

INTRODUZIONE

Il teatro indiano è noto in occidente (e in Italia) specialmente per traduzioni di opere del suo autore piú celebrato, Kālidāsa: in particolare la *Śakuntalā riconosciuta*, che suscitò già l'ammirazione di Goethe. Se Kālidāsa (IV-VI sec.) rappresenta il culmine del periodo aureo della letteratura drammatica sanscrita, Bhāsa ne è viceversa il primo riconosciuto maestro¹. Lo stesso Kālidāsa lo menziona con ammirazione nel prologo del suo *Mālavikāgnimitra*, laddove l'interlocutore del direttore di scena deplora con finta indignazione che si preferisca onorare con una rappresentazione un autore vivente trascurando opere di celebrati maestri come Bhāsa e altri².

Un altro grande poeta del VII sec., Bāṇa, lo elogia paragonando le sue composizioni ai monumenti templari in un verso a *double entendre*:

*sūtradhāraḥkṛtārambhair nāṭakair bahubhūmikaiḥ
sapatākair yaśo lebhhe bhāso devakulair iva³*

ovvero: “Bhāsa conquistò la fama con le sue composizioni drammatiche introdotte dal direttore di scena, ricche di ruoli ed episodi, simili a templi progettati dall'architetto, a piú piani, ornati di stendardi”⁴. Anche Vākpāti (VIII sec.) dichiara di compiacersi di Bhāsa “amico del fuoco”⁵ — un epiteto che sembra riferirsi in particolare al ruolo centrale dello stratagemma dell'incendio nella trama dello *Svapnavāsavadatta*.

Al medesimo incendio, che restituisce incolume l'eroina Vāsavadattā in un primo tempo creduta morta tra le fiamme, allude argutamente il giudizio del poeta Rājaśekhara (IX sec.), consacrando appunto lo *Svapnavāsavadatta* quale maggior capolavoro di Bhāsa:

*bhāsanāṭakakakre 'pi cchekaiḥ kṣipte parikṣitum
svapnavāsavadattasya dābhako 'bhūn na pāvakah⁶*

ovvero: “i pedanti hanno un bel scrutinare il corpus dei drammi di Bhāsa, il fuoco delle loro critiche non ha potuto nulla contro lo *Svapnavāsavadatta*”.

In una strofe che attraverso l'artificio di paronomasie tramuta i maggiori poeti in altrettanti vezzi di Poesia, Jayadeva (XII-XIII sec.) fa di Bhāsa *bāsa*, il divino riso della ninfa⁷. Ma il miglior complimento è

¹. Con l'eccezione di Aśvagoṣa (I-II sec.), delle cui opere drammatiche ci rimangono tuttavia soltanto frammenti. La datazione di Bhāsa è controversa, ma l'opinione prevalente lo colloca alla fine del II sec., e in ogni caso prima di Śūdraka, il cui dramma *Mṛcchakatika* appare debitore del soggetto al *Daśarūpīya* attribuito a Bhāsa.

². Nella sua edizione dello *Svapnavāsavadatta* Ganapati Shastri ha d'altronde evidenziato numerosi passi di Kālidāsa che tradiscono un debito evidente nei confronti di Bhāsa (Intr. p. xxxvii sgg.).

³. BĀṆA, *Harṣacarita*, intr. str. 16.

⁴. Nella traduzione si è reso esplicito lo *śleṣa* o ‘calembour’, uno degli ornamenti retorici piú congeniali alla lirica indiana. Letteralmente: “Bhāsa conquistò la fama con i suoi drammi^a introdotti dal direttore di scena^a (= progettati dall'architetto^b), con piú ruoli^a (= piani^b), provvisti di episodi^a (= stendardi^b), simili a templi^b”.

⁵. VĀKPĀTIRĀJA, *Gaiḍavaha*, str. 800. Come nota Warder (A. K. WARDER, *Indian Kāvya Literature*, II, p. 320) il termine *jvalanamitra* (in realtà *jalanamitta* nell'originale pracrito) potrebbe intendersi anche come nome proprio di un autore rimasto a noi sconosciuto; ma può anche assai bene intendersi come epiteto di Bhāsa ‘amico del fuoco’, in considerazione dell'importanza che assume questo elemento non soltanto nella *Svapnavāsavadatta*, ma anche in altre opere quali il *Pratijñāyāgangadharāyaṇa*, l'*Avimaraka*, l'*Abhiṣekanāṭaka* e il *Pañcarātra*.

