Letteratura

Sanscrita

PREVIEW

PREVIEW

Buddhaghoṣa

Padyacūḍāmaṇi

Il diadema dei versi

A cura di
Marco Franceschini

PREVIEW

Ariele

Introduzione, traduzione e note a cura di
Marco Franceschini

© 2010
Edizioni Ariele - Milano
www.edizioniariele.it - edizioni.ariele@tin.it

Prima edizione: Settembre 2010

Si ringrazia la Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna
per il contributo agli studi che hanno permesso
la realizzazione del presente volume.

Proprietà letteraria riservata.
La riproduzione in qualsiasi forma, memorizzazione o trascrizione con qualsiasi mezzo (elettronico, meccanico, in fotocopia, in disco o in altro modo, compresi cinema, radio, televisione, Internet) sono vietate senza l'autorizzazione scritta dell'Editore.

Stampa: Laser Copy - Milano

ISBN 88-86480-95-6

PREVIEW

Ai miei genitori,
Renzo e Maria Caterina

PREVIEW

PREVIEW

Indice

Ringraziamenti 9

Note sulla pronuncia del sanscrito 11

Introduzione 13

Bibliografia 45

Traduzione e note 51

Testo sanscrito e apparato critico 199

PREVIEW

PREVIEW

Ringraziamenti

Il primo e più profondo ringraziamento va a Hari Narayana Bhat, *paṇḍit* presso la sede di Pondicherry dell'École française d'Extrême-Orient (EFEO), che per sei mesi mi ha aiutato nella traduzione del poema: senza la sua assistenza e i suoi preziosi suggerimenti questo lavoro non sarebbe mai stato realizzato.

Desidero esprimere la più viva riconoscenza a Dominic Goodall, direttore dell'EFEO di Pondicherry, per la grande generosità con cui mi ha accolto e messo nelle condizioni ideali per svolgere la ricerca; e a tutto il personale dell'École, la cui premurosa disponibilità ha reso la mia permanenza in India un'esperienza piacevole e proficua.

Sincera gratitudine va al prof. Giuliano Boccali, che in più occasioni mi ha prodigato consigli illuminanti, e al prof. Alessandro Passi, che mi ha guidato e sostenuto durante tutto il lavoro.

Un grazie particolare, inoltre, alla dott.ssa Elisa Rebellato, che con certosina pazienza ha letto e riletto le bozze del libro, levigando le asperità del mio italiano; e a Viviano Cavagnoli, per la fiducia che mi ha voluto accordare e l'indulgenza con cui ha sopportato i miei ritardi.

Si ringraziano infine le istituzioni indiane che hanno fornito copie dei manoscritti dell'opera in loro possesso: Adyar Library Manuscripts and Research Centre (Adyar, Chennai), Ganganath Jha Kendriya Sanskrit Vidyapeetha (Allahabad), Government Oriental Manuscript Library (University of Chennai), Oriental Research Institute (University of Mysore), Oriental Research Institute and Manuscript Library of the University of Kerala (Kariavattom, Thiruvananthapuram).

Bologna, luglio 2010

M.F.

PREVIEW

PREVIEW

Note sulla pronuncia del sanscrito

La traslitterazione del sanscrito nel presente lavoro è conforme allo schema dello IAST, "International Alphabet of Sanskrit Transliteration".

Per la pronuncia del sanscrito si tengano presenti le seguenti regole:

– *a* ha un suono breve e chiuso, come nell'inglese *but*, *pun*;

– *ā*, *ī* e *ū* sono vocali lunghe, di durata doppia rispetto alle brevi corrispondenti, con *ā* più aperta di *a*;

– *ṛ*, *ṝ* e *ḷ* sono vocali;

– *e* e *o* sono sempre lunghe, da pronunciarsi chiuse come nell'italiano *méla* e *pónte*;

– *k* e *g* sono velari come nell'italiano *cane* e *gatto*, anche quando sono seguite da *e* o *i*: *kim* si pronuncia "chim", *gīta* si pronuncia "ghìta";

– *c* e *j* sono palatali, come nell'italiano *cima* e *gelo*, anche quando seguite da *a*, *o*, *u*: *candra* suona come "ciàndra", *rajju* come "ràggiu", *cumbita* come "ciùmbita";

– *ṅ* e *ñ* sono rispettivamente la nasale velare e palatale dell'italiano *tango* e *lancia*;

– il gruppo *jñ* è oggi pronunciato in India come *ghy*, *ny* o *dny*: perciò *jñāna* suona come "ghyàna", "nyàna" o "dnyàna";

– *ṭ*, *ḍ* e *ṇ* sono retroflesse, come *d* nel siciliano *beddu*;

– *y* è la semivocale dell'italiano "iato";

– *ś* è la sibilante palatale, pronunciata come nell'italiano *sci*: perciò *śāstra* suona come "sciàstra", *śaśin* come "sciàscin";

– *ṣ*, in origine sibilante retroflessa, è oggi pronunciata come *ś*: *koṣa* si pronuncia "cóscia", *śeṣa* "scéscia";

– *s* è sempre sorda, come nell'italiano "sorso", mai sonora come in "rosa";

– *h* è pronunciata come la spirante dell'inglese *hood*, *hiss*;

– *kh*, *gh*, *ch*, *jh*, *ṭh*, *ḍh*, *th*, *dh*, *ph*, *bh* sono consonanti aspirate, non spiranti: *th* non ha mai il suono dell'inglese *think*, né *ph* quello di *philosophy*;

– *ṃ* (*anusvāra*) nasalizza la vocale che precede, come nel francese *en*;

PREVIEW

– *ḥ* (*visarga*) è una spirante sorda articolata nella sede della vocale precedente, che dà luogo a una sorta di echeggiamento: *tapaḥ* è pronunciato "tàpaha", *sūnuḥ* suona come "sùnuhu".

L'accentazione del sanscrito classico è argomento dibattuto, ma per convenzione si fa cadere l'accento sulla penultima sillaba, se è lunga, altrimenti sulla terzultima – intendendo per lunghe le sillabe che contengono una vocale lunga, un dittongo o una vocale lunga per posizione, cioè seguita da due o più consonanti.

PREVIEW

Introduzione

Il *Padyacūḍāmaṇi* di Buddhaghoṣa è un poema in sanscrito che narra le vicende della vita del principe Siddhārtha, dalla discesa nel grembo materno fino al conseguimento dell'illuminazione che fa di lui il Buddha dell'attuale epoca storica. Dal punto di vista stilistico, l'opera appartiene a pieno titolo al *kāvya*, la "letteratura d'arte" indiana,[1] vastissima corrente letteraria le cui opere maggiori giunte a noi coprono un periodo che va dal I al XIII secolo, ma che ha continuato a fluire, ancorché con minor impeto, fino ai giorni nostri.

Benché ciò possa forse sorprendere, queste poche righe esauriscono le certezze in nostro possesso sull'opera e, da qui in poi, si entra nel campo delle congetture. Perché, se da un lato questo poema è avvolto dalle stesse nebbie che nascondono alla storia le datazioni delle opere e i lineamenti degli autori – anche dei più celebri – della letteratura indiana fino alla metà del millennio passato, dall'altro sul *Padyacūḍāmaṇi* si addensano ulteriori ombre, che contribuiscono a renderlo ancor più ineffabile e "misterioso". Si è detto che l'opera è una biografia del Buddha e in tal senso va ad aggiungersi a un ristretto novero di componimenti più antichi di soggetto analogo: il *Buddhacarita* di Aśvaghoṣa, il *Mahāvastu*, il *Lalitavistara* e la *Nidānakathā*. Ma diversamente da questi, celebri e autorevoli, il *Padyacūḍāmaṇi* sembra essere totalmente sconosciuto alla tradizione letteraria indiana, mai menzionato da alcuna fonte buddhista, nonostante i suoi mille anni abbondanti di vita[2] e malgrado la tradizione manoscritta sia stata mantenuta viva fino al XVIII secolo.[3] Un'ulteriore peculiarità riguarda proprio i manoscritti, nessuno dei quali è conservato presso istituzioni buddhiste: tutti i codici dell'opera sono oggi proprietà di

[1] Si preferisce qui l'espressione "letteratura d'arte" a "componimento poetico, poesia", che è la traduzione letterale del termine *kāvya*: in italiano, "poesia" designa specificamente componimenti in versi, mentre del *kāvya* fanno parte anche opere interamente in prosa, come quelle di novellistica, e altre in cui le parti prosastiche sono intercalate da strofe, come i lavori teatrali.

[2] Per la datazione dell'opera si veda *infra*, p. 15.

[3] A tale data sembrano risalire i codici C e M impiegati per la presente edizione (si veda *infra*, p. 31-32).

PREVIEW

biblioteche statali indiane oppure appartengono a fondi privati di dotti brahmani. Se ne può dedurre che il patrocinio della copiatura dei codici, che ha garantito la perpetuazione della tradizione del testo, sia avvenuto all'interno di circoli brahmanici – fatto inconsueto per un poema sulla vita del Buddha.

Al di là di queste singolarità, e di altre di cui si parlerà più avanti, il *Padyacūḍāmaṇi* è un poema pregevole e di gradevole lettura, apprezzato senza riserve dal Warder, uno dei massimi esperti di letteratura d'arte indiana, che lo definisce "an easy flow of poetry made fresh and enjoyable by surprising fancies".[4] Ciò rende ancor più difficile capire le ragioni che hanno relegato l'opera in un oblio pressoché totale, tanto che il presente lavoro propone la sua prima traduzione in assoluto, 89 anni dopo la pubblicazione dell'*editio princeps*.[5]

1. L'opera.

Il *Padyacūḍāmaṇi* si compone di 645 quartine[6] in metri diversi, suddivise in dieci sezioni dette *sarga* ("emissioni, creazioni [del mondo]"), e rientra formalmente nella categoria dei *mahākāvya* ("grande poema") o, più propriamente, *sargabandha* ("unione, insieme di *sarga*"), lunghi componimenti in versi che rappresentano la trasfigurazione del racconto epico nelle forme della letteratura d'arte o cortese (*kāvya*).

Non disponiamo di elementi certi per stabilire la regione d'origine dell'opera, ma è lecito supporre una sua provenienza dall'India meridionale, in quanto tutti i manoscritti conosciuti sono conservati nel

[4] Lo studioso dedica al *Padyacūḍāmaṇi* una dozzina di pagine nella sua *summa* della letteratura *kāvya*: Anthony Kennedy Warder, *Indian Kāvya Literature*, Revised Edition, 7 volumi, Delhi, Motilal Banarsidass, 1989-2004, vol. V, p. 672-683; la frase citata compare a p. 681.

[5] Buddhaghoṣa, *The Padyacūḍāmaṇi of Buddhaghōṣācārya*, edited by (the late) M. Ranga Acharya and S. Kuppuswami Sastri, with a Commentary by Pandits K. Venkatesvara Sastri and D.S. Satakopa Acharya, Madras, Government Press, 1921.

[6] In questa edizione sono state reintegrate quattro strofe espunte nell'edizione precedente (1.38-40 e 10.45/46), che ne contava dunque 641.

PREVIEW

sud del subcontinente[7] e sono scritti in grafie meridionali (grantha, malayalam, telugu) o riconducibili ad antigrafi redatti in tali scritture.

Ancor più vaghi sono gli indizi, tutti interni all'opera, che inducono il Warder a proporre in via congetturale una datazione fra il IX e il X secolo: il lessico complessivo dell'opera concorda con quello degli autori meridionali di quel periodo, come pure l'impiego di alcuni vocaboli specifici (*gopura*, *niṭāla*) e del termine *cūḍāmaṇi* ("diadema") nel titolo.[8]

Lo stile della composizione è relativamente semplice e piano: pur non rinunciando all'uso degli "ornamenti" (*alaṃkāra*) che costituiscono un requisito del *kāvya* – le figure retoriche, i tropi, gli elementi fonici e quelli ritmico-melodici (rime e allitterazioni) –, Buddhaghoṣa si astiene dai virtuosismi esasperati propri di altri autori, cosicché nel *Padyacūḍāmaṇi* la decorazione stilistica non copre mai l'idea poetica alla base del verso.

Fra i tropi, un posto di assoluto rilievo nell'opera spetta alla *utprekṣā*, "attribuzione" o "immaginazione", che consiste nell'ascrivere a oggetti inanimati emozioni o comportamenti tipicamente umani: così, p.e., il sacro monte Meru rigato dai torrenti sembra piangere commosso udendo il racconto delle nobili gesta del prode re Śuddhodana, il padre di Siddhārtha (1.52), e i germogli dell'albero *vakula*, che spuntano al contatto col liquore spruzzato con la bocca da una bella fanciulla, paiono peli che si rizzano per l'eccitazione (6.29). Molto frequente anche l'impiego dell'iperbole (*atiśayokti*), che ricorre soprattutto nelle tante strofe encomiastiche: così, p.e., la vita della regina Māyā è tanto sottile che sembra impalpabile quanto l'etere (1.62) e tale è la vertiginosa altezza delle residenze di Kapilā, la capitale di Śuddhodana, che le donne, salite sulle loro sommità, afferrano la luna con la mano e se la sistemano fra i capelli come ornamento (1.12) oppure la usano come specchio mentre si truccano (1.15). Né poteva mancare il "doppiosenso" (*śleṣa*, letteralmente "aderenza, congiunzione"), il tropo *par excellence* del *kāvya*, costruito utilizzando ad

[7] L'unica eccezione è costituita dal manoscritto P, oggi ad Allahabad, che però discende dal codice M scritto in grantha e conservato a Mysore. Per la descrizione delle fonti si veda *infra*, p. 31 e sgg.

[8] A.K. Warder, *Indian Kāvya Literature* cit., vol. V, p. 675.

PREVIEW

arte termini polisemici che danno vita a diverse possibili interpretazioni di una parte o, a volte, dell'intera strofe (cfr., p.e., 1.24, 1.35, 1.36 ecc.). Quanto alle figure di suono, le allitterazioni libere (*anuprāsa*) e le ripetizioni in sedi prefissate dello schema metrico del verso (*yamaka*) sono estremamente frequenti e per lo più gradevolmente misurate; solo in rari casi Buddhaghoṣa dà vita a echeggiamenti complessi e artificiosi, che comunque non vanno mai a scapito della comprensibilità dei versi.[9]

Una tendenza caratteristica dei *sargabandha*, che si manifesta fin dal V secolo e che va accentuandosi con l'andare del tempo, è rappresentata dalla riduzione dello spazio dedicato allo svolgimento dell'intreccio a vantaggio delle porzioni lirico-descrittive, che si espandono non di rado a dismisura; nel VII secolo, la teoria letteraria rileva tale orientamento stilistico e lo trasforma in norma, prescrivendo per questo genere di opere l'inclusione delle descrizioni di una serie ben definita di avvenimenti, situazioni, luoghi e fenomeni naturali.[10] Il *Padyacūḍāmaṇi* si conforma per gran parte a tali disposizioni, integrando felicemente nell'intreccio sezioni descrittive dedicate ai seguenti soggetti: il re e la regina, futuri genitori di Siddhārtha, e la loro capitale (primo *sarga*), il Bodhisattva prossimo a nascere sulla terra[11] (secondo *sarga*), la nascita di Siddhārtha e la sua fanciullezza (terzo *sarga*), la sposa promessa al principe, i preparativi per il matrimonio e la

[9] Le ripetizioni più cospicue sono in 3.36 (dove le consonanti nasali ricorrono ben 28 volte), 9.47 (con nove ripetizioni del nesso *ṇḍ*), 10.8 (che nel primo emistichio conta 11 consonanti aspirate), 1.74 e 5.2 (nove volte *v*), 10.5 (cinque volte *ṇḍ* e una volta *ḍ* nel primo emistichio, cinque ripetizioni di *ṅg* nel secondo). Consueti gli schemi ritmici e le allitterazioni del tipo di *ākarṇam ākṛṣṭaśarāsanasya - kāmasya kādambakadambakānām* (4.75ab), *śuṇḍākaraṇḍavivarapravitanyamāna- -śūtkāraśīkarakarālitameghamārgam* (10.8cd), *tasyāpadānāni taṭasthitābhiḥ - saṃgīyamānāni surāṅganābhiḥ* (1.52ab), *ākāritaṃ makaraketur adṛṣṭapāram - ākārabhīṣaṇam akārayad ātmasainyam* (10.31cd); cfr. anche 1.24ab, 1.65, 1.81, 2.10, 9.37, 9.64.

