

- 1993 *Logica e conversazione*. Il Mulino, Bologna.  
INGALLS, D.H.H. (ed.)  
1990 *The Dhvanyaloka of Anandavardhana with the Locan of Abhinavagupta*. Harvard University Press, Cambridge (Mass.).  
MAZZARINO, V. (a cura di)  
1983 *Dhvanyaloka: I principi dello dhvani*. Einaudi, Torino.  
VAN DIJK, T.A. (ed.)  
1976 *Pragmatics of Language and Literature*. North Holland-American Elsevier, Amsterdam-Oxford.  
VIŠVEŠVARA (a cura di)  
1960 *Kāvyaṣaṣṭakāṣah: Mammaṣa*. (traduzione in hindi), *Jñanamandala, Vārāṣasī*.  
WARDER, A.K.  
1972 *Indian Kāvya Literature*. Motilal Banarasidass, Delhi.

#### ABSTRACT

The paper argues for a non-mystical interpretation of the theory of *rasa* and deals in particular with the semantico-pragmatic aspects of literary meaning as conceived by it. In an attempt to interpret the process of the aesthetic experience during the reading of a piece of literary work as revealed by Bharata in his aphorism, the four commentators (Bhaṭṭalollaṣa, Śaṅkuka, Bhaṭṭa Nāyaka, Abhinavagupta) have taken into consideration different questions of literary meaning that require semantico-pragmatic explanations for the way in which the literary meaning becomes perceptible to the reader. The paper aims at providing a few hints only of investigating various aspects of the epistemological foundation of a common ground between the writer and the reader, between different characters of a literary work, and at the same time discusses also the nature of semantic «reference» in literary enunciation.

#### KEY WORDS

Theory of *rasa*. Literary meaning.