⁶. Cit. da Jalhana, 4, 48.

⁷. JAYADEVA, *Prasannarāghava*, 1, 22.

forse quello di Daṇḍin (VI sec.), che presta a Bhāsa una sopravvivenza moltiplicata oltre la morte, come quella del dio nelle sue incarnazioni:

*svvibhaktamukhādyaṅgair vyaktalakṣaṇavṛttibhiḥ
pareto 'pi sthito bhāsaḥ śarīrair iva nāṭakaiḥ*⁸

ovvero all'incirca: “benché morto, Bhāsa pure vive nei corpi delle sue opere dalle ben commesse membra e dai gesti espressivi”. Ma il paragone è piú pregnante di quanto una traduzione non possa ridare senza pedanteria, grazie al consueto *double entendre* giocato sul polisemantismo lessicale di alcuni termini. Delle ‘ben commesse membra’ si enumera la prima, *mukha*: la ‘bocca’, in un corpo, e l’‘incidente di apertura’ nella trama di un dramma. Parimenti, le *vṛtti* sono i ‘gesti’ corporei ma anche nel contempo gli ‘stili’ drammatici.

Pure, queste e altre poche scarse menzioni e alcune citazioni sparse in antologie erano tutto ciò che restava di lui, e le sue opere parevano destinate ad ingrossare le malinconiche file dei capolavori perduti di tutte le letterature, fino al fortunoso rinvenimento del 1910, quando un dotto indiano, Gaṇapati Śāstrī, mise le mani su un manoscritto su foglia di palma in scrittura *malayā am* conservato a Trivandrum, che conteneva dieci drammi completi e frammenti di un undicesimo, cui ben presto se ne aggiunsero altri due⁹. Nessuno dei manoscritti originariamente ritrovati, né altri che furono rinvenuti in seguito, reca il nome dell'autore. Poiché tuttavia i drammi di Trivandrum condividono peculiarità strutturali, tecniche e stilistiche che li distinguono dai drammi classici e li fanno presumere parto di una stessa mente; e poiché si annovera tra di essi anche lo *Svapnavāsavadatta*, già precedentemente noto come titolo attribuito tradizionalmente a Bhāsa, apparve estremamente probabile che questi drammi, sicuramente piú antichi dei drammi classici e opera di un autore eccellente, andassero attribuiti al nome piú eccellente tra gli antesignani del teatro classico: Bhāsa appunto.

Decantato il primo entusiasmo del ritrovamento, l'ipotesi della paternità di Bhāsa fu però sottoposta al vaglio della critica, dando origine a un'aspra controversia che imperversa tutt'oggi, raggiungendo ormai dimensioni elefantache di cui sarebbe impossibile dar conto in poche righe. In breve, i fautori della teoria massimalista considerano gli undici drammi:

- a) recensioni originali
- b) di opere di un medesimo autore
- c) identificato con Bhāsa.

All'altro capo, gli acerrimi impugnatori dell'autenticità giudicano i drammi:

- a) compilazioni spurie
- b) di opere di diversa fonte
- c) dovute ad anonimi capocomici di epoca tarda.

In attesa di maggiori lumi che potranno venire da nuove acquisizioni, nuove metodiche analitico-filologiche o una piú matura riconsiderazione critica globale del problema nel suo complesso, ci si può provvisoriamente attenere con sufficiente sicurezza alla teoria minimalista, secondo cui:

- b) almeno lo *Svapnavāsavadatta*, e forse anche il *Pratijñāyugandharāyaṇa* che ne narra l'antefatto, sono opere di un medesimo autore
- c) identificato con Bhāsa
- a) giunte a noi sotto forma di recensioni forse rimaneggiate da capocomici ma abbastanza fedeli all'originale.

⁸. DAṆḌIN, *Avantisundarikathā*, 2, 11.