[10] Ci si riferisce alla strofe 1.16 del *Kāvyādarśa* di Daṇḍin, con la quale si stabilisce che un *sargabandha* deve contenere descrizioni dei seguenti soggetti: città, mari, montagne, le stagioni, il sorgere della luna e del sole, i giochi nei giardini e nell'acqua, i ricevimenti in cui si consumano bevande inebrianti, i piaceri dell'amore, le feste, i dolori degli amanti divisi, il matrimonio dei protagonisti, la nascita del loro erede, i consulti con i ministri, l'invio di ambascerie, l'avanzata degli eserciti, la battaglia e il trionfo dell'eroe. Cfr. Daṇḍin, *Kāvyādarśa of Daṇḍin*, by Shripad Krishna Belvalkar, Poona, The Oriental Book-Supplying Agency, 1924.

[11] Questo tema, tipicamente buddhista, non è contemplato nell'elenco di Daṇḍin.

PREVIEW

cerimonia nuziale (quarto *sarga*), le stagioni (il monsone, l'autunno e la primavera, nel quinto e sesto *sarga*), i giochi di Siddhārtha con le cortigiane nei giardini reali e nel laghetto del parco (settimo *sarga*), il tramonto del sole, la notte e il sorgere della luna (ottavo *sarga*), la foresta, con i suoi fiumi e le montagne (nono *sarga*), l'avanzata dell'esercito del dio della passione, antagonista dell'eroe, la battaglia e la vittoria conclusiva di Siddhārtha, che consegue l'illuminazione e diviene il Buddha (decimo *sarga*).

I temi di queste sezioni sono altamente convenzionali e le strofe rischierebbero di risolversi in meri esercizi di stile, se non fosse per la pregevole immaginazione poetica (*pratibhā*, "luce, sfavillio del pensiero") dell'autore: se pur costretto all'interno di motivi consolidati dalla tradizione e dalla teoria letteraria, Buddhaghoṣa riesce a dar vita a immagini sorprendentemente fresche, che si schiudono in soluzioni inattese, in uno stile "spontaneous in a way possible only to genius".[12]

Una tecnica stilistica cui l'autore fa spesso ricorso nelle parti descrittive del poema è quella dei *kulaka* ("raccolta, insieme"), gruppi di strofe consecutive costituite unicamente di aggettivi che devono essere riferiti a un sostantivo, il soggetto della descrizione, che compare, insieme al verbo reggente, nella quartina che apre la serie oppure in quella che la chiude. Fatta eccezione per il *kulaka* più lungo, costituito di 22 strofe (2.9-31) dedicate alla descrizione del Bodhisattva dimorante nel paradiso chiamato Tuṣita, le altre serie hanno estensione modesta[13] e le loro strofe sono spesso formate da due lunghi composti aggettivali, coincidenti con gli emistichi.

Una caratteristica alquanto singolare del *Padyacūḍāmaṇi* è rappresentata dalla riproposizione di versi e di intere quartine in diversi luoghi dell'opera: così le strofe 1.67 e 1.72 ricorrono identiche rispettivamente in

[12] A.K. Warder, *Indian Kāvya Literature* cit., vol. V, p. 681.

[13] I *kulaka* restanti descrivono la città celeste di Tuṣita (2.2-7), i festeggiamenti per la nascita di Siddhārtha (3.22-23), i preparativi per il suo matrimonio (4.5-6), l'asceta incontrato dal principe (6.39-40), il parco reale (7.1-2) e il suo laghetto (7.28-30), il fiume Anavamā (9.14-17), la capitale di re Bimbasāra (9.36-41), il monte Pāṇḍava (9.46-50), un boschetto di alberi *sāla* (9.62-67) e l'esercito di Kāma (10.5-9).

PREVIEW

4.18 e 4.14,[14] e il terzo verso di 8.23 coincide perfettamente con il secondo di 8.25. Tali ripetizioni sono di norma considerate difetti compositivi (*doṣa*) dalla teoria letteraria del *kāvya* e sono proprie piuttosto della letteratura epica, in particolare del *Mahābhārata*.[15]

Quanto alla metrica, Buddhaghoṣa si conforma alla prassi consolidata nei *sargabandha* di impiegare nelle quartine conclusive di ciascun *sarga* un metro diverso rispetto a quello usato nel resto del canto. Si noti che la maggiore varietà (sette schemi metrici) si riscontra nel *sarga* più breve, il sesto, che si compone di sole 45 strofe. Si da qui di seguito il prospetto dei metri usati nel *Padyacūḍāmaṇi*:[16] 1.1-81 *indravajrā*, *upendravajrā*, *upajāti*, 1.82 *mālinī*; 2.1-53 *vasantatilakā*, 2.54 *mālinī*, 2.55 *mālabhāriṇī*; 3.1-63 *indravajrā*, *upendravajrā*, *upajāti*, 3.64 *vasantatilakā*; 4.1-86 *indravajrā*, *upendravajrā*, *upajāti*, 4.87 *mālinī*; 5.1-55 *vaṃśasthavila* (chiamato anche *vaṃśastha* o *vaṃśasthanita*), 5.56-62 *indravajrā*, *upajāti*, 5.63 *śālinī*, 5.64 *vasantatilakā*; 6.1-15 *vasantatilakā*, 6.16-27 *indravajrā*, *upendravajrā*, *upajāti*, 6.28-30 *aupacchandasikam* (metro di tipo *jāti*), 6.31 *rathoddhatā*, 6.32 *puṣpitāgra*, 6.33-44 *vaṃśasthavila*, 6.45 *śālinī*; 7.1-58 *indravajrā*, *upendravajrā*, *upajāti*, 7.59 *mandākrāntā*; 8.1-41 *indravajrā*, *upendravajrā*, *upajāti*, 8.42-47 *vasantatilakā*; 9.1-82 *śloka* (diverse varianti), 9.83 *upajāti*; 10.1-58 *vasantatilakā*, 10.59 *śārdūlavikrīḍita*.

PREVIEW

[14] Il dettato delle strofe è lo stesso, ma quelle nel primo *sarga* descrivono la madre di Siddhārtha, quelle nel quarto *sarga* la sua sposa; così anche 1.59 e 4.22, che differiscono solo per poche sillabe.

[15] Cfr. Giuliano Boccali - Stefano Piano - Saverio Sani, *Le letterature dell'India*, Torino, UTET, 2000, p. 386.

[16] Per informazioni più dettagliate sulla metrica del sanscrito classico si rimanda a Vaman Shivaram Apte, *Appendix A: Sanskrit Prosody*, in *The Practical Sanskrit-English Dictionary*, 3 volumi, Poona, Prasad Prakashan, 1957-1959, vol. III, p. 1-32.

2. I MODELLI STILISTICI DI BUDDHAGHOṢA.

Vien subito fatto di accostare il *Padyacūḍāmaṇi* al *Buddhacarita* ("Le gesta del Buddha") di Aśvaghoṣa,[17] una fra le più antiche opere *kāvya* giunte a noi (I-II secolo) e la sola a condividere con il poema di Buddhaghoṣa tanto la forma letteraria, il *sargabandha*, quanto il soggetto, le vicende dell'ultima vita del Buddha: invece le corrispondenze fra i due componimenti finiscono qui. Lo stile di Aśvaghoṣa è raffinato e a tratti arduo, la sua scrittura ricca di termini rari, il racconto intercalato con dotte digressioni filosofiche che spaziano anche al di fuori del buddhismo; Buddhaghoṣa, invece, tende alla semplicità del dettato, raramente impiega parole inconsuete né mai si addentra in disquisizioni filosofiche. Ancora più contrastante è il tenore generale delle due opere: laddove il *Buddhacarita* è carico di sincero fervore devozionale e costantemente teso a esaltare l'importanza della moralità e la forza soteriologica del buddhismo, nel *Padyacūḍāmaṇi* l'afflato religioso è tenue, la glorificazione del Buddha è demandata alle lodi sperticate che gli dèi gli rivolgono a più riprese, mentre sono totalmente assenti considerazioni relative alla dottrina buddhista e ai suoi benefici salvifici.

Dal punto di vista dell'ispirazione stilistico-compositiva, non vi è dubbio che il principale modello di Buddhaghoṣa sia Kālidāsa, il sommo poeta indiano vissuto nel IV-V secolo, e, in particolare, il suo *Raghuvaṃśa* ("La stirpe di Raghu"),[18] grandiosa epopea, anch'essa in forma di *sargabandha*, che narra le gesta di diversi sovrani della medesima dinastia.

[17] Edizione e traduzione inglese di Edward Hamilton Johnston, *Aśvaghoṣa's Buddhacarita or Acts of the Buddha*, New Delhi, Munshiram Manoharlal, 1995; traduzione italiana a cura di Alessandro Passi: Aśvaghoṣa, *Le gesta del Buddha. Buddhacarita canti I-XIV*, Milano, Adephi, 1979.

[18] Edizione del testo a cura di Kāśīnāth Pāṇḍurang Parab e Wāsudev Laxman Shāstrī Paṇasīkar, *The Raghuvaṃśa of Kālidāsa, with the commentary (the Sanjīvinī) of Mallināth*, Bombay, Nirnaya-Sagar Press, 1910 [d'ora innanzi: *Ragh.*]; traduzione italiana di Carlo Formichi, Kālidāsa, *La stirpe di Raghu*, La Spezia, Fratelli Melita Editori, 1992. Formichi segue un'edizione del testo che non è stato possibile reperire (a cura di Gopal Raghunath Nandargikar, Bombay, 1897): i numeri progressivi delle strofe nella sua traduzione, qualora siano difformi da quelli dell'edizione del testo qui seguita, sono stati registrati fra parentesi quadre.

PREVIEW

L'influenza di questo poema sul *Padyacūḍāmaṇi* è considerevole: al di là delle frequenti corrispondenze lessicali sparse in tutta l'opera,[19] Buddhaghoṣa mutua dal *Raghuvaṃśa*, e rimodella secondo il suo genio, versi, strofe[20] e perfino interi episodi. Così, p.e., il matrimonio di Siddhārtha (*PC* 4.41 e sgg.) è narrato da Buddhaghoṣa sulla falsa riga delle nozze di Raghu (*Ragh*. 7.20 [Formichi 7.17] e sgg.) e anche il celebre episodio delle donne che si precipitano alle finestre per guardare, sedotte, l'eroe che sfila in strada (*PC* 4.55 e sgg.) è raffigurato prendendo spunto dal *Raghuvaṃśa*,[21] sebbene la scena sia un'invenzione poetica di Aśvaghoṣa (*Buddhacarita* 3.13-23).

Tanto sono palesi nel *Padyacūḍāmaṇi* le reminiscenze del *Raghuvaṃśa*,[22] quanto sono labili, se pur ci sono, quelle di altre opere di Kālidāsa. Nella descrizione di Siddhārtha fanciullo che gioca impavido con i leoncini del palazzo reale (*PC* 3.38) si può cogliere l'eco della scena nel settimo atto della *Śakuntalā*,[23] nella quale Duṣyanta osserva l'audace figlioletto, che

[19] Fra i numerosi esempi, si veda l'uso del composto *muhūrtavaktrāvaraṇa*, "effimero velo" (*PC* 4.51 e *Ragh*. 13.8), e le numerose corrispondenze di vocabolario fra *PC* 4.10-13 (i preparativi per la cerimonia nuziale della sposa di Siddhārtha) e *Ragh*. 9.39-45 (descrizione della primavera).

[20] Analogie sorprendenti sono ravvisabili fra: *PC* 1.50ab e *Ragh*. 6.22ab, *PC* 3.1 e *Ragh*. 3.1, *PC* 4.52 e *Ragh*. 7.27 [Formichi 7.24], *PC* 4.83 e *Ragh*. 7.16, *PC* 8.6cd e *Ragh*. 6.32cd, *PC* 8.27cd e *Ragh*. 13.10cd, *PC* 9.73 e *Ragh*. 10.15.

[21] Nella prima parte della scena, Buddhaghoṣa si rifà alla descrizione della medesima circostanza in *Ragh*. 7.4-15; da *PC* 4.69 in poi, invece, si ispira alle strofe in *Ragh*. 6.13-19, dove Kālidāsa ritrae i principi che ammirano trepidanti la splendida principessa Indumatī in procinto di scegliere fra loro il proprio sposo. Kālidāsa ripropone l'episodio anche nel *Kumārasaṃbhava* (7.56-68), cfr. Kālidāsa, *The Birth of Kumāra by Kālidāsa*, translated by David Smith, New York, New York University Press-JJC Foundation, 2005, p. 276-283.

[22] Non sembra azzardato supporre che l'uso dell'epiteto *arkabandhu*, "parente del sole", per designare Siddhārtha nella strofe d'apertura del *Padyacūḍāmaṇi* rappresenti una sorta di tributo al *Raghuvaṃśa*. L'appellativo deriva dalla leggendaria discendenza dall'astro della schiatta del principe, gli Śākya, riferita dalla genealogia tradizionale; ma il lignaggio non è certo il dato di maggiore importanza del Buddha e la scelta di farvi riferimento nella prima quartina dell'opera potrebbe alludere alla dinastia di sovrani celebrata nel poema di Kālidāsa, anch'essa discendente del sole.

[23] Cfr. Kālidāsa, *The Abhijñānaśakuntalā of Kālidāsa*, with Commentary of Rāghavabhaṭṭa, by Moreshvar Ramchandra Kale, Delhi, Motilal Banarsidass, 1969, p. 264-269.

PREVIEW

ancora non ha riconosciuto, mentre molesta una leonessa e il suo cucciolo; e l'espediente di assegnare alle api ruoli tipicamente umani nella rappresentazione di motivi e situazioni convenzionali della poesia d'amore (*PC* 6.17-20 e 6.28) ha il suo precedente più illustre nel *Kumārasaṃbhava* (strofe 3.36-39),[24] dove gli amanti sono impersonati non solo da animali ma anche da piante.

Fra gli altri autori, si può affermare con certezza che Buddhaghoṣa conoscesse Bāṇa, perché la quartina 1.71 del *Padyacūḍāmaṇi* ricalca indubbiamente un passaggio nel primo capitolo del *Harṣacarita*;[25] sarà invece necessario procedere a ulteriori indagini per stabilire se le apparenti concordanze con lavori di altri poeti (Ārya Śūra, Bhartṛhari, Daṇḍin, Bhāravi, Māgha, Rājaśekhara) rappresentino corrispondenze casuali ovvero costituiscano la testimonianza di una loro influenza sui versi di Buddhaghoṣa.

Il *Padyacūḍāmaṇi* è ricchissimo di allusioni a leggende e concezioni attinte dalla letteratura epico-purāṇica, per ciascuna delle quali si è data una breve nota illustrativa in calce alla traduzione. L'episodio citato con maggior frequenza è la zangolatura dell'oceano di latte,[26] ma è forse più significativo il ripetersi di riferimenti alle gesta del grande santo Agastya,[27] venerato con particolare devozione nell'India del sud, che pare suffragare l'ipotesi di una origine meridionale dell'opera.

Fra le maggiori divinità indiane, Buddhaghoṣa mostra una spiccata predilezione per Viṣṇu: le strofe in cui compaiono il dio, i suoi *avatāra*,[28] i suoi attributi o emblemi (il gioiello Kaustubha, la conca) e la sua consorte Lakṣmī si contano a decine; Viṣṇu, inoltre, è più volte citato come

[24] Kālidāsa, *The Birth of Kumāra* cit., p. 106-109.

[25] Testo a cura di Pandurang Vaman Kane, *The Harshacarita of Bāṇabhaṭṭa (Text of Uchchhvāsas I-VIII)*, Delhi, Motilal Banarsidass, 1997, p. 9; traduzione in inglese a cura di Edward Byles Cowell e Frederick William Thomas, *The Harṣa-carita of Bāṇa*, Delhi, Motilal Banarsidass, 1993, p. 17.

[26] L'episodio è evocato, direttamente o indirettamente, in sei strofe: 1.29, 3.49, 7.41, 8.3, 8.30, 9.78.

[27] Alle imprese di Agastya si allude in cinque quartine: 1.35, 8.25, 8.40, 9.79, 10.21.

[28] Nel *Padyacūḍāmaṇi* si fa riferimento a due *avatāra* ("discese [nel mondo]") di Viṣṇu: Varāha, il "cinghiale" (2.48 e 5.16), e Paraśurāma, "Rāma armato d'ascia" (5.39).

PREVIEW

prestigioso oggetto di comparazione per Śuddhodana,[29] il padre di Siddhārtha, e per Siddhārtha stesso.[30] Per contro, Śiva è menzionato solo in cinque quartine,[31] la Dea (il principio divino femminile, identificato per lo più con le figure di Durgā o Kālī) è totalmente ignorata.

Nel poema si fa riferimento a quattro leggende tratte dalle "vite anteriori" del Buddha, narrazioni edificanti che illustrano come la realizzazione della perfetta illuminazione da parte di Siddhārtha sia il portato delle nobilissime azioni da lui compiute nel corso di innumerevoli esistenze passate; ogni racconto riferisce una circostanza di una vita del Bodhisattva, nella quale egli consegue la "perfezione" o "eccellenza" (*pāramitā*) in una determinata virtù (generosità, moralità, dedizione allo scopo, saggezza eccetera), praticandola al grado più alto e fino alle estreme conseguenze. Tutti gli episodi citati nel *Padyacūḍāmaṇi* fungono da esemplificazione della generosità disinteressata: Maitrabala dona il proprio sangue e la propria carne a cinque geni famelici (2.17 e 2.39), Jīmūtavāhana si offre in pasto al rapace Garuḍa per salvare le vittime designate, i serpenti Nāga (2.19), Śibi elargisce i propri occhi a un mendicante cieco (2.23 e 10.49) e Candraprabha concede la propria testa a un uomo malvagio che, invidioso della sua rinomata magnanimità, gliela aveva richiesta (10.51). Le raccolte di "vite anteriori" costituiscono un genere letterario praticato per secoli, al quale appartengono opere in pāli – p.e. i *Jātaka* del canone dei Theravādin,[32] redatti in forma definitiva nel V secolo ma comprendenti materiale di concezione ben più antica – e in sanscrito, come l'*Avadānakalpalatā*, composto nell'XI secolo dal poligrafo kāśmīro Kṣemendra. Le storie cui allude il

PREVIEW

[29] Cfr. le strofe 1.54 e 1.79.

[30] Cfr. le strofe 2.22, 2.30, 3.52 e 4.34.

[31] Śiva è citato in 7.44, 8.19, 8.40, 8.46, 10.53; Pārvatī, sua consorte, soltanto in 1.12.

[32] A rigore, solo le parti in versi dei *Jātaka* sono considerate canoniche e inserite nel *Khuddakanikāya*, una collezione di testi eterogenei a sua volta inclusa nel *Suttapiṭaka*, il "Canestro dei discorsi", la seconda delle tre sezioni in cui è suddiviso il canone pāli; i brani in prosa, cui viene attribuita la funzione di commentario di quelli versificati, fanno parte della letteratura extracanonica.

Padyacūḍāmaṇi sono incluse, spesso con varianti, in raccolte diverse,[33] e non è chiaro a quale fonte abbia attinto Buddhaghoṣa.

3. LE FONTI PER LA NARRAZIONE DELLA VICENDA.

Grazie alla ricerca svolta da Anusha Fernando nell'unico studio dedicato al *Padyacūḍāmaṇi* realizzato a oggi,[34] è nota la fonte che l'autore utilizzò per narrare le vicende della vita di Siddhārtha. La Fernando mette a confronto lo svolgimento dell'intreccio nel *Padyacūḍāmaṇi* con quello riportato in altre biografie del Buddha – gli episodi sparsi nel canone pāli, il *Buddhacarita* di Aśvaghoṣa, il *Mahāvastu*, il *Lalitavistara* e la *Nidānakathā* – giungendo alla conclusione che l'esposizione di Buddhaghoṣa è conforme a quella della *Nidānakathā*, "La narrazione delle origini",[35] un racconto annesso al canone pāli come prefazione alla raccolta dei *Jātaka*.[36] L'opera ripercorre il lungo

[33] Le storie di Śibi (o Śivi) e Maitrabala (o Maitrībala) sono il secondo e l'ottavo racconto della *Jātakamālā* di Ārya Śūra, cfr. Ārya Śūra, *La ghirlanda delle nascite. Le vite anteriori del Buddha*, a cura di Raniero Gnoli, Milano, Rizzoli, 1991, p. 23-36 e 84-101; la parabola di Śibi è compresa in molte altre raccolte, fra le quali i *Jātaka* del canone pāli (n. 499), cfr. *The Jātaka or Stories of the Buddha's Former Births*, Under the Editorship of Edward Byles Cowell, 6 volumi, London, The Pali Text Society, 1981, vol. IV, p. 250-256. L'*Avadānakalpalatā* di Kṣemendra include le leggende di Candraprabha (n. 5) e Jīmūtavāhana (n. 108), ma conosce anche l'episodio di Śibi, citato nella seconda storia, dedicata al Bodhisattva Śrīsena; cfr. l'edizione del testo a cura di Parashuram Lakhsman Vaidya, *Avadānakalpalatā of Kṣemendra*, 2 volumi, Darbhanga, The Mithila Institute of Post-Graduate Studies and Research in Sanskrit Learning, 1959, e la traduzione in inglese a cura di Deborah Black, in Padma-chos-'phel, *Leaves of the Heaven Tree. The Great Compassion of the Buddha*, Berkeley, Dharma Publishing, 1997. Si noti, inoltre, che Jīmūtavāhana è il protagonista del *Nāgānanda*, dramma in cinque atti opera di Harṣavardhana.

[34] Si tratta di una tesi per il conseguimento del Master of Arts presso la McGill University di Montreal: Anusha Fernando, *Buddhaghoṣa's Padyacūḍāmaṇi As a Biography of the Buddha*, A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in The Faculty of Graduate Studies (Department of Asian Studies), McGill University, 1992. Dal 1994 la tesi è disponibile in forma di *microform* nelle "Special Collections" della University of British Columbia di Vancouver.

[35] *Buddhist Birth Stories (Jātaka Tales). The Commentarial Introduction Entitled Nidāna-Kathā, The Story of the Lineage*, edited by Thomas William Rhys Davids, London, Routledge & Sons/New York, Dutton & Co., 1880 [d'ora innanzi: *NK*].

[36] Più propriamente, la *Nidānakathā* presenta se stessa come un commentario ai *Jātaka* (*NK*, p. 81) e come tale è inclusa nella letteratura sussidiaria extracanonica.

PREVIEW

itinerario, attraverso diverse esistenze, di colui che diverrà infine il Buddha "storico", suddividendo tale cammino in tre epoche: *Dūrenidāna* ("L'origine remota"), *Avidūrenidāna* ("L'origine intermedia") e *Santikenidāna* ("L'origine prossima"). Il primo periodo si apre con l'episodio dell'asceta Sumedha, che, in un passato lontanissimo, incontra il Buddha di quel tempo, Dīpaṃkara: in quell'occasione, Sumedha rinuncia a conseguire la liberazione nel *nirvāṇa* e pronuncia invece il voto del Bodhisattva, con il quale si impegna al soccorso compassionevole degli esseri e a praticare un arduo e lungo percorso di perfezionamento spirituale che lo condurrà, attraverso innumerevoli esistenze, alla sua ultima vita come principe Siddhārtha, nel corso della quale diverrà egli stesso un Buddha.[37] Il testo del *Dūrenidāna* prosegue con l'elencazione delle dieci perfezioni che saranno conseguite dal Bodhisattva nelle sue future esistenze e con una rassegna dei 23 Buddha succeduti a Dīpaṃkara, ciascuno dei quali predice al Bodhisattva, nato nelle diverse epoche con nomi e in forme diverse, che un giorno sarà egli stesso un Buddha. "L'origine intermedia" (*Avidūrenidāna*) si apre con gli dèi che si recano alla dimora celeste in cui vive il Bodhisattva, la città paradisiaca chiamata Tuṣita, per invitarlo a rinascere per l'ultima volta e a divenire il Buddha e narra poi le vicende della vita di Siddhārtha fino all'illuminazione. "L'origine prossima" (*Santikenidāna*) prosegue il racconto con le prime predicazioni del Buddha e lo termina con la donazione del grande monastero Jetavana all'ordine monacale buddhista da parte del facoltoso devoto laico Anātha Piṇḍika.

L'ipotesi della Fernando di una mutuazione della storia del *Padyacūḍāmaṇi* dalla *Nidānakathā* muove dalla constatazione che il poema di Buddhaghoṣa e l'*Avidūrenidāna* coprono esattamente lo stesso lasso temporale[38] ed è poi confortata dalla generale concordanza dei fatti riferiti

[37] Il compilatore della *Nidānakathā* afferma (*NK*, p. 83) che la narrazione (in prosa) dell'episodio di Sumedha ha lo scopo di fornire una versione più facilmente comprensibile rispetto a quella versificata, "not very easy to understand", data nel *Buddhavaṃśa* ("La stirpe dei Buddha"), un'altra opera inserita nel *Khuddakanikāya*.

[38] Con la sola eccezione delle tentazioni portate a Siddhārtha dalle donne inviate da Kāma, che Buddhaghoṣa intende come ultimo, disperato tentativo del dio di impedire all'asceta di

PREVIEW

nelle due opere, dalle analogie testuali, che in alcuni brani sono quasi letterali,[39] e da alcune corrispondenze esclusive, che le distinguono cioè dalle altre biografie di Siddhārtha, ancor più significative in quanto relative a dettagli marginali del racconto.[40]

Nonostante ciò, in diversi luoghi il *Padyacūḍāmaṇi* diverge dalla *Nidānakathā*, tacendo svariati avvenimenti (fra i principali, la morte della madre di Siddhārtha, Māyā, sette giorni dopo il parto[41] e la nascita del figlio del principe, Rāhula, nel giorno in cui egli abbandona la reggia per intraprendere la vita ascetica),[42] modificandone altri (come le circostanze del parto di Māyā, che nella *Nidānakathā* avviene nel parco di Lumbinī[43] ma nel *Padyacūḍāmaṇi*, in 3.26-27, in una sala del gineceo) e, ancora, espandendo a dismisura la trattazione di alcuni eventi, primo fra tutti il matrimonio di Siddhārtha, che la *Nidānakathā* registra con un solo, asciutto

conseguire l'illuminazione (*PC* 10.47-58), mentre nella *Nidānakathā* sono inserite all'inizio del *Santikenidāna*, quando Siddhārtha è già divenuto il Buddha (*NK*, p. 202-204).

[39] Cfr. p.e.: *PC* 2.1 e *NK* p. 146 (gli dèi si recano a Tuṣita per esortare il Bodhisattva a rinascere e divenire il Buddha), *PC* 5.1 e *NK* p. 165 (Śuddhodana fa costruire per il figlio tre residenze per il suo diletto), *PC* 6.45 e *NK* p. 167-168 (Siddhārtha, dopo aver visto i "quattro presagi", prosegue l'escursione nel parco), *PC* 9.19 e *NK* p. 177 (il principe, in procinto di divenire un anacoreta, consegna il cavallo e gli ornamenti all'auriga ordinandogli di tornare a Kapilā), *PC* 9.68-69 e *NK* p. 188 (la giornata che precede la meditazione finale), *PC* 10.44-46 e *NK* p. 194-196 (lo scambio di battute fra Kāma, che tenta di appropriarsi del trono dell'illuminazione, e Siddhārtha, che ne rivendica il possesso).

[40] Cfr. p.e.: i sette giorni chiesti da Siddhārtha prima di dare prova della propria abilità con l'arco (*PC* 5.57 e *NK* p. 165), la distanza di 30 *yojana* che il principe percorre per raggiungere il fiume Anavamā, la notte in cui abbandona la reggia paterna (*PC* 9.13 e *NK* p. 176), il nome Channa, invece di Chandaka, del suo auriga (*PC* 9.19 e *NK* p. 156 e *passim*), i cinque sogni che annunciano a Siddhārtha la sua prossima illuminazione (*PC* 9.56-58 e *NK* p. 185, sostanzialmente identici anche nel dettato), l'offerta di latte e riso fatta da una fanciulla che crede che Siddhārtha sia la divinità tutelare dell'albero sotto il quale siede (*PC* 9.59-60 e *NK* p. 184, 186-187), il nome dell'elefante di Māra, Girimekhala (*PC* 10.1 e *NK* p. 190).

[41] *NK*, p. 152. Il *Padyacūḍāmaṇi* non solo non fa menzione della morte di Māyā, ma sembra riferirsi indirettamente a lei molto tempo dopo il parto, laddove è detto che Siddhārtha, già bambinetto, "dileguava l'afflizione dei propri genitori" (*PC* 3.41); più ambiguo il riferimento alla regina in *PC* 9.1, per il quale si veda la nota alla traduzione.

[42] *NK*, p. 169.

[43] *NK*, p. 152-153.

PREVIEW

enunciato,[44] mentre nel *Padyacūḍāmaṇi* si prolunga per ben 53 quartine, per lo più di tenore descrittivo (*PC* 4.1-53).

È possibile ipotizzare che gli episodi discordanti rispetto al racconto della *Nidānakathā* siano stati attinti da altre fonti, forse andate perdute;[45] ma pare più plausibile che Buddhaghoṣa abbia alterato intenzionalmente la vicenda, da un lato escludendo gli episodi che riteneva inessenziali, indotto a ciò dalla sua propensione a ridurre l'intreccio a tutto favore delle parti liriche, dall'altro inserendo le descrizioni – come quella delle nozze di Siddhārtha – che erano prescritte ai *sargabandha* dalla teoria estetico-letteraria (si veda *supra*, p. 16).

Nel racconto del *Padyacūḍāmaṇi* vi sono però due omissioni per le quali non valgono le giustificazioni appena addotte, in quanto eliminano dalla storia eventi necessari per la sua comprensione. Nella *Nidānakathā*, un veggente predice che il neonato Siddhārtha sarà un giorno un grande monarca ovvero, se vedrà i "quattro presagi" (un anziano, un malato, un cadavere e un asceta), diverrà un Buddha: e Śuddhodana, che desidera per il figlio un fausto futuro regale, si impegna a favorire con ogni mezzo la prima soluzione.[46] Buddhaghoṣa tace questo episodio, con il risultato che quando, anni dopo, Śuddhodana fa costruire tre residenze affollate di bellissime cortigiane per i piaceri del figlio (*PC* 5.1-2), non risulta affatto chiaro che il suo intento è quello di isolare il principe dal mondo per impedirgli di vedere i quattro presagi. Analogamente, avendo escluso dal racconto la lunga e commovente scena dell'abbandono della reggia da parte di Siddhārtha, risoltosi a intraprendere la ricerca ascetica nella foresta,[47] la narrazione di Buddhaghoṣa procede a sbalzi: in 9.4 il principe siede ancora nella reggia, assorto nei propri pensieri e indifferente alla danza seducente delle cortigiane, e dieci strofe dopo, in 9.13, lo ritroviamo

[44] "And the mother of Rāhula was his principal queen" (*NK*, p. 165).

[45] Ciò renderebbe conto della misteriosa identificazione della sposa di Siddhārtha con una principessa dei Kolīya (*PC* 4.2-4), che non sembra nota in nessun altro testo.

[46] Nella *Nidānakathā* il vaticinio è formulato due volte: dall'asceta Kāḷa Devala (p. 157-159) e da un collegio di otto sacerdoti (p. 160-162).

[47] La scena è descritta con dovizia di particolari nella *Nidānakathā*, p. 170-175.

PREVIEW

inspiegabilmente a trenta *yojana* dalla città, sulla riva del fiume Anavamā, nel profondo della foresta.