⁹. Si tratta di sei drammi a soggetto epico desunto dal *Mahābhārata* (*Pañcarātra*, *Madhyamavyāyoga*, *Dūtavākya*, *Dūtaghatoṭkaca*, *Kaṇabhāra*, *Ūrubhaṅga*); due drammi su temi del *Rāmāyaṇa* (*Pratimānātaka*, *Abhiṣekanātaka*); un dramma, il *Bālacarita*, che elabora il ciclo leggendario dell'infanzia di *Kṛṣṇa*; tre drammi che traggono spunto da novelle della *Bṛhatkathā* di Guṇāḍhya (*Svapnavāsavadatta*, *Pratijñāyugandharāyaṇa*, *Avimaraka*); infine, un dramma, il *Daridrācārudatta*, di fonte incerta.

Lo *Svapnavāsavadatta* è un dramma in sei atti appartenente alla categoria dei *nāṭaka*¹⁰, ovvero (secondo la teoria dell'arte drammatica esposta nel *Bhāratīya Nāṭyaśāstra*) la forma principe di composizione drammatica, cui sono prescritti i seguenti requisiti:

- a) il protagonista deve essere di rango elevato: un re, un semidio o un dio;
- b) il soggetto deve essere mitologico o tradizionale;
- c) tutte le sfumature del sentimento estetico (*rasa*) devono trovarvi espressione, in particolare l'erotico (*śṛṅgāra*) e l'eroico (*vīra*);
- d) il linguaggio deve essere elevato;
- e) i personaggi non devono mai affollare la scena;
- f) il numero degli atti deve essere non inferiore a cinque e non superiore a dieci.

Qualche breve delucidazione in merito a questi requisiti non sarà fuori luogo.

Conformemente all'indole generale della trattatistica indiana, anche la teoria dell'arte drammatica (e più in generale poetica) si esplica in una casistica estremamente dettagliata, con categorizzazioni minuziose che si alimentano della riflessione sulla pratica attuale e a loro volta ne orientano lo sviluppo in forma sempre più rigida nel decorso del tempo.

Così, per quanto attiene al protagonista (*netṛ*) del *nāṭaka*, si prescrive che debba appartenere a uno dei quattro tipi: risoluto-e-nobile (*dhīrodatta*), risoluto-e-gentile (*dhīralalita*), risoluto-e-pacato (*dhīraśānta*), risoluto-e-altero (*dhīroddhāta*). Udayana, il nostro eroe, è un esempio del tipo risoluto-e-gentile: valoroso in guerra, ma schiavo delle malie dell'amore, che antepone alle sollecitudini di governo.

Il soggetto del *nāṭaka* non dev'essere creazione originale dell'autore, ma rielaborazione di materia consacrata dalla tradizione. In generale, la poetica indiana non fa gran conto dell'originalità, che risulta più di ostacolo che di giovamento alla specifica qualità 'artistica' dell'opera letteraria (*kāvya*). Il *kāvya* si definisce infatti eminentemente come una creazione squisita, un mondo parallelo scevro dalle imperfezioni del mondo ordinario, destinato alla fruizione del *connoisseur* che per forza d'ingegno e sottile sensibilità si solleva al di sopra delle esperienze grossolane dell'uomo comune, intrise di piacere e dolore, in una sfera di pura beatitudine estetica. Come tale, il *kāvya* non mira a innovare ma a riprodurre il già noto nobilitandolo con la densità e la pregnanza di un linguaggio preziosissimo di cui il sanscrito e le altre lingue medio-indiane si fanno incomparabile veicolo, grazie alle inaudite capacità espressive insite nella loro struttura — capacità inconcepibili nelle nostre lingue classiche o (ancor più) moderne. In queste condizioni, la notorietà preventiva del soggetto è opportuna da più punti di vista: in quanto orienta la comprensione, già di per sé ardua, stante l'estrema torsione espressiva del linguaggio; in quanto permette un più libero gioco, esentando dall'obbligo del ragguglio puntuale; non ultimo, in quanto permette di meglio apprezzare lo scarto della sublimazione estetica a paragone del modello grezzo.

Il soggetto dello *Svapnavāsavadatta* è tratto dal ciclo di Udayana, re dei Vatsa, "the prince Arthur of Indian literature"¹¹. Il paragone non è fuori luogo, perché come Artù anche Udayana appartiene al regno nebuloso della leggenda, al confine tra mito e storia. Personaggio troppo recente per comparire nelle genealogie dell'Epica e nelle favolose *Antiquitates (Purāṇa)*, le sue gesta erano nondimeno ben note ai vecchi contadini dei villaggi dell'Avanti¹², come accenna Kālidāsa nel suo *Nuvolo Messaggero*¹³. Il suo debutto in letteratura avviene presumibilmente nei primi capitoli della *Bṛhatkathā* di Guṇaḍhya in dialetto *paśācī*, il capostipite della letteratura novellistica indiana (purtroppo perduta nell'originale ma preservata in numerose citazioni e rifacimenti). Al ciclo di Udayana e delle sue due spose, Vāsavadattā e Padmāvatī, la cui popolarità rivaleggia con le più celebri storie del *Rāmāyaṇa* e del *Mahābhārata*, Bhāsa

¹⁰. Winternitz, Keith e altri lo considera piuttosto un *prakaraṇa*, che si differenzia essenzialmente dal *nāṭaka* per il soggetto inventato. Sta di fatto che nei *colophoni* dei manoscritti di Trivandrum l'opera è denominata *Svapnanāṭaka*, o anche *Vāsavadattā Nāṭikā*. La *nāṭikā* (forma femm. di *nāṭaka*) è un sottogenere caratterizzato dal soggetto inventato, dal predominio del sentimento erotico e degli intrighi amorosi. Va notato che queste classificazioni non erano ancora strettamente in vigore all'epoca di Bhāsa. Con questa avvertenza, la qualifica di *nāṭaka* appare la più conveniente, poiché il soggetto non è certamente invenzione del poeta.

¹¹. A. D. PULSAKER, *Bhāsa. A Study*, Delhi, s. d., p. 265.

¹². V. *infra* n. **Error! Bookmark not defined.** p. 12.

¹³. KĀLIDĀSA, *Meghadūta*, 1, 31.

tra gli altri¹⁴ ha attinto la materia per due commedie, il *Pratijñāyaugandharāyaṇa* e il suo seguito, lo *Svapnavāsavadatta*.

Nel *Pratijñāyaugandharāyaṇa* si narra come Udayana, adescato all'inseguimento di un finto elefante durante una caccia, cade nelle mani del nemico Pradyota Mahāsenā re di Ujjayinī. Il re prigioniero viene impiegato all'ammaestramento della principessa Vāsavadattā nell'arte del liuto, di cui è esperto. I due si innamorano e fuggono grazie agli espedienti dello scaltro ministro Yaugandharāyaṇa, che viene catturato. Ma Mahāsenā resta ammirato della sua sagacia e celebra simbolicamente il matrimonio della coppia facendolo ritrarre in effigie.

La trama dello *Svapnavāsavadatta* si sviluppa a partire da questo antefatto. Il re Udayana, sconfitto in guerra, ha perso il regno. Per recuperarlo gli occorre, secondo i dettami dell'arte politica, un'alleanza matrimoniale che gli procuri ingenti forze militari. Il ministro Yaugandharāyaṇa vorrebbe combinare le sue nozze con Padmāvātī, figlia del potente re del Magadha, ma Udayana, innamorato della sua sposa Vāsavadattā, non vuole acconsentire (benché la poligamia sia del tutto lecita, in ispecie per un sovrano). Yaugandharāyaṇa ordisce allora una macchinazione a fin di bene: abbandona la corte in incognito con Vāsavadattā, dando a credere al re di esser entrambi periti in un incendio a palazzo. Il re si dispera, ma infine, credendo morta la sua sposa, si lascia indurre dai ministri alle nozze con Padmāvātī per il bene del regno. Vāsavadattā, che ora vive alla corte di Padmāvātī sotto mentite spoglie, si adopera lealmente a favorire la nuova unione del marito, pur con il cuore spezzato. Ma Udayana, per quanto sensibile alle grazie di Padmāvātī, non può dimenticare l'antica sposa, e si abbandona spesso alla nostalgia dei ricordi. In una occasione, per un concorso di incidenti, i due si incontrano e scambiano alcune parole, complice il sopore del re che stende l'ala del sogno sull'intero accadimento. Nel frattempo il re, alla testa del nuovo esercito apportatogli dal suocero, ha sconfitto il suo nemico e restaurato il suo regno. La visita dell'antica balia di Vāsavadattā con il ritratto delle sue nozze facilita l'agnizione finale e la riunione dei coniugi.