Una trattazione tanto lacunosa dell'intreccio suggerisce che l'autore desse per scontata la conoscenza della storia da parte dei fruitori dell'opera: ciò spiegherebbe anche la curiosa incongruenza in 10.43, dove Buddhaghoṣa allude a circostanze antecedenti riferite nella *Nidānakathā* ma omesse nel *Padyacūḍāmaṇi* (cfr. la nota alla traduzione), come pure la fugace apparizione di Channa, l'auriga di Siddhārtha, che viene improvvisamente nominato nella strofe 9.19 per poi scomparire per sempre. Queste omissioni, unite allo scarso afflato religioso-devozionale e alla totale assenza nel poema di approfondimenti dottrinali, inducono la Fernando a sostenere che il *Padyacūḍāmaṇi* non è un'opera buddhista: Buddhaghoṣa avrebbe a suo dire adottato una saga ben conosciuta, la vita di Siddhārtha, selezionandone i momenti più adatti a uno sviluppo poetico e tessendo intorno a essi un poema in linea con i crismi della letteratura d'arte indiana.[48] L'ipotesi è certamente audace, ma non si può negare che nel *Padyacūḍāmaṇi* le considerazioni estetiche prevalgano su quelle religiose: ciò è ravvisabile chiaramente nella rappresentazione della figura del dio della passione. Nel pensiero buddhista, il dolore è insito nell'esistenza e ha origine nell'attaccamento alle cose del mondo – siano esse materiali, affettive o spirituali –, alle quali l'uomo attribuisce erroneamente un carattere di permanenza che non possiedono, essendo ogni fenomeno transitorio e destinato a cessare; in tale contesto, il concetto di "passione" condensa in sé tutte le forme di questo attaccamento – desiderio, brama, concupiscenza – che è necessario svellere per potersi redimere dalle afflizioni e affrancarsi dal ciclo saṃsārico. Per i buddhisti, dunque, il dio Kāma, "Passione", è l'emblema di ciò che ostacola il conseguimento della liberazione, l'ultimo e più strenuo avversario di Siddhārtha e di chiunque si impegni sulla via dell'emancipazione: significativamente egli è designato anche come Māra, "Morte". Ma nel *Padyacūḍāmaṇi,* Kāma risulta del tutto scevro di queste valenze simboliche: per nove decimi dell'opera, il dio resta avulso dalla vicenda e vive solo

[48] A. Fernando, *Buddhaghoṣa's Padyacūḍāmaṇi* cit., p. 98-102.

PREVIEW

all'interno dei quadretti lirici che lo ritraggono più e più volte impegnato a suscitare le passioni amorose, accompagnato volentieri dal suo aiutante per elezione, la primavera (maschile in sanscrito); e anche quando, nell'ultimo *sarga*, assume finalmente il ruolo di avversario di Siddhārtha, egli resta alieno da ogni significato metaforico: è semplicemente l'irriducibile antieroe, che al comando di un imponente e spaventoso esercito affronta il protagonista e ne viene sconfitto nella battaglia conclusiva.

Nel *Padyacūḍāmaṇi*, lo scontro finale fra Siddhārtha e Kāma non racconta la vittoria di un uomo sulle ultime debolezze che ancora lo trattengono imprigionato nel *saṃsāra*, ma assume piuttosto il tono di una battaglia epica – come specificamente epica è l'assenza di una caratterizzazione individuata dei personaggi in tutto il poema, nel quale non s'incontrano soggetti ma tipi: il re, la regina, l'antagonista, il protagonista. Tale orientamento compositivo va senza dubbio a detrimento del fervore religioso, nondimeno ci regala un'opera a suo modo magistrale, che il Warder elogia senza esitazioni domandandosi retoricamente: "if epic is not individual but typical, general and ideal, has not Buddhaghoṣa found the perfect plot?".[49]

4. L'AUTORE.

Tutti i manoscritti concordano nell'attribuire il *Padyacūḍāmaṇi* a Buddhaghoṣa, nome celeberrimo nella tradizione del buddhismo Theravāda in quanto fu quello del più illustre commentatore del canone pāli, nato in India ma attivo nell'isola di Ceylon nella prima metà del V secolo.[50] I curatori dell'*editio princeps* identificano senza incertezze l'autore del poema con il maestro buddhista,[51] ma a conclusioni opposte giungono

[49] A.K. Warder, *Indian Kāvya Literature* cit., vol. V, p. 683.

[50] Sulla figura di Buddhaghoṣa si veda: Bimana Charan Law, *The Life and Work of Buddhaghoṣa*, Calcutta and Simla, Thacker, Spink & Co., 1923.

[51] Buddhaghoṣa, *The Padyacūḍāmaṇi* cit., p. 3-4.

PREVIEW

gli studiosi che hanno successivamente scritto sull'opera.[52] Come detto, Warder suppone per il *Padyacūḍāmaṇi* una datazione posteriore (IX-X secolo) rispetto al tempo di Buddhaghoṣa, ma è soprattutto Anusha Fernando a individuare una serie di convincenti ragioni che inducono a escludere che il grande commentatore sia l'autore del poema: l'opera non compare fra quelle a lui attribuite nella lista del *Gandhavaṃśa*;[53] tutti i suoi lavori sono commentari e non gli sono ascritte composizioni con ambizioni poetiche o artistiche; nel suo trattato più celebre, il *Visuddhimagga* ("Il sentiero della purezza"), magistrale compendio della dottrina buddhista, egli analizza con particolare attenzione il tema della liberazione nel *nirvāṇa* e di ciò che essa comporta per chi la consegue, materia totalmente elusa nel *Padyacūḍāmaṇi*; infine, Buddhaghoṣa compose i suoi lavori esclusivamente in pāli e, anche qualora avesse padroneggiato il sanscrito, non lo avrebbe verosimilmente impiegato per ragioni "politiche". Egli, infatti, visse e lavorò presso il monastero Mahāvihāra di Anurādhapura, "roccaforte" dell'ortodossia tradizionalista Theravāda che si esprimeva in pāli, la lingua dei testi canonici, contrapposto ideologicamente al monastero Abhayagirivihāra, centro di diffusione delle "nuove" dottrine mahāyāniche i cui testi giungevano dall'India composti in sanscrito.

Sebbene, alla luce di quanto detto, l'identificazione fra i due autori paia inammissibile, si può però ipotizzare l'esistenza di un legame che li unisce idealmente. Al grande commentatore pāli la tradizione buddhista assegna infatti la paternità della *Nidānakathā*,[54] componimento al quale il *Padyacūḍāmaṇi* si ispira per la narrazione della vita di Siddhārtha: è perciò possibile che l'attribuzione del poema al nome di Buddhaghoṣa costituisca una scelta deliberata, fatta già dal suo autore o forse da altri in tempi

PREVIEW

[52] Cfr. B.C. Law, *The Life and Work* cit., p. 90-91, A.K. Warder, *Indian Kāvya Literature* cit., vol. V, p. 672 e A. Fernando, *Buddhaghoṣa's Padyacūḍāmaṇi* cit., p. 99-105.

[53] Il *Gandhavaṃśa* è un trattato sulla storia del canone pāli e sulle opere postcanoniche prodotte in Birmania e Ceylon, composto dal monaco birmano Nandapañña forse nel XVII secolo; cfr. B.C. Law, *The Life and Work* cit., p. 55.

[54] Per altro contestata dagli studiosi moderni: cfr. T.W. Rhys Davids in *NK*, p. lvii-lx e B.C. Law, *The Life and Work* cit., p. ix-x.

successivi, in segno di riconoscenza verso l'antico maestro o forse volta ad accrescere il prestigio e l'autorità dell'opera.

5. EDIZIONI E COMMENTARI DEL *PADYACŪḌĀMAṆI*.

La prima e, fino a oggi, unica edizione del testo del *Padyacūḍāmaṇi* è stata pubblicata a Madras (ora Chennai) nel 1921, a cura del celebre studioso indiano Kuppuswami Sastri.[55] Il testo dell'opera è composto con estrema accuratezza e praticamente esente da refusi; ciascuna quartina è fatta seguire da un commentario in sanscrito,[56] chiaro, generalmente affidabile, ma non esaustivo, in quanto gli autori vi chiosano solo alcuni termini glissando su altri, non di rado i più ostici. Del tutto inadeguate sono invece la descrizione delle fonti su cui si basa l'edizione e il metodo di registrazione delle varianti: i curatori riportano in nota solo le pochissime lezioni che considerano, a propria discrezione, varianti plausibili al testo costituito, con l'indicazione della provenienza della variante ma non di quella della lezione accettata.

Al 1994 risale una seconda edizione del *Padyacūḍāmaṇi*,[57] che mutua dalla prima la prefazione, il testo dell'opera e le varianti citate in nota; le quartine sono accompagnate da un nuovo commentario in sanscrito, che integra e completa quello di Madras, e da una succinta e approssimativa traduzione in hindī. Il lavoro, pubblicato da una casa editrice buddhista di Vārāṇasī (Bauddha Bharati), è affetto da numerosi refusi, ma ha il merito di rettificare alcuni grossolani errori, relativi a circostanze della vita di Siddhārtha, in cui erano incorsi i commentatori della prima edizione: nella strofe 9.19, p.e., la parola *channam* è correttamente interpretata nell'edizione di Vārāṇasī come il nome dell'auriga di Siddhārtha (*channam*

[55] Buddhaghoṣa, *The Padyacūḍāmaṇi* cit.

[56] Il commentario è attribuito in copertina ai "Pandits K. Venkatesvara Sastri and D.S. Satakopa Acharya" e nella prima pagina della prefazione (non numerata) al "Pandit staff of the Government Oriental MSS. Library, Madras, under the guidance of its Curator".

[57] Buddhaghoṣa, *Siddharthacharita (Padya Chūdamaṇi Kāvya) of Āchārya Buddhaghosha*, With Sanskrit-Hindi Commentaries, edited by Svami Dvarikadas Shastri, Varansi [sic], Bauddha Bharati, 1994.

PREVIEW

etannāmakaṃ sūtam, "Channa: l'auriga così chiamato"), laddove in quella di Madras è intesa erroneamente come un avverbio, "segretamente, di nascosto" (*channaṃ gūḍhaṃ yathā tathā*).

Nel 1960 è stato pubblicato a New Delhi un ulteriore lavoro di commento,[58] purtroppo limitato al solo primo *sarga*, in cui l'autore accompagna ogni quartina con un lungo e articolato apparato esplicativo in sanscrito, a sua volta seguito da una sommaria traduzione in hindī.

6. LE FONTI PER LA PRESENTE EDIZIONE.

Questa edizione è basata sull'*editio princeps*, comprese le lezioni varianti in essa registrate, e su sei manoscritti dei quali si è potuto disporre in copia fotografica o anastatica, due dei quali sono stati identificati con fonti impiegate per la prima edizione dell'opera. Nelle descrizioni seguenti, ciascuna fonte è preceduta dalla sigla con la quale è contrassegnata nell'apparato critico del presente lavoro.

C. Codice su foglie di palma scritto in grantha,[59] conservato presso la Government Oriental Manuscript Library di Chennai,[60] risalente forse al XVIII secolo.[61] Consta attualmente di 32 fogli, 380-385 mm di lunghezza e 36-38 mm di altezza, quasi tutti danneggiati ai bordi (in particolare quelli laterali), alcuni anche all'interno ad opera di insetti, con conseguente perdita di testo; in origine doveva essere composto di 39 fogli, sette dei quali oggi perduti: il secondo, il settimo, una serie di quattro fogli dopo il diciassettesimo e l'ultimo. Il manoscritto è stato identificato con il codice E^C

[58] Buddhaghoṣa, *Śrīmadācārya-buddhaghoṣa-praṇītaḥ Padya-cūḍāmaṇiḥ, Yaśodharākhyayā vyākhyayā saṃvalitaḥ, prathamaḥ sargaḥ*, Siddhāntavāgīśena Ācāryavinodena sampāditaḥ, New Delhi, Sāhitya Prakāśana Maṇḍala, 1960.

[59] Se non diversamente specificato, con il termine "grantha" ci si riferisce alla scrittura propriamente detta "grantha tamil", usata per secoli nell'estremo sud dell'India per scrivere il sanscrito, distinta dalla variante chiamata "grantha malayalam", che fu in uso nella regione sud-occidentale dell'odierno Stato del Kerala.

[60] Numero di inventario: MD 11605; si veda *New Catalogus Catalogorum. An Alphabetical Register of Sanskrit and Allied Works and Authors*, prepared by Venkatarama Raghavan *et al.*, 19 volumi, Madras, University of Madras, 1949-, vol. XI, p. 157 [d'ora innanzi: *NCC*].

[61] Datazione ipotizzata nel 2008 dall'allora direttore della GOML, dr. Soundarapandian.

PREVIEW

impiegato per l'edizione di Madras: all'epoca mancava probabilmente solo dell'ultima carta (cfr. la descrizione di E^C). I fogli sono numerati in cifre arabe, scritte a matita sul *recto* e con un pennarello nero sul *verso*: entrambe le numerazioni sono recenti e furono apposte dopo lo smarrimento dei fogli oggi mancanti, a eccezione del secondo, che è conteggiato. Il numero di righe nelle facciate oscilla generalmente fra sette e nove, ma verso la fine dell'opera la scrittura si fa più fitta e il numero delle righe aumenta fino a dieci e, sul *verso* del quartultimo foglio, addirittura undici; su quattro facciate consecutive[62] troviamo invece solo sei righe di testo, scritte evidentemente da mano diversa, con grafia più aggraziata ed elegante. Numerosi i casi di sillabe inavvertitamente omesse dal copista che, quando se ne avvide, le integrò scrivendole sotto la riga del testo, segnalando (ma non sempre) il punto di inserimento con un "+"; le correzioni sono state effettuate annerendo la sillaba espunta e continuando la scrittura sulla riga del testo. Questo manoscritto costituisce una fonte autorevole, ancor più importante in quanto unico testimone di una tradizione testuale che spesso si discosta dalle altre, proponendo lezioni non di rado accettate nel testo costituito; inoltre, è il solo codice che conserva le tre quartine 1.38-40, il secondo emistichio di 9.36, la strofe 9.37 e i quattro versi in 10.14cd-10.15ab.

M. Codice su foglie di palma scritto in grantha, conservato presso l'Oriental Research Institute di Mysore,[63] databile forse al XVIII secolo.[64] Costituito di 32 fogli, 445-450 mm di larghezza e 40-42 mm di altezza, contiene l'intero dettato dell'opera, fatte salve le lacune, anche ampie, conseguenti allo sbriciolamento dei bordi e alle scanalature prodotte da insetti. I fogli recano tre numerazioni distinte, tutte sul margine sinistro del *recto*:[65] due di esse, una in numeri grantha coeva alla copiatura del testo e una posteriore in cifre arabe scritte a matita con tratto leggero, computano correttamente la successione dei fogli, ma non di rado sono andate perdute

[62] Il *verso* del foglio 15, tutto il foglio 16 e il *recto* del foglio 17.

[63] Numero di inventario: 2837; si veda *NCC*, vol. XI, p. 157.

[64] La valutazione è stata formulata dai bibliotecari dell'ORI.

[65] Con la sola eccezione dell'ultimo foglio, uno fra i più deteriorati, che conserva solo il numero 38 (erroneo) appartenente alla terza numerazione, tracciato sulla sinistra del *verso*.

PREVIEW

in conseguenza dello sgretolamento dei margini; la terza, in numeri arabi tracciati con una matita nera a punta grossa, è scompaginata e inaffidabile, sebbene sia la più recente: è infatti conservata su tutti i fogli, apposta evidentemente quando essi avevano già assunto lo stato attuale. Il codice è scritto con grafia minuta e generalmente accurata, con sei-otto righe per facciata; sono ravvisabili mutamenti del *ductus*, p.e. nel diciassettesimo e nel venticinquesimo foglio, imputabili forse all'intervento di diversi copisti. Non sono rare le correzioni, apportate apponendo un puntino sopra le sillabe da espungere e scrivendo il testo emendato sulla stessa riga; altre rettifiche, aggiunte recentemente con inchiostro rosso, non sono state registrate nell'apparato critico. Questo manoscritto non era conosciuto ai curatori dell'edizione di Madras.