Lo sviluppo dell'intreccio (*vastu*) corrisponde perfettamente ai cinque requisiti prescritti dal *nāṭyaśāstra*. Ha un obiettivo (*kārya*) felicemente realizzato alla conclusione: la riunione di Vāsavadattā e Udayana dopo la riconquista del suo regno. Il mezzo per conseguire l'obiettivo (*bīja*) è succintamente dichiarato da Yaugandharāyaṇa, allorché egli dice a Vāsavadattā (I,4): "... nuovamente assurgerai agli onori con la vittoria del tuo sposo. La sequela delle fortune mondane si volge nel corso del tempo come la serie dei raggi di una ruota". Il principio unificatore (*bindu*) che garantisce l'unità dell'intento pur nella varietà delle vicissitudini è ridato dalla nostalgica rimembranza di Vāsavadattā cui Udayana indulge a più riprese per tutto il corso del dramma. C'è anche un intreccio secondario (*patākā*) costituito dalla congiura dei ministri per stringere l'alleanza con il re del Magadha attraverso le nozze di Udayana con Padmāvātī. Infine, un esempio di episodio accidentale (*prakāri*) è l'intervento dello studente brahmanico che narra gli antefatti nel primo atto.

Nel decorso dell'azione drammatica si possono rintracciare i cinque stadi (*avasthā*) canonici: l'intrapresa (*ārambha*), corrispondente all'intento dichiarato nel *bīja* del I atto; lo sforzo di realizzazione (*prayatna*), allorché si combina il matrimonio con Padmāvātī, che attraverso la restaurazione del regno di Udayana permetterà la sua riunione con Vāsavadattā; la prospettiva di successo (*prāptisambhāva*) quando Vāsavadattā apprende l'immutato amore del suo sposo; la certezza del buon esito (*niyatāpti*), quando Udayana, dopo la presunta visione onirica della sposa creduta morta, affronta vittoriosamente l'esercito nemico; e infine il conseguimento dello scopo (*phalayoga*), allorché i due sposi sono finalmente ricongiunti.

¹⁴. Tra le opere teatrali, il *Tāpasavatsarāja* di Mātrārāja (VIII sec.) ha il medesimo tema dello *Svapnavāsavadatta*. L'opera di Bhāsa ha esercitato a sua volta grande influenza sugli autori successivi: la *Ratnāvalī* e la *Priyadarśikā* di Harṣa (VII sec.) ne richiamano per più rispetti la vicenda. Anche qui si tratta di Udayana, della sua sposa Vāsavadattā e di una sposa avventizia (da cui prendono rispettivamente nome le opere). Laddove nel dramma di Bhāsa è Vāsavadattā a osservare l'incognito presso la nuova moglie Padmāvātī, e l'agnizione finale permette la riunione di Udayana con entrambe le sue spose, nei drammi di Harṣa sono le due future spose a vivere misconosciute come ancelle presso Vāsavadattā, fino alla ricognizione del loro rango principesco che consente le nuove nozze. Nella *Ratnāvalī* inoltre giuoca un ruolo importante un ritratto, analogamente a quanto accade nello *Svapnavāsavadatta*. Nell'ambito della letteratura narrativa, a parte le raccolte di novelle come il *Kathāsaritsāgara* di Somadeva (XI sec.) che dipendono strettamente dalla succitata *Byhatkathā*, non si può omettere una menzione del romanzo *Vāsavadattā* di Subandhu (VI-VII sec.): benché i personaggi non abbiano che vedere con quelli del dramma di Bhāsa — qui Vāsavadattā è l'innamorata del principe Kandarapaketu — tuttavia è notevole che l'innamoramento tragga origine da un'apparizione onirica di Vāsavadattā. Non si può non pensare qui all'espediente del (supposto) sogno che costituisce il contributo specifico di Bhāsa alla saga di Udayana e Vāsavadattā.

La teoria drammaturgica specifica ancora cinque congiunture (*sandhi*) che devono connettere i diversi stadi del progresso della trama: l'apertura (*mukha*), in cui si concretizza l'intrapresa mettendo in opera il mezzo (la comparsa di Padmāvati quale strumento designato per la restaurazione di Udayana); la controapertura (*pratimukha*), in cui il mezzo viene applicato a produrre il suo scopo (le nozze di Udayana e Padmāvati); l'embrione (*garbha*), in cui si annuncia la prospettiva di successo (il dialogo del re e del buffone nel IV atto, in cui Udayana confessa il suo amore per Vāsavadattā); la peripezia (*avamarśa*), in cui la certezza dell'esito finale guadagna momento, malgrado gli ostacoli opposti dallo sviluppo dell'azione (le speranze di Vāsavadattā, confermate dal sogno, devono purtuttavia attendere la vittoria del re e il fortunato evento finale della visita della nutrice con il ritratto); e lo scioglimento finale (*nirvahaṇa*), in cui si coglie l'obiettivo (l'agnizione di Vāsavadattā e la sua riunione con Udayana).

Con le prescrizioni riguardanti il sentimento estetico (*rasa*) tocchiamo il cuore della teoria indiana dell'arte teatrale. Il *rasa* si chiama così perché è 'gustato' (*rasyate*), come il gusto di una vivanda prelibata ottenuto dalla sapiente miscela di ingredienti diversi, ciascuno dei quali vi contribuisce e confonde il proprio sapore particolare. Come la finalità dell'arte culinaria consiste nel suscitare un gusto capace di deliziare il palato del *gourmet* — cioè dell'uomo dal palato sensibile — così la finalità dell'arte teatrale consiste interamente nel suscitare un gusto, ovvero un sentimento estetico, capace di deliziare l'animo del *sahṛdaya* — cioè l'uomo di cuore. Il paragone, tuttavia, scalfisce appena la scorza dell'esperienza estetica, e comincia a claudicare non appena si tenti di scendere più in profondità. Gli ingredienti del 'gusto' estetico sono a loro volta altri 'gusti', come nell'arte culinaria? Come mai non si 'gusta' una vivanda ripugnante, eppure il 'ripugnante' è uno degli otto 'gusti' estetici codificati? I teorici indiani si sono cimentati con questi e altri problemi, nel tentativo di definire l'inafferrabile essenza della fruizione estetica. Innanzitutto, il gusto estetico (*rasa*) è evocato dalla rappresentazione di sentimenti (*bhāva*), ma non coincide con essi. L'amore che prova l'eroe del dramma appartiene al personaggio, non all'attore che lo impersona, tanto meno allo spettatore che osserva. Questi non è indotto a immedesimarsi come se la vicenda d'amore lo riguardasse, e la maniera in cui egli gusta il *rasa* amoroso a teatro non è analoga alla maniera in cui prova il *bhāva* amoroso nella vita privata. Se l'esperienza estetica fosse analoga all'esperienza reale, nessuno andrebbe a teatro a vedere una scena tragica, perché nessuno desidera soffrire. D'altra parte, se non vi è immedesimazione, che cosa può importare a qualcuno di gioie e dolori di qualcun altro? Pure, i sentimenti (*bhāva*) che sono rappresentati con maestria da un attore consumato sono rilevanti a suscitare il 'gusto' (*rasa*): la semplice fredda cronaca degli amori dell'eroe provocherebbe semplice informazione insipida, non godimento estetico.

Abhinavagupta, il grande filosofo kashmiro dell'XI secolo, individua la caratteristica distintiva del *rasa* nella sua universalità (*sādhāranya*). I *bhāva* dell'esperienza ordinaria coinvolgono la personalità concreta di colui che li sperimenta trascinandola nel turbine del piacere e del dolore; viceversa, i *bhāva* inscenati dall'attore sul palcoscenico, in quanto fittizi, sono indifferenti per la personalità concreta: ma grazie al loro potere allusivo, che trova 'risonanza' (*dhvani*) in ciò che noi chiameremmo l'inconscio dello spettatore — il serbatoio delle predisposizioni latenti (*vāsanā*) accumulato nel corso di innumerevoli vite trascorse — suscitano in lui una sorta di sentimento virtuale — il *rasa* appunto — che proprio in quanto privo di implicazioni attuali ha sempre natura beatifica, a prescindere dal suo contenuto. Il dolore vissuto (*bhāva*) *mi* azzanna, aggredisce il *mio* essere, e perciò si fa aborrire — ma il dolore contemplato non concerne *me* (né altri), e perciò si lascia gustare (*rasa*) come libero e giocoso dispiegarsi di un'esperienza disincarnata.