T. Manoscritto su carta in devanāgarī, conservato presso l'Oriental Research Institute and Manuscript Library, University of Kerala (Kariavattom, Thiruvananthapuram);[66] conserva il testo dell'opera solo fino alla strofe 5.39 ed è stato identificato con il codice E^T dell'edizione di Madras. Non è stato possibile consultare direttamente il manoscritto, ma si è utilizzata la riproduzione fotografica delle 40 carte di cui si compone, tutte numerate su entrambi i lati in alto a destra in cifre devanāgarī; il numero 17 è stato omesso, ma il testo scorre continuo da pagina 16 a pagina 18. Sul manoscritto dovettero lavorare i curatori dell'edizione di Madras, come dimostra la perfetta coincidenza fra la nota in calce a pagina 10 del manoscritto, relativa al termine *śrṅgān* in 1.37b, e la glossa corrispondente nel commentario dell'edizione; le numerose correzioni, espunzioni e integrazioni, apportate con inchiostro nero e rosso, sono presumibilmente il risultato del lavoro preparatorio del collazionatore. Mediante comunicazione personale, si è venuti a conoscenza dell'esistenza di un'ulteriore carta del manoscritto, della quale non è stata fornita la riproduzione; nel foglio sarebbero riportati il nome del copista (Vāmana Śrīnivāsācarya), la data di fine copiatura (1912) e alcune informazioni sull'antigrafo, un codice scritto in grantha su foglie di palma di proprietà di Āykuṭi Śetuśāstrikaḷ.

[66] Inventario Trav. Uni. T. 182; si veda *NCC*, vol. XI, p. 157.

PREVIEW

A. Manoscritto su carta, conservato presso la Adyar Library and Research Centre di Adyar (Chennai),[67] scritto in devanāgarī ma discendente da un antigrafo (diretto o indiretto) redatto in grantha tamil o malayalam, come dimostrano gli scambi tra grafemi che in tali scritture sono rappresentati con segni molto simili.[68] Due annotazione in coda al testo ci informano che il copista, K. Gopalaiyer, terminò la stesura il 30 novembre del 1906 e pochi giorni dopo, il 6 dicembre, ne completò la verifica con la collaborazione di N. Venkatarama Sastri.[69] Il codice, scritto su 88 carte con grafia regolare e chiara, conserva il testo completo dell'opera, compresa la quartina 10.57, conosciuta altrimenti solo dalla collazione D, che però non indica il manoscritto di provenienza (cfr. la nota alla strofe). La tradizione testuale di questo manoscritto, che non è conosciuta dai curatori dell'edizione di Madras, mostra numerose concordanze esclusive con E^K e, più rare, con E^B.

P. Manoscritto su carta in devanāgarī conservato presso la Ganganath Jha Kendriya Sanskrit Vidyapeetha di Allahabad,[70] di provenienza ed età sconosciute, ma collocabile presumibilmente fra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo; costituito di 52 fogli, conserva il testo dell'opera dall'inizio alla conclusione, con frequenti lacune indicate da spazi lasciati bianchi o riempiti con puntini. Il codice pullula di errori, gran parte dei quali riconducibile allo scambio di grafemi simili in grantha tamil e malayalam.[71] Il manoscritto discende certamente da M, come dimostra la generale

[67] Inventario TR 307, Shelf no. IX J 27; si veda *NCC*, vol. XI, p. 157.

[68] Nel codice si rilevano scambi fra *k* e *t* (p.e. in 1.3b e 1.7b), fra *p* e *v* (p.e. in 1.73d, 6.25c, 9.78d), fra *ṛ* e *r* postconsonantica (p.e. *gṛhītuṃ* per *grahītuṃ* in 7.46c, *āpṛcchanā°* per *āpracchanā°* in 8.4c).

[69] La prima nota è riportata in calce all'*explicit* dell'opera: "Copied by K. Gopalaiyer. 30-11-06"; la seconda in testa alla pagina successiva, altrimenti bianca: "Compared by K. Gopalaiyer with N. Venkatarama Sastri. 6th December 1906".

[70] Inventario 2805/33; si veda *NCC*, vol. XI, p. 157.

[71] In P si trova un campionario ricchissimo di tali errori, p.e.: *ṛ* / *r* postconsonantica (*bhraśaṃ* per *bhṛśaṃ*, 10.13d), *k* / *t* (3.20c), *g* / *bh* (2.36c, due volte nello stesso verso!), *gr* / *śr* (3.5a), *gh* / *y* (3.21b), *jh* / *nv* (2.4b), *du* / *dra* (2.43a), *dh* / *y* (10.41a), *dh* / *v* (1.7a), *p* / *y* (1.19b), *p* / *v* (1.2c), *y* / *v* (10.49b), *sth* / *sph* (3.22a).

PREVIEW

concordanza delle lezioni[72] e delle lacune,[73] la pedante copiatura in esso anche delle sillabe espunte in M[74] e la presenza di refusi dovuti al deterioramento di M.[75] Anche l'interruzione in P del testo del primo *sarga* dopo la ventesima strofe comprova la sua discendenza da M: il dettato mancante, infatti, coincide quasi esattamente con quello contenuto in tre fogli di M, dal secondo al quarto, che presumibilmente andarono smarriti ma che oggi sono stati reintegrati nel manoscritto; il quinto foglio contiene poche sillabe dell'ultima strofe del *sarga*, sopravvissute allo sgretolamento del margine superiore, che l'estensore di P evidentemente non ritenne di dover copiare.

D. Manoscritto su carta in devanāgarī, conservato presso la Government Oriental Manuscript Library di Chennai.[76] Si tratta della collazione preparatoria all'edizione di Madras: consta di 62 carte scritte su entrambi i lati, tranne l'ultima che presenta il *verso* bianco, e contiene il testo completo dell'opera; tutti i fogli sono stati improvvidamente rifilati ai margini per circa un centimetro, eliminando le annotazioni che vi erano riportate (cfr. le note alle strofe 9.36 e 10.14). Questo manoscritto fornisce informazioni relative alla genesi dell'*editio princeps*[77] e, ancor più importante, registra talvolta la provenienza delle letture poi accettate nel testo dell'edizione,

[72] Compresi i refusi più grossolani, come quelli derivanti dall'omissione di sillabe: cfr. p.e. 10.4d, 10.6a, 10.8a.

[73] In alcuni casi, però, P conserva lezioni oggi perdute in M, p.e. °*lubdha*° in 6.35c.

[74] P.e. in 3.46b, 3.59d, 6.33c, 9.42d.

[75] Esemplificativo in questo senso è il seguente caso. In grantha, la vocale *o* postconsonantica è composta di due grafemi, dei quali il primo (graficamente equivalente a una *e*) precede la consonante, il secondo (una *ā*) la segue; la sillaba *kṣo*, p.e., viene rappresentata con la sequenza *e-kṣ-ā*. Nel manoscritto M, la parola *kṣobha* in 9.12b è mutila del primo grafema (*e*), e ciò che resta, *kṣābha*, è la lezione che ritroviamo in P. Casi analoghi si verificano in 6.33a, 8.7b, 6.46b.

[76] Inventario 11604; si veda *NCC*, vol. XI, p. 157.

[77] Dalla collazione D è possibile inferire che il manoscritto C si rese disponibile al collazionatore quando il lavoro di costituzione del testo era già stato definito sulla base delle altre fonti: molto spesso, infatti, lezioni di C accettate successivamente nell'edizione sono inserite in D *post correctionem*, in sostituzione di quelle di altri manoscritti, oppure sono indicate a margine.

PREVIEW

che invece ci informa solo su quella delle varianti. Nella collazione sono citate tre fonti, le cui sigle distintive sono state modificate nella presente edizione allo scopo di accordarle con quelle usate per le fonti corrispettive dell'edizione di Madras: **D**^{K} ("Ko" in D) corrisponde a E^{K}, **D**^{C} ("Ma" in D) corrisponde a E^{C}, **D**^{V} ("Vi" in D) corrisponde a E^{V}.

E. Edizione di Madras, basata su quattro fonti manoscritte e una a stampa, delle quali si riportano qui le brevi note descrittive date dai curatori nella prefazione.[78] Nell'apparato critico della presente edizione sono state riportate le lezioni varianti registrate nell'*editio princeps*, modificando le sigle delle fonti, che figurano ora composte da una lettera distintiva apposta in apice alla "E" di "edizione".

E^{K} ("C" nell'edizione di Madras). "This is a copy on paper in Dēvanāgarī characters of the Śrī-tāla palm-leaf MS. belonging to the Palace Library at Tripunittura, Cochin State, and written in Malayalām characters. It contains the work to the end of the tenth Sarga but with omissions in the last Sarga".

E^{C} ("M" nell'edizione di Madras). "This palm-leaf MS. was purchased for the Library in 1906-1907 in Madura. It is written in Grantha characters and breaks off in the tenth Sarga".

E^{V} ("V" nell'edizione di Madras). "This MS. was kindly lent by M.R.Ry.S.P.V. Ranganathaswami of Vizagapatam [Visakhapatnam, Andhra Pradesh, n.d.c.] from the library of his grand-father Mahamahopadhyaya Paravastu Venkaṭaraṅgāchārya. It is written on paper in Telugu characters and is complete in ten Sargas".

E^{T} ("T" nell'edizione di Madras). "This is a paper MS. written in dēvanāgarī characters and belonging to the Palace Library at Trivandrum. It contains the first five Sargas".

E^{B} ("P" nell'edizione di Madras). "This is the printed edition in Pali characters published in 1908 in the Bauddhagranthamala series at Colombo, as its second number. It consists of 46 pages and contains the work up to the 16th stanza of the ninth Sarga".

[78] Buddhaghoṣa, *The Padyacūḍāmaṇi* cit., p. 1.

PREVIEW

7. L'APPARATO CRITICO.

L'apparato critico è articolato in due sezioni: nella prima sono registrate le lezioni errate o varianti rispetto a quelle accettate nel testo costituito, nella seconda le lacune nei manoscritti, la cui ubicazione nelle strofe è indicata da una lettera, che identifica il verso, e da un numero in apice, corrispondente alla posizione della sillaba nel verso. L'opportunità di dedicare alle lacune una sezione separata dell'apparato deriva in primo luogo dalla frammentarietà del testo conservato nei due manoscritti su foglie di palma, vittime delle ingiurie del tempo e della voracità degli insetti; secondariamente, dalla relativa frequenza di lacune nel manoscritto P. È importante sottolineare che, se non diversamente specificato, le indicazioni delle lacune nei manoscritti su foglie di palma segnalano testo perduto per il deterioramento o lo smarrimento dei fogli, mentre nei manoscritti su carta si riferiscono agli spazi lasciati bianchi o riempiti con puntini dai copisti.

L'accidentale omissione di testo, derivante da omeoteleuto, aplografia o semplice svista, è stata segnalata nella prima sezione dell'apparato critico in forma di lezione errata oppure, se molto estesa, in una nota dedicata.

Le modifiche di rilievo rispetto al testo dell'edizione di Madras sono accompagnate da un commento che illustra le ragioni della loro introduzione.

8. PECULIARITÀ GRAFICHE NON REGISTRATE NELL'APPARATO.

Le seguenti peculiarità grafiche sono state ignorate nell'apparato critico, in quanto ritenute filologicamente irrilevanti ovvero perché ricorrono con sistematicità. Nelle note che seguono non vengono prese in considerazione la collazione D e l'edizione E, dove il testo è già normalizzato.

RADDOPPIAMENTI E RIDUZIONI CONSONANTICHE.

– Geminazione di consonanti precedute da *r*. Nei manoscritti in grantha il fenomeno si verifica regolarmente nei seguenti casi: *rc* > *rcc*, *rt* > *rtt*, *rd* >

PREVIEW

rdd (solo in M), *rn* > *rnn*,[79] *rp* > *rpp* (solo in M), *rm* > *rmm* (solo in M), *ry* > *ryy*,[80] *rl* > *rll*;[81] geminano solo occasionalmente:[82] *rk*,[83] *rj*,[84] *rd* (in C),[85] *rm* (in C).[86] Alcune occlusive aspirate raddoppiano inserendo la non aspirata della propria serie: *rch* > *rcch* (scritto *rchś*, si veda *infra*, p. 39), *rth* > *rtth*, *rdh* > *rddh*; le seguenti consonanti, invece, non subiscono modifiche: *rg*, *rgh*, *rjh*, *rṇ*, *rp* (in C), *rb*, *rbh*, *rv*, *rś*, *rṣ*, *rh*; le consonanti restanti (*kh*, *ṅ*, *ñ*, *ṭ*, *ṭh*, *ḍ*, *ḍh*, *ph*, *r*, *s*) non compaiono mai nel testo dell'opera precedute da *r*. Raddoppiamenti di consonante preceduta da *r* sono riscontrati talvolta anche nei manoscritti in devanāgarī: *rt* > *rtt* (in T e P), *rdh* > *rddh* (in T).

– Nei due manoscritti in grantha, *dh* seguito da nasale o semiconsonante raddoppia quando preceduto da vocale o *r*, ma resta invariato quando preceduto da altra consonante (*g*, *n*): *madhyamena* > *maddhyamena* (3.2a), ma *maugdhyam* (1.2d) e *vindhyā*° (3.52d); *ādhmātam* > *āddhmātam* (9.8d); °*mahīdhrarandhram* > °*mahīddhrarandhram* (10.31a); °*jaitradhvaja*° > °*jaitraddhvaja*° (1.76d) e *ūrdhva*° > *ūrddhva*° (8.27d). L'unica occorrenza di *dhy* all'inizio di emistichio (*dhyānā*°, 2.38c) è scritta senza alterazioni in C, con raddoppio (*ddhyānā*°) in M; l'unica occorrenza di *dhn* (*mūrdhnā*, 4.84a) è persa in entrambi i manoscritti.

– Geminazione di consonanti seguite da *y*: il gruppo *thy* è scritto senza alterazioni in M, ma sempre *tthy* in C; quando preceduto da *r*, è scritto

[79] Con una sola eccezione: °*hastair nara*° (7.1b, C).

[80] Anche in *sandhi* esterno, p.e.: *vākbhiryyathā* per *vāgbhir yathā* (3.34a, M).

[81] Con una sola eccezione: °*bhinnair lavaṇo*° (5.46b, C).

[82] Non sembra esserci alcuna logica alla base delle oscillazioni grafiche: in entrambi i manoscritti in grantha abbiamo *śarkarāḥ* in 5.28d, ma *śarkkarilo* in 8.24d; in C, *dharma* è scritto tre volte senza alterazioni (in 1.48b, 1.59b, 3.10c), quattro volte *dharmma* (1.31c, 1.18c, 181d, 2.37b).

[83] Raddoppia tre volte su cinque in C, quattro volte su sei in M.

[84] Raddoppia due volte nelle prime sette occorrenze in C, due volte nelle prime cinque in M.

[85] Raddoppia sette volte su nove in C, mai in M.

[86] Raddoppia due volte su otto in C, mai in M.

PREVIEW

rtthy in entrambi i manoscritti. Il gruppo *ly* è sporadicamente scritto *lly* solo in C.[87] Il gruppo *ny* è a volte scritto *nny* solo in M (p.e. *kannyā*, 4.38d).

– Il gruppo *jjv*, che occorre solo nei sostantivi *ujjvala* e *ujjvalana*, è scritto *jv* in tutti i manoscritti, con la sola eccezione di una occorrenza in P (*abhyujjvalanair*, 3.14c). In T è regolarmente riportato alla forma corretta *jjv* da seconda mano.

– Il gruppo *ttr* è sempre scritto *tr* in C, T e A (in T a volte corretto in *ttr* da seconda mano);[88] in M e P si trovano entrambe le forme.[89] Si noti che il gruppo si costituisce per fenomeni di *sandhi* esterno (*jagat-traya*, *akārayat trīn*) o all'interno di temi nominali (*pattra*): in questo secondo caso è scritto *tr* da tutti i manoscritti e mai corretto in T.

– Il gruppo *ttv* è scritto *tv* in tutti i manoscritti; in T è regolarmente riportato alla forma corretta *ttv* da seconda mano.

METATESI.

– Tutti i manoscritti tranne A scrivono i gruppi *hṇ* e *hn* con metatesi, *ṇh* e *nh*; tutti i codici, senza esclusioni, hanno *kalhāra* per *kahlāra*.

– Nei manoscritti T e A, il gruppo *ṃh* è scritto *hm* sempre e solo quando occorre nel sostantivo *siṃha* (saltuariamente corretto in *ṃh* da seconda mano); in tutti gli altri casi, compresi i derivati di *siṃha* (p.e. *saiṃhikeya*, 8.43c), tutti i manoscritti scrivono regolarmente *ṃh*.

– In grantha, il gruppo *cch* è scritto di norma *chś*, ma in alcuni casi, soprattutto in C, si trova la grafia *śch*, con inversione dei segni.

NASALI.

– Le oscillazioni fra nasali preconsonantiche e *anusvāra*[90] sono state tralasciate nell'apparato critico e ricondotte tacitamente alla norma

[87] Due volte su tredici occorrenze: °*māllyair* in 1.37a e *bāllya*° in 1.63c.

[88] Tre volte su otto.

[89] La scrittura *ttr* è riscontrata tre volte su sette in M, due volte su sei in P.

[90] P.e.: *alināṅ kadambair* per *alināṃ kadambair* (6.26a, A), *evañ jagatām* per *evaṃ jagatām* (9.25a, A), *ekan dadhānā* per *ekaṃ dadhānā* (4.72b, A), °*sannāhabhīta* per °*saṃnāhabhīta* (6.2b, AP); *gaṃgā*° per *gaṅgā*° (7.30b, P), *kuṃjaraṃ* per *kuñjaraṃ* (9.77d, P), *pataṃti* per *patanti* (5.32d, P), °*vaṃdana*° per °*vandana*° (2.3d, P) eccetera.

PREVIEW

ortografica nel testo, in quanto, se pur in alcuni casi potenziali fonti di ambiguità,[91] esse ricorrono nei manoscritti con eccessiva frequenza e senza alcuna sistematicità. Si noti che nei manoscritti in grantha la situazione è resa ancor più incoerente dall'impiego, frequente ma non uniforme, dello stesso grafema per rappresentare una nasale di fronte a occlusiva palatale, occlusiva dentale, *n* e *m*. Nel complesso, questo segno, un circoletto legato con una voluta alla consonante seguente, assume di volta in volta valore di *ñ*, *n*, *m* e *ṃ*.[92]

VISARGA.

– Le frequenti assimilazioni di *visarga* a sibilante seguente sono state tralasciate, ma sono stati registrati i casi in cui esso viene eliso (sebbene il fenomeno sia quasi costante in certi contesti fonetici),[93] in quanto la sua presenza ovvero assenza è talvolta determinante per decidere se ci si trova davanti a un composto o a parole separate: così, p.e., *kartavyamūḍhaḥ stimito* (T^{pc}) contro *kartavyamūḍhastimito* ($MT^{ac}P$), in 3.27d.

AVAGRAHA.

– Il segno di *avagraha*, che indica l'elisione di una vocale in particolari contesti fonetici, è stato tacitamente restaurato nel testo: nelle fonti, infatti, compare sporadicamente solo nel manoscritto A, senza dubbio introdotto secondariamente dal copista. Si noti che l'assenza di un testimone autorevole per decidere della sua presenza o assenza dà luogo a una alternativa irrisolvibile in 9.4c (cfr. la nota alla strofe).

[91] P.e.: *velān na* per *velāṃ na* (7.34d, A), *tān nadīm* per *tāṃ nadīm* (9.18d, AP) eccetera.

[92] Si riportano alcuni casi esemplificativi delle diverse funzioni del grafema, qui indicato con *N*: esso rappresenta *ñ* in *pāNcālikā* (1.9a), *°paNjareṣu* (1.9a); ha valore di *n* in *āgaNtum* (7.3b), *maNthācalo* (3.49c), *nivasaN divasān* (9.53c), *prasaNna°* (2.51a), *°janāN narendraḥ* [< *°*janāt narendraḥ*] (3.27b), *tajjaNma°* (3.24d), *atulāN mahālayān* (5.1d); sostituisce *m* in *dhaNmilla* (4.10b); è scritto al posto di *ṃ* in *alaNcakrur* (4.9c), *nitarāN cakāśe* (3.61b), *saNtatir* (3.33d), *padmaN dhruvam* (1.68c), *puNnāgatāṃ* (7.10d), *tubhyaN namaḥ* (2.34d), *°saNmarda°* (3.23a). Negli esempi riportati, questo segno "polivalente" occorre in uno o in entrambi i manoscritti in grantha.

[93] Nei manoscritti, il *visarga* cade con pochissime eccezioni di fronte a gruppo consonantico iniziante per sibilante, sporadicamente anche di fronte ad altri gruppi consonantici (p.e. *°āṅgā pratyagacchan* per *°āṅgāḥ pratyagacchan*, 2.54d, C) o consonante singola (p.e. *yatrālayā kaṃcana°* per *yatrālayāḥ kāñcana°*, 1.11a, P).

PREVIEW

IRREGOLARITÀ NEL *SANDHI*.

– Non di rado, fra il primo e il secondo *pāda* di ciascun emistichio (a-b, c-d) le norme del *sandhi* (esterno) non sono applicate o sono applicate in maniera impropria, come a voler marcare la cesura fra i versi. Il fenomeno è riscontrato in tutti i manoscritti, se pur con frequenze diverse, p.e.: *m* finale non passa ad *anusvāra* di fronte a consonante (°*mudrām kāṣāya*° per °*mudrāṃ kāṣāya*°, 2.21cd, M), ma diventa *anusvāra* di fronte a vocale (*prabhūṇāṃ udasta*° per *prabhūṇām udasta*°, 1.7ab, TAP); il *visarga* viene conservato laddove dovrebbe passare a sibilante (°*dīrghaḥ tasya* per °*dīrghas tasya*, 3.54ab, A), a *r* (°*sūnoḥ vakṣaḥ*° per °*sūnor vakṣaḥ*°, 3.53ab, A; °*śobhaiḥ ātmīya*° per °*śobhair ātmīya*°, 2.13ab, A) o venire eliso (°*dvipāyāḥ mahendra*° per °*dvipāyā mahendra*°, 1.17cd, TP); occlusiva sorda non si sonorizza di fronte a consonante sonora (°*lālanāt virejire* per °*lālanād virejire*, 5.49ab, A).

– Nei due manoscritti in grantha le occlusive sorde *t* e *ṭ* non si sonorizzano mai di fronte a occlusiva sonora, p.e.: *yatgṛha*° per *yadgṛha*° (1.9a, CM), *abhyutgatābhir* per *abhyudgatābhir* (2.29b, CM), *ṣaṭguṇa*° per *ṣaḍguṇa*° (1.48d, M; *satguṇa*°, C); sporadicamente il fenomeno riguarda anche *k*, p.e.: *vākbhir* per *vāgbhir* (3.34a, M).[94]

– In alcuni casi *t* non cambia d'ordine di fronte a palatale: *yatcandra*° per *yaccandra*° (1.35c, C), *kācit chanakair* per *kācic chanakair* (7.8d, M).

ALTRE PECULIARITÀ GRAFICHE NON REGISTRATE NELL'APPARATO CRITICO.

– La scrittura grantha impiega segni molto simili per scrivere *ṛ* e *r* postconsonantiche, costituiti da una linea curva tracciata sotto la consonante, che forma un semicerchio per indicare la semiconsonante *r* e che invece si chiude su se stessa a occhiello per la vocale *ṛ*. Nei manoscritti C e M i due segni risultano a volte indistinguibili e sono comunque impiegati indiscriminatamente, come se fossero interscambiabili.[95] Gli

[94] La conservazione dell'occlusiva sorda di fronte a consonante sonora è caratteristica della scrittura grantha in uso in Kerala ("grantha malayalam"); tipico di tale scrittura è anche l'uso di scrivere *t* al posto di *l*, riscontrato in tre occorrenze nei manoscritti C e M (5.42b, 10.17a, 10.18b), tutte registrate nell'apparato critico; cfr. Reinhold Grünendahl, *South Indian Scripts in Sanskrit Manuscripts and Prints*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2001, p. xvi.

[95] Fa eccezione la coppia *kṛ* / *kr*, facilmente discernibile grazie alla forma peculiare del grafema *kṛ*.

PREVIEW

scambi fra questi grafemi danno luogo a lezioni prive di significato[96] e non sono stati registrati nell'apparato critico neppure quando "filtrano" nei testimoni in devanāgarī.

– Nei due manoscritti in grantha, alcune consonanti geminate sono scritte giustapponendo due grafemi uguali sulla stessa riga, senza alcun fenomeno di fusione e senza apposizione del *virāma* al primo grafema: ciò avviene regolarmente in *kk*, *gg*, *jj*[97], *ṭṭ*, *dd*, occasionalmente in *mm* (per *ṃm*)[98]. Tale soluzione grafica dà luogo occasionalmente ad ambiguità di lettura, risolvibili solo facendo ricorso al contesto semantico: così, p.e., due *ja* in sequenza devono essere lette *jja* in *tajjanma*° (3.24d, M) ma *jaja* in °*ātmajajanma*° (3.27a, M) e la coppia di *ma* consecutive in 3.31ab è certamente da intendersi come °*biṃbam amanda*°, ma potrebbe altresì essere letta °*biṃbaṃ manda*°.

– Sia la grantha che la devanāgarī dispongono di due grafemi distinti per *l*, corrispondenti foneticamente alla liquida laterale dentale e cerebrale: le due forme ricorrono nei manoscritti C, M, T e P, in luoghi diversi e senza una chiara logica distributiva. Nel codice P è impiegato anche un terzo segno, scritto aggiungendo un piccolo "uncino" in basso a sinistra della *l* devanāgarī, che rappresenta probabilmente l'approssimante cerebrale centrale in uso nelle lingue e nelle scritture tamil e malayalam.[99] Nell'apparato critico non si è distinto fra le diverse forme e si è scritto sempre e solo *l*.

– Nei due manoscritti in grantha il gruppo *dm* è sempre scritto *tm*, con nesso grafico.

PREVIEW

[96] P.e.: °*āgrbhāgā* per °*āgrabhāgā* (1.78c, CM), *aṃghṛi*° per *aṅghri*° (4.25b, C), *abhyucchṛita*° per *abhyucchrita*° (3.19d, C), *vajṛā*° per *vajrā*° (5.21c, M), °*traṣṇena* per °*tṛṣṇena* (3.30a, M), *draḍhaṃ* per *dṛḍhaṃ* (1.44b, C), °*randhṛm* per °*randhram* (1.60b, CM), *prathvī* per *pṛthvī* (3.11d, M) eccetera.

[97] Ma *jjv* è sempre scritto *jv*, si veda *supra*, p. 39.

[98] Per l'alternanza fra *mm* e *ṃm* si veda il paragrafo sulle nasali, p. 39-40.

[99] Cfr. Georgji Alexandrovich Zograph, *Languages of South Asia. A Guide*, London, Boston, Melbourne and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1982, p. 127-152.

9. ABBREVIAZIONI E SIMBOLI USATI NELL'APPARATO CRITICO.

X^{ac}, **X**^{pc}: gli acronimi "ac" e "pc" posti in apice alla sigla di un manoscritto indicano rispettivamente le lezioni *ante correctionem* e *post correctionem*. A volte, soprattutto nel manoscritto T, gli interventi emendativi coprono la lezione originale rendendola illeggibile: in questi casi nell'apparato non figura la lezione *ante correctionem*, ma solo una (o più) lezioni *post correctionem*.

X$^{?}$: il punto interrogativo posto in apice indica che una variante è stata registrata in D o E senza specificare il manoscritto da cui fu tratta.

E^{em}: indica un emendamento congetturale proposto nell'edizione di Madras, dove la lezione compare compresa fra parentesi.

~: la tilde è usata per segnalare che una lezione e le sue varianti ricorrono nello stesso verso di quella che la precede.

•: il "bullet" segnala la perdita di parte di una sillaba.

×: la croce indica l'omissione o la perdita di una o più sillabe.

¤: questo simbolo segnala che un'intera strofe è stata omessa o è andata perduta.

Si danno qui alcuni esempi per chiarire la sintassi e l'uso dei simboli nel registro dell'apparato critico relativo alle lacune: "**C:** a^{3} – a^{9} (•ī)" indica che, nel manoscritto C, nel primo verso (a) di questa strofe sono andate totalmente perdute sei sillabe, dalla terza all'ottava, e che della nona ci è preservata solo la vocale *ī*; "**P:** b^{5} – b^{8}" segnala che nel codice P il copista ha lasciato uno spazio bianco in corrispondenza di quattro sillabe del secondo verso (b), dalla quinta all'ottava; "**M:** ¤" significa che l'intera quartina è andata perduta o è stata esclusa dal manoscritto M.

10. NOTE ALLA TRADUZIONE.

Nella traduzione, lo stile corsivo è usato come espediente grafico per evidenziare il secondo significato attribuibile ai versi laddove l'autore impiega il tropo del "doppiosenso" (*śleṣa*, si veda *supra*, p. 15-16).

Le quartine sono spesso accompagnate da note esplicative volte a illustrare le leggende cui il testo allude e a fornire chiarimenti sulle tante

PREVIEW

immagini e situazioni convenzionali caratteristiche del *kāvya*, che risulterebbero difficilmente apprezzabili da chi non ha familiarità con questa letteratura.

I titoletti che introducono le diverse parti del poema specificandone l'argomento ("Prologo", "La città di Kapilā", eccetera) sono stati aggiunti dal traduttore.

PREVIEW

Bibliografia

Annam Bhaṭṭa, *The Tarka-Sangraha with a Translation and notes in Hindī and English*, Allahabad, Presbyterian Mission Press, 1850.

Apte, Vaman Shivaram, *Appendix A: Sanskrit Prosody*, in *The Practical Sanskrit-English Dictionary*, 3 volumi, Poona, Prasad Prakashan, 1957-1959, vol. III, p. 1-32.

Ārya Śūra, *La ghirlanda delle nascite. Le vite anteriori del Buddha*, a cura di Raniero Gnoli, Milano, Rizzoli, 1991.

Aśvaghoṣa, *Aśvaghoṣa's Buddhacarita or Acts of the Buddha*, by Edward Hamilton Johnston, New Delhi, Munshiram Manoharlal, 1995.

Aśvaghoṣa, *Le gesta del Buddha. Buddhacarita canti I-XIV*, a cura di Alessandro Passi, Milano, Adephi, 1979.

Avadāna-Śataka. Cent Légendes Bouddhiques, [par] Léon Feer, Amsterdam, APA Oriental Press, 1979.

Bāṇa, *The Harṣa-carita of Bāṇa*, translated by Edward Byles Cowell and Frederick William Thomas, Delhi, Motilal Banarsidass, 1993.

Bāṇa, *The Harshacarita of Bāṇabhaṭṭa (Text of Uchchhvāsas I-VIII)*, edited with an Introduction and Notes by Pandurang Vaman Kane, Delhi, Motilal Banarsidass, 1997.

Banerji, Sures Chandra, *Flora and Fauna in Sanskrit Literature*, Calcutta, Naya Prokash, 1980.

Bhartṛhari, *Sulla saggezza mondana, sull'amore e sulla rinuncia*, a cura di Alessandro Passi, Milano, Adephi, 1989.

Boccali, Giuliano - Piano, Stefano - Sani, Saverio, *Le letterature dell'India*, Torino, UTET, 2000.

Buddhaghoṣa, *The Padyacūḍāmaṇi of Buddhaghōṣācārya*, edited by (the late) M. Ranga Acharya and S. Kuppuswami Sastri, with a Commentary by Pandits K. Venkatesvara Sastri and D.S. Satakopa Acharya, Madras, Government Press, 1921.

PREVIEW

Buddhaghoṣa, *Siddharthacharita (Padya Chūdamaṇi Kāvya) of Āchārya Buddhaghosha*, with Sanskrit-Hindi Commentaries, edited by Svami Dvarikadas Shastri, Varansi [sic], Bauddha Bharati, 1994.

Buddhaghoṣa, *Śrīmadācārya-buddhaghoṣa-praṇītaḥ Padya-cūḍāmaṇiḥ, Yaśodharākhyayā vyākhyayā saṃvalitaḥ, prathamaḥ sargaḥ*, Siddhāntavāgīśena Ācāryavinodena sampāditaḥ, New Delhi, Sāhitya Prakāśana Maṇḍala, 1960.