I *rasa* codificati sono otto: *śṛṅgāra* (erotico), *hāsa* (comico), *karuṇa* (patetico), *raudra* (furioso), *vīra* (eroico), *bībhatsa* (orrido), *bhayānaka* (terrifico) e *adbhuta* (meraviglioso)¹⁵. Nello *Svapnavāsavadatta* predomina il *rasa* erotico nella variante dell'"amore in separazione" (*vipralamba*), con ampi risvolti di patetico (come nel III Atto, dove alla sventurata Vāsavadattā tocca l'ingrato compito di intrecciare le ghirlanda nuziale per colei che si accinge a sottrarle il suo sposo) e spunti di comico (laddove si descrivono le goffaggini del buffone).

La lingua dello *Svapnavāsavadatta* è, come di consueto nei drammi indiani, sanscrito misto a dialetto (pracrito). Ad onta dell'apparente analogia, l'uso del dialetto ha qui motivazioni assai diverse che nel dramma attico. In quest'ultimo l'uso dell'attico nelle parti dialogiche e del dorico nelle parti corali si radica in un fenomeno di stilizzazione letteraria che elabora forme stereotipate dei dialetti parlati come strumenti espressivi tipici di determinate forme letterarie; talché il dorico, ad esempio, diviene la lingua

¹⁵. Taluno ve ne aggiunge un nono, *sānta* (pacato).

d'elezione della lirica corale, e come tale viene impiegato anche nelle parti corali della tragedia. Viceversa, nel dramma indiano l'uso del pracrito trae origine piuttosto da un intento di realismo, mirando a riprodurre le parlate effettive dei diversi ambiti sociali; così, il sanscrito è riservato di norma ai personaggi maschili di casta elevata, e talora ammesso per personaggi femminili di particolare lignaggio (come la prima regina), mentre altri personaggi parlano pracriti differenti, diversamente prescritti dai vari teorici. Nello *Svapnavāsavadatta* parlano sanscrito il re, il primo ministro, i ciambellani e lo studente; i personaggi femminili (siano essi principesse o ancelle) e il buffone si esprimono in un pracrito śaurasenī intermedio tra quello, piú antico, di Aśvaghōṣa e quello, piú recente, di Kālidāsa. La lingua di Bhāsa non è andata esente da qualche biasimo dei critici indiani per occasionali solecismi da imputarsi a una certa propensione agli usi linguistici spesso men che irreprensibili dell'epica popolare.

L'influenza epica si fa avvertita anche nella relativa semplicità dei metri, tra cui si segnala la grande prevalenza dello *śloka*, il metro epico per eccellenza: 27 occorrenze su un totale di 58 strofe¹⁶. Segue in ordine di frequenza *vasantatilakā* (11), *śārdūlavikrīḍita* (6), *āryā* (4), *puṣpītāgrā*, *śālinī* e *śikharinī* (2), *vaiśvadevī*, *upajāti*, *upendravajrā* e *harinī* (1).

Lo stile di Bhāsa è semplice e nitido, alieno dai complessi artifici di dizione che prevalgono nel teatro successivo. Le strofe intercalate alla prosa non hanno in genere funzione ornamentale, ma sviluppano ulteriormente il dialogo: in tal modo l'azione drammatica acquisisce una peculiare rapidità. Oltre a ciò, Bhāsa ama l'arguta concisione della sentenza, condividendo una predilezione che è caratteristica del genio poetico indiano. Eccone due esempi dallo *Svapnavāsavadatta*, entrambi sul tema dell'ineluttabilità del destino:

kālakrameṇa jagataḥ parivartamānā
cakrārapaṅktir iva gacchati bhāgyapaṅktiḥ

Come i raggi di una ruota, così si volge nel corso del tempo la sequela delle fortune del mondo.

kaḥ kaṃ śakto rakṣituṃ mṛtyukāle rajjucchede ke ghaṭaṃ dhārayanti
evaṃ lokas tulyadharmo vanānāṃ kāle kāle chidyate ruhyate ca

Chi può proteggere un uomo, quando giunge l'ora della sua morte? chi può trattenere il secchio quando la corda si spezza? così, a una stessa legge è soggetto l'uomo e l'albero: ora cresce, ora viene abbattuto.

¹⁶. Nel numero sono conteggiate due strofe aggiuntive (IV.3bis e V.7bis) che non compaiono in tutte le edizioni (v. note relative).