Buddhist Birth Stories (Jātaka Tales). The Commentarial Introduction Entitled Nidāna-Kathā, The Story of the Lineage, edited by Thomas William Rhys Davids, London, Routledge & Sons/New York, Dutton & Co., 1880.

Daṇḍin, *Daśakumāracarita of Daṇḍin*, by Moreshvar Ramchandra Kale, Delhi, Motilal Banarsidass, 2003.

Daṇḍin, *Kāvyādarśa of Daṇḍin*, by Shripad Krishna Belvalkar, Poona, The Oriental Book-Supplying Agency, 1924.

Dange, Sadashiv Ambadas, *Encyclopaedia of Puranic Beliefs and Practices*, 5 volumi, New Delhi, Navrang, 1986-1990.

Das, Rahul Peter, *The romarāji- in Indian Kāvya and Āyurvedic literature*, in *Panels of the VIIth World Sanskrit Conference*, Editor Johannes Bronkhorst, 11 volumi, Leiden, Brill, 1991, vol. VIII, p. 1-65.

Dave, K.N., *Birds in Sanskrit Literature. With 107 Bird Illustrations*, Delhi, Motilal Banarsidass, 2005.

Dowson, John, *A Classical Dictionary of Hindu Mithology and Religion. Geography, History and Literature*, New Delhi, D.K. Printworld's Edition, 2005.

Fernando, Anusha, *Buddhaghoṣa's Padyacūḍāmaṇi As a Biography of the Buddha*, A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in The Faculty of Graduate Studies (Department of Asian Studies), Montreal, McGill University, 1992.

Gerow, Edwin, *A Glossary of Indian Figures of Speech*, The Hague-Paris, Mouton, 1971.

PREVIEW

Grey, Leslie, *A Concordance of Buddhist Birth Stories*, Oxford, The Pali Text Society, 1994.

Grünendahl, Reinhold, *South Indian Scripts in Sanskrit Manuscripts and Prints*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2001.

Holt, John Clifford, *The Buddhist Viṣṇu. Religious Transformation, Politics, and Culture*, New York, Columbia University Press, 2004.

Hopkins, Edward Washburn, *Epic Mythology*, Strassburg, Karl J. Trübner, 1915.

The Jātaka or Stories of the Buddha's Former Births, Under the Editorship of Edward Byles Cowell, 6 volumi, London, The Pali Text Society, 1981.

Kālidāsa, *The Abhijñānaśakuntalā of Kālidāsa*, with Commentary of Rāghavabhaṭṭa, by Moreshvar Ramchandra Kale, Delhi, Motilal Banarsidass, 1969.

Kālidāsa, *The Birth of Kumāra by Kālidāsa*, translated by David Smith, New York, New York University Press-JJC Foundation, 2005.

Kālidāsa, *The Raghuvaṃśa of Kālidāsa, with the commentary (the Sanjīvinī) of Mallināth*, edited by Kāśīnāth Pāṇḍurang Parab, revised by Wāsudev Laxman Shāstrī Paṇasīkar, Bombay, Nirnaya-Sagar Press, 1910.

Kālidāsa, *La stirpe di Raghu*, a cura di Carlo Formichi, La Spezia, Fratelli Melita Editori, 1992.

Katre, Sumitra Mangesh, *Introduction to Indian textual criticism*, Poona, Deccan College Post-gratuate and Research Institute, 1954.

Kṣemendra, *Avadānakalpalatā of Kṣemendra*, edited by Parashuram Lakhsman Vaidya, 2 volumi, Darbhanga, The Mithila Institute of Post-Graduate Studies and Research in Sanskrit Learning, 1959.

Lalitavistara, English Translation with Notes by Bijoya Goswami, Kolkata, The Asiatic Society, 2001.

Law, Bimana Charan, *The Life and Work of Buddhaghoṣa*, Calcutta and Simla, Thacker - Spink & Co., 1923.

Lienhard, Siegfried - Boccali, Giuliano (a cura di), *Poesia indiana classica*, Venezia, Marsilio, 2009.

PREVIEW

The Mahāvastu, translated from the Buddhist Sanskrit by John James Jones, 3 volumi, London, The Pali Text Society, 1973 (primo volume), Lancaster, The Pali Text Society, 2006 (secondo volume), London, Luzac & Co., 1956 (terzo volume).

Malalasekera, George Peiris, *Dictionary of Pali Proper Names*, 2 volumi, London, The Pali Text Society, 1974.

Malalasekera, George Peiris *et al.*, *Encyclopaedia of Buddhism*, Colombo, Government of Ceylon, 1961-.

Mallinson, James, *Messenger Poems by Kalidasa, Dhoyi & Rupa Gosvamin*, New York, New York University Press-JJC Foundation, 2006.

Manusmṛti. With the "Manubhāṣya" of Medhātithi, edited by Ganganath Jha, 10 volumi, Delhi, Motilal Banarsidass, 1999.

Nakamura, Hajime, *Gotama Buddha. A Biography Based on the Most Reliable Texts*, Tokyo, Kosei Publishing Co., 2002.

New Catalogus Catalogorum. An Alphabetical Register of Sanskrit and Allied Works and Authors, prepared by Venkatarama Raghavan *et al.*, 19 volumi, Madras, University of Madras, 1949-.

Padma-chos-'phel, *Leaves of the Heaven Tree. The Great Compassion of the Buddha*, translated by Deborah Black, Berkeley, Dharma Publishing, 1997.

Pandey, Rajbali, *Hindu Saṃskāras: Socio-Religious Study of the Hindu Sacraments*, Delhi, Motilal Banarsidass, 1969.

Rājaśekhara, *Kāvyamīmāṃsā of Rājaśekhara*, Original Text in Sanskrit and Translation with Explanatory Notes by Sadhana Parashar, New Delhi, D.K. Printworld, 2000.

Sharma, Mahesh Chandra, *Ācārya Buddhaghoṣa and His Padyacūḍāmaṇi*, in *Glimpses of the Sanskrit Buddhist Literature*, Editor Kameshwar Nath Mishra, Sarnath-Varanasi, Central Institute of Higher Tibetan Studies, 1997, p. 88-105.

Tubb, Gary A. - Boose, Emery R., *Scholastic Sanskrit. A Manual for Students*, New York, The American Institute of Buddhist Studies at Columbia University, 2007.

PREVIEW

Venugopalam, K., *A Primer in Grantha Characters*, St. Peter (Minnesota), Published by James H. Nye, 1983.

Vettammani, *Purāṇic Encyclopaedia*, Delhi, Motilal Banarsidass, 2002.

Vidyākara, *An Anthology of Sanskrit Court Poetry. Vidyākara's "Subhāṣitaratnakoṣa"*, translated by Daniel H.H. Ingalls, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1965.

Warder, Anthony Kennedy, *Indian Kāvya Literature*, Revised Edition, 7 volumi, Delhi, Motilal Banarsidass, 1989-2004.

Zograph, Georgji Alexandrovich, *Languages of South Asia. A Guide*, London, Boston, Melbourne and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1982.

PREVIEW

PREVIEW

Buddhaghoṣa

Padyacūḍāmaṇi

(Il diadema dei versi)

Traduzione e note

PREVIEW

PREVIEW

SARGA I

PROLOGO

1.1. Onoro il discendente del sole, germoglio di splendore il cui sguardo è un'ondata di compassione, nembo livido [che estingue] il fuoco dell'arroganza di Kandarpa, bulbo alla radice di quell'albero che avvera i desideri che è l'emancipazione finale.

1.2. Mera stoltezza è questo mio proposito di raccontare le nobili gesta del Maestro, allorché neppure gli asceti con a capo Brahmā furono in grado di dirne [nemmeno] una parte.

1.3. Eppure sarò capace di narrarle, per virtù della forza della devozione riposta in lui: così, infatti, perfino un grano di polvere, avendo preso rifugio nei suoi piedi, conferisce lustro agli uomini.

PREVIEW

1.1. La strofe d'esordio dei *mahākāvya* è tradizionalmente costituita da un'invocazione che il poeta rivolge alla divinità cui è devoto, affinché gli conceda buoni auspici e rimuova le difficoltà della composizione. Buddhaghoṣa invoca il Buddha mediante l'epiteto *arkabandhu*, "parente del sole", con riferimento all'appartenenza della schiatta di Siddhārtha, gli Śākya, alla dinastia solare (*sūryavaṃśa*) fondata da Ikṣvāku, sovrano di Ayodhyā e discendente di Vivasvān, il sole. Kandarpa è uno dei numerosi appellativi con i quali è designato il dio dell'amore e della passione, più noto come Kāma: egli rappresenta l'antagonista per antonomasia di Siddhārtha, colui che cercherà caparbiamente di distoglierlo dalla ricerca della via che conduce alla liberazione dal *saṃsāra*. La passione rappresenta infatti, in tutte le sue forme, la ragione prima e più diretta di attaccamento al – e di perpetuazione del – piano ciclico, effimero e doloroso del *saṃsāra*, rispetto al quale l'insegnamento buddhista si pone come metodo di emancipazione. I cinque alberi dell'abbondanza (Kalpadruma, Mandāra, Pārijāta, Saṃtāna e Haricandana), che danno in frutto tutto ciò che si desidera, furono prodotti dalla zangolatura dell'oceano di latte (cfr. la nota a 1.29) e condotti presso la dimora celeste degli dèi.

1.3. Il poeta, che nella strofe precedente ha dichiarato la propria inadeguatezza a raccontare la vita di Siddhārtha, afferma ora di esserne reso capace dal potere che scaturisce dalla sua devozione al Buddha, così come perfino misera polvere viene prodigiosamente trasformata in dispensatrice di bellezza (o, forse, di gloria o di ricchezze) in grazia dell'adorazione per lui. L'espressione "prendere rifugio nei piedi", infatti, implica una forma di venerazione: toccare rispettosamente i piedi – del maestro, di un superiore o dell'effigie di una divinità – rappresenta una dimostrazione di riverenza, poiché i piedi sono considerati la parte più umile del corpo umano.

LA CITTÀ DI KAPILĀ

1.4. C'è una celebre città chiamata Kapilā, che esaudisce i desideri degli abitanti: avendola veduta, [perfino] Indra tempera il menar vanto della propria capitale.

1.5. Là, la luna – il disco posato sulle aste delle bandiere dei palazzi – è immaginata dalle fanciulle, irate per il furto dello splendore del loto del proprio volto, come se vi fosse stata impalata.

1.6. Nelle sue strade lastricate di rubini brillano riflesse le stelle, come perle cadute dall'arco teso del dio dell'amore.

1.4. Kapilā è la capitale del regno di cui è sovrano Śuddhodana, futuro padre di Siddhārtha; la bellezza e la prosperità della città, che oscurano lo splendore della capitale di Indra, il re degli dèi, sono l'oggetto delle descrizioni nelle 26 strofe seguenti. L'aggettivo *kāmadughā*, "che esaudisce i desideri", è anche appellativo della "vacca dei desideri", la progenitrice di tutti i bovini, che fornisce latte agli dèi e ai grandi asceti ogniqualvolta lo desiderino; analogamente all'albero dell'abbondanza citato in 1.1, la vacca dei desideri è emblema di fonte inestinguibile di ricchezze.

1.5. Le donne di Kapilā, salite nottetempo sulle terrazze dei palazzi, osservano la luna, che pare posata sui pennoni degli altissimi edifici della città: invidiose dell'incanto del suo disco, che eguaglia quello dei loro volti (la similitudine fra la luna piena e il tondo del viso femminile è un *topos* della letteratura d'arte indiana), la immaginano infilzata alle aste, condannata – ladra di bellezza – a patire il supplizio previsto per il furto – l'impalamento, appunto.

1.6. La strofe esalta l'opulenza di Kapilā, le cui strade sono tempestate di pietre preziose, e allude al contempo al fervore amoroso dei suoi abitanti. Il dio dell'amore della tradizione indiana, infatti, è armato di un arco i cui dardi provocano il divampare della passione (analogamente all'Eros-Cupido greco-romano): i bagliori delle stelle riflesse sulle strade sono immaginati come le perle che lo ornavano, cadute per l'incessante tendere e scoccar di frecce del dio. Non deve sorprendere che l'autore celebri la città dove vivrà Siddhārtha decantando le passioni amorose dei suoi abitanti e il dio che le incarna, che sarà l'irriducibile antagonista del Buddha: la polarità dei protagonisti e dei valori morali che rappresentano assume importanza solo nelle strofe narrative e viene "sospesa" nelle quartine lirico-descrittive, dove l'unico criterio compositivo è costituito dalla riuscita letteraria del verso valutata in base all'osservanza dei canoni della poesia d'arte indiana, che assegnano alla descrizione dell'amore e delle passioni un ruolo di grande rilevanza.

PREVIEW

1.7. Le svettanti residenze dei potenti, con le aste dei vessilli vittoriosi [come] braccia slanciate verso l'alto, paiono chiamare senza posa i questuanti per la largizione con il tintinnio delle campanelle oscillanti.

1.8. Riflessi nelle strade tempestate di gemme, gli elefanti sembrano le cime di grandi catene montuose, discese nelle regioni inferiori per aiutare il Signore dei serpenti [a sostenere la terra].

1.9. Bambole arricchite con dovizia di ori [esposte] in gabbiette nelle case di Kapilā emanano lo splendore delle divinità tutelari tratte in grande copia dalle città nemiche conquistate.

1.10. Là, anche nei giorni cupi per le piogge, le donne separate [dall'amante], salite sui palazzi oltre i sentieri delle nuvole, dimorano ignare del brontolio delle nubi.

PREVIEW

1.7. La strofe sottolinea la generosità degli abitanti di Kapilā, assiduamente dediti al soccorso dei bisognosi.

1.8. Nella cosmologia tradizionale indiana le montagne sorreggono il piano della terra come puntelli, cosicché la maestosa mole degli elefanti è paragonata alle vette che emergono dal terreno e il riflesso dei loro corpi possenti sulla superficie delle strade alla parte inferiore dei monti, sprofondata nel sottosuolo. La mitologia assegna invece la funzione di supporto della terra al "re dei serpenti", Śeṣa o Ananta, al quale il dio Brahmā, compiaciuto della sua severa ascesi, concesse di scendere negli inferi per sostenere il mondo sulla propria testa.

1.9. Tanto prospera è la città di Kapilā che semplici bambole sono ornate riccamente quanto le sacre effigi razziate dalle città rivali. La similitudine è rafforzata dalla condizione di reclusione comune alle bambole, esposte in gabbiette per uccelli, e alle statue, "tratte" ma anche "fatte prigioniere" (*āhṛta*) dall'esercito di Śuddhodana.

1.10. La pena degli amanti separati durante la stagione delle piogge, che rende impraticabili le vie di comunicazione e impossibile il ricongiungimento, è un tema consueto della letteratura d'arte indiana. Ma tale sofferenza è sconosciuta, o almeno mitigata, a Kapilā: salendo sugli edifici della città, torreggianti al di sopra delle nuvole, le amanti solitarie giacciono inconsapevoli delle piogge monsoniche, che rammenterebbero loro la lontananza dell'amato e il lungo distacco che ancora le attende. Il motivo dell'iperbolica altezza delle residenze, già accennato in 1.5 e 1.7 e riproposto nelle strofe seguenti, ricorre con grande frequenza nelle strofe del *Padyacūḍāmaṇi* che celebrano i fasti delle città.

1.11. Con i pennoni d'oro come lunghissime braccia levate, i palazzi di Kapilā sembrano ghermire, invidiosi, la magnificenza delle residenze della città di Indra.

1.12. Le fanciulle di quella città, cogliendo con le mani la falce di luna accostata ai palazzi e sistemandosela fra i capelli, emulano la bellezza di Ambikā.

1.13. Arroventati dalla canicola, i padiglioni di Kapilā sembrano delibare, con la punta della lingua delle insegne ondeggianti, la luna dai gelidi raggi e dal disco delizioso d'essenza d'ambrosia.

1.14. Poiché l'antilope [lunare], avendo scorto l'emblema del leone sui vessilli dei santuari, colma di terrore è fuggita via, in quella città la luna uguaglia i loti dei volti delle fanciulle.

1.15. Di notte, il disco della luna piena è uno specchio posto di fronte alle donne che indossano vezzosi ornamenti negli appartamenti sulla sommità dei palazzi della città.

PREVIEW

1.11. La città di Indra, Amarāvatī, è situata sulla vetta del favoloso monte Meru, dimora di tutti gli dèi.

1.12. Ambikā, "Madre", è appellativo di Pārvatī, la consorte di Śiva. La falce di luna, propriamente attributo del dio, spetta a Pārvatī in quanto parte femminile della forma androgina che fonde la coppia in un solo corpo (Ardhanārījaṭeśvara).

1.13. "Arroventati dalla canicola" oppure "torridi nel pieno della stagione estiva". Il disco lunare è considerato il ricettacolo del nettare dell'immortalità, che viene consumato dagli dèi – che ne causano così la fase calante – e ripristinato dal sole, che ne propizia la fase crescente.

1.14. Nel disegno delle ombre nel disco lunare, che in occidente si è soliti interpretare come un volto, la tradizione indiana vede invece la figura di un'antilope o di una lepre. Il significato della strofe è che a Kapilā i templi sono così alti che l'antilope "lunare" può distinguere l'emblema del leone effigiato sui loro vessilli: impaurita, l'ombra fugge via, lasciando l'astro immacolato quanto i candidi volti delle donne della città. Si noti che nella strofe vengono menzionati due elementi buddhisti *ante litteram*: l'emblema leonino e il *caitya*, un reliquiario o edificio sacro.

1.16. I torrenti di raggi che sgorgano dalle porte di zaffiro della città creano per un momento l'illusione di una macchia anche nel disco del sole dai raggi roventi, così vicino.

1.17. Là, i fiumi, con gli ameni monti posti sulle loro sponde riflessi nelle acque cristalline, hanno la bellezza della Gaṅgā celeste, nella quale l'elefante divino si immerge per l'ardore della fregola.

1.18. Con i raggi screziati che si alzano dai palazzi fatti di gemme, là il cielo pare avvinto dagli arcobaleni anche quando la stagione delle piogge è terminata.

1.19. Le fanciulle della città, intente ai giochi su file di terrazze dorate, vincono lo splendore delle ninfe celesti che si dilettano sulle vette del monte Meru.

1.20. Le gemme di luce che sbocciano dalle sue residenze tempestate di cristalli sono come effimeri flabelli fra le orecchie dei fulvi cavalli del sole [che corrono] lì dappresso.

PREVIEW

1.16. I riflessi scuri degli zaffiri producono una macchia sul sole infuocato, rendendolo in tal modo somigliante alla fresca luna, il cui disco è contrassegnato da un'ombra (cfr. la nota a 1.14). La strofe suggerisce implicitamente la ricchezza di Kapilā (che ha porte gemmate), la maestosità dei suoi portali (cui il sole è vicino) e la condizione ideale dei suoi abitanti, che anche nel caldo soffocante dell'estate sono confortati dall'illusione che il sole sia in realtà la luna.

1.17. La tradizione indiana conosce tre corsi della Gaṅgā, che si stendono nelle regioni celesti, sulla terra e negli inferi. La doppia similitudine del verso è intesa a magnificare i paradisiaci scenari del regno di Śuddhodana, dove i fiumi rammentano la Gaṅgā celeste e i monti l'imponente Airāvata, il divino elefante montato dal dio Indra.

1.19. Le bellissime e voluttuose ninfe celesti della mitologia indiana (qui chiamate Surāṅganā, "Donne degli dèi", ma più comunemente designate con il nome di Apsaras) vivono presso i corsi d'acqua che scorrono sulle pendici del mitico monte Meru, dorata dimora dei divini.

1.20. I lampi nivei prodotti dai cristalli che impreziosiscono gli altissimi palazzi della città raggiungono i "cavalli del sole", vale a dire i suoi raggi, e ornano questi immaginari destrieri come bianchi pennacchi posti fra le loro orecchie.

1.21. Con la corrente cosparsa dei raggi che si effondono dai portali gemmati della città, la Gaṅgā celeste risplende nel firmamento come screziata dalla Yamunā.

1.22. I Makara del fiume celeste lottano furiosamente con i vessilli effigiati di pesci innalzati sulle residenze di Kapilā e agitati dal vento, credendoli nemici.

1.23. Là, lo sfinimento dell'amplesso delle fanciulle, che riposano sui palazzi lambenti le nuvole, è portato via piano piano dalla brezza che gioca con le onde della Gaṅgā celeste.

1.24. Di notte, la luna piena sembra cospargere i tetti delle alcove con i germogli dei suoi raggi colmi d'ambrosia – *[come] un abile artigiano con dita cariche di latte di calce*.

PREVIEW

1.21. Il corso della Gaṅgā celeste è screziato dai riflessi delle gemme che ricoprono gli altissimi portali di Kapilā, come la corrente cristallina della Gaṅgā terrestre dalle acque scure (blu o verdi) della Yamunā nel luogo di confluenza fra i due sacri fiumi, presso Prayāga (oggi Allahabad).

1.22. Anche questa quartina celebra la vertiginosa altezza degli edifici di Kapilā, le cui bandiere si ergono fin sulla Gaṅgā celeste dove nuotano i Makara, mostruosi animali ibridi variamente assimilati a squali, delfini o, più frequentemente, coccodrilli. Si noti che tanto il Makara quanto il pesce sono emblemi del dio della passione, Kāma.

1.23. Benché la strofe vi alluda soltanto, la brezza ristoratrice è fresca, per il contatto con le acque del fiume divino, e profumata (il termine per "brezza", *gandhavaha*, significa letteralmente "che porta fragranze"). Inoltre l'allitterazione fra l'avverbio *mandam*, "[che spira] lentamente", e l'epiteto che designa la Gaṅgā del cielo, *mandākinī*, "che scorre placida", evoca la pigra atmosfera che segue l'unione amorosa.

1.24. L'autore impiega qui la figura retorica del "doppiosenso" (*śleṣa*, cfr. le note nell'Introduzione, p. 15-16). Mediante l'impiego di parole polisemiche, parte della strofe si presta a due distinte letture, disgiunte nella traduzione ma veicolate dagli stessi vocaboli nel testo originale: *kalāsamagraḥ* significa tanto "luna piena" quanto "competente nelle arti e nelle tecniche" e *sudhāsanāthena karapallavena* sia "con i germogli dei raggi colmi d'ambrosia" sia "con le dita cariche di latte di calce". La quartina è ulteriormente arricchita a livello semantico dalla perifrasi impiegata per indicare la luna, *sudhāmayūkha*, "che ha raggi d'ambrosia", e, a quello fonetico, dalla doppia allitterazione nei primi due versi: *sudhā[...]ena sudhā[...]aḥ / kalā [...]aḥ kara[...]ena*.

1.25. Per la brama di frammenti di fibre di loto, le oche selvatiche cercano di afferrare con il becco la prima falce di luna nuova riflessa sui pavimenti tessellati con zaffiri.

1.26. Scorgendo la massa di fumo d'incenso che si solleva dalle case della città, somigliante al demone Rāhu capace di improvvisi agguati, il sole, come impaurito, si nasconde fra le selve delle nuvole.

1.27. I volti radiosi delle incantevoli fanciulle di Kapilā riflessi nei pavimenti di cristallo suscitano il dubbio che siano fiori di loto che si dischiudono sulle acque della Gaṅgā celeste.

1.28. Valicate le mura della città, che sviliscono i monti Cakravāla, il sole non può [più] uscirne e procede lungo il loro tracciato, simulando il cammino settentrionale e quello meridionale del suo corso.

PREVIEW

1.25. Le oche selvatiche, ghiotte delle bianche scaglie degli steli dei loti, sono tratte in inganno dalla nivea falce di luna che "fluttua" sui pavimenti di zaffiri, blu come le acque dei laghetti.

1.26. Rāhu è il demone che causa le eclissi, inghiottendo ora il sole ora la luna. La strofe celebra l'alacre religiosità degli abitanti di Kapilā: la massa di fumo che si leva dalle case della città, sprigionata dal legno resinoso e fragrante usato per alimentare i fuochi per le sacre oblazioni, è tanto estesa da sembrare al sole il demone Rāhu pronto a inghiottirlo con un attacco "a sorpresa", cioè con un'eclisse imprevista. È possibile interpretare la strofe in modo diverso, attribuendo a *paśyan* il significato di "credere" (in luogo di "vedere") e a *darśam* quello di "notte di luna nuova" (invece di "somiglianza"): "Credendo che la massa di fumo fragrante che si alza dalle case di Kapilā sia una notte senza luna cagionata dal demone Rāhu teso in un inopinato assalto, il sole, impaurito, si nasconde nelle foreste delle nubi".

1.27. La similitudine è affine a quella in 1.25, ma qui i pavimenti sono di cristallo, così da evocare le acque adamantine della Gaṅgā.

1.28. La catena dei monti Cakravāla o Lokāloka delimita il corso del sole, costituendo il limite estremo dell'universo visibile (*loka*) e il confine che lo separa dal mondo delle tenebre (*aloka*). La cinta muraria di Kapilā è così alta da umiliare l'imponenza dei Cakrāvala e il sole, che l'ha incautamente valicata (ma sarebbe lecito domandarsi come abbia potuto farlo) è rimasto imprigionato al suo interno. Al di là dell'iperbole relativa alla maestosità dei bastioni della città, è probabile che il loro accostamento ai monti Lokāloka voglia suggerire una sorta di parallelo "funzionale": come questi separano il mondo della luce da quello della notte eterna, quelli proteggono lo splendore di Kapilā dall'oscurità dei territori esterni.

1.29. Il fossato della città, oltrepassate le sponde con onde gonfiate dal tumulto del vento, sembra sforzarsi di eccellere sull'oceano di latte.

1.30. Le insegne di seta sui palazzi di Kapilā risplendono in mezzo al fumo fragrante del legno d'aloe, come le linee delle onde della Gaṅgā celeste mescolate ai flutti della Yamunā.

Il re Śuddhodana

1.31. In quella città c'era un sovrano onorato della stirpe degli Śākya, di perenne Fortuna regale e di pura condotta per aver conseguito ricchezze in ossequio al dharma: era chiamato Śuddhodana, un nome conforme al suo significato.

PREVIEW

1.29. L'oceano di latte è il leggendario mare che venne "zangolato" da dèi e antidèi per ottenere il nettare dell'immortalità, episodio fra i più amati e conosciuti della tradizione mitologica indiana, celebrato nella letteratura e nelle arti figurative e plastiche del subcontinente e dell'Asia sud-orientale. La zangolatura venne attuata tirando la coda – gli dèi – e la testa – gli antidèi – di un gigantesco serpente, Vāsuki, avvolto a mo' di cinghia attorno al monte Mandara, usato come frullino. Oltre all'agognata ambrosia, dall'oceano sorsero tredici "oggetti preziosi", molti dei quali ricorrono in diversi luoghi di quest'opera: la vacca dei desideri, l'albero dell'abbondanza, le ninfe celesti (Apsaras), la luna, il gioiello chiamato Kaustubha e Lakṣmī, consorte di Viṣṇu. L'episodio è narrato, non senza variazioni, in diverse opere e su di esso si innestano varie leggende "secondarie", come la nascita del demone Rāhu, menzionato in 1.26.

1.30. Ricorre il motivo, già incontrato in 1.21, della mistione delle acque chiare della Gaṅgā con quelle scure della Yamunā, qui rappresentate rispettivamente dalle seriche insegne sventolanti (che la similitudine induce a ritenere bianche) e dal fumo bruno che sale dai fuochi accesi con il legno resinoso e profumato dell'Aquilaria agallocha, detto aquilaria o aloe.

1.31. Questa strofe inaugura la descrizione encomiastica di Śuddhodana, sovrano di Kapilā e futuro padre di Siddhārtha, il cui nome significa letteralmente "colui il cui riso (o il cui cibo) è puro": l'indole di Śuddhodana è fedele al significato del suo nome in quanto egli è *śuddhavṛtti* ("di pura condotta"), avendo arricchito il tesoro reale nel rispetto del *dharma*, inteso qui come insieme delle norme etiche e religiose della società indiana. La "Fortuna regale" è una delle due forme di Lakṣmī, consorte di Viṣṇu. La prima rappresenta l'esemplificazione della devozione maritale: in questo aspetto è chiamata anche Viṣṇupriyā ("devota a Viṣṇu" o "cara a Viṣṇu") e descritta assisa fedelmente a fianco del divino coniuge o dimorante sul suo petto (cfr. 1.79). Antitetica rispetto a questa è la forma della dea che personifica la fortuna dei sovrani, detta Rājalakṣmī o Rājyalakṣmī ("Fortuna del re" o

1.32. Quell'eroe eccellente, avendo predisposto il puro fuoco della sua potenza quale testimone del rito nuziale, sposò la Fortuna regale dei nemici con i rovesci dell'acqua [lustrale] che era la lama della propria spada.

1.33. Avendo dapprima ricevuto la solenne aspersione consacratoria con *coppe [fatte dei]* crani smezzati degli elefanti [degli eserciti rivali] pieni di sangue grondante, egli venerò poi la divinità della guerra con i loti dei cuori dei nemici.

1.34. Il suo pugnale, ornato delle lettere [tracciate dai] peli ritti sulla mano [riflessi nella lama], era come un dispaccio d'ordine inviato da Yama per convocare i suoi nemici.

"Fortuna regale"), caratterizzata dal capriccio e dalla volubilità (cfr. p.e. la strofe 1.46): ma tali sono la grandezza e la purezza di Śuddhodana che Rājalakṣmī abbandona la propria mutevolezza per accordargli perpetua assistenza. L'analogia fra la costante dedizione di Rājalakṣmī a Śuddhodana e quella di Viṣṇupriyā Lakṣmī a Viṣṇu assimila implicitamente la figura del sovrano a quella del dio.

1.32. In questa strofe il rito nuziale funge da metafora della conquista: Śuddhodana sposa la Fortuna regale dei sovrani nemici, vale a dire li priva del regno (il verbo *pari-nī-* significa tanto "sposare" quanto "portare via"). La cerimonia viene però celebrata con prassi nient'affatto ortodossa, adeguata – per così dire – alla maniera degli uomini d'arme: l'ardore guerresco del sovrano conquistatore funge da fuoco sacro, testimone delle nozze, e la pioggia di fendenti della sua spada che si abbatte sui rivali supplisce all'aspersione rituale di acque lustrali. Sia *vīra*, "eroe, prode" e "marito", che *dhārā*, "lama" e "flusso continuo d'acqua" ma metaforicamente anche di armi, veicolano significati che partecipano a entrambi i livelli di lettura.

1.33. La quartina celebra la potenza marziale di Śuddhodana con toni particolarmente cruenti. La prima immagine è costruita sul doppio significato di *kumbha*, che designa tanto i recipienti per l'acqua sacra usati per l'aspersione solenne di un sovrano, quanto le due prominenze rotonde ai lati del cranio degli elefanti, che Śuddhodana, schiantati gli eserciti nemici, impiega come secchielli rituali. Dopo la vittoria, il re onora la divinità della guerra con la macabra offerta del cuore dei nemici in luogo dei consueti fiori di loto.

1.34. Sulla lama del pugnale di Śuddhodana cade il riflesso dei peli della mano che lo brandisce, rizzati per effetto dell'eccitazione della battaglia: il loro disegno, simile a quello di un testo scritto, fa apparire il coltello come un ordine di convocazione inviato da Yama, la divinità che presiede sul regno dei defunti, ai nemici del sovrano – cioè come una sentenza di morte.

PREVIEW

1.35. Avendo posto fine alla superiorità della potenza dei sovrani nemici e ingollato [il sangue di] tutti i comandanti degli eserciti ostili, la sua scimitarra aveva donato serenità agli uomini – *proprio come Agastya, che, avendo impedito la soverchia elevazione dei monti [Vindhya] e avendo bevuto l'intero oceano per poi rilasciarlo, con il levarsi [della stella che porta il suo nome] dona limpidezza alle acque*.

1.36. Armato d'arco, egli, circondando l'esercito adunato nella capitale del re nemico, ne fece smarrito il grande sovrano e lo rese riddante al pari di un corpo decapitato – *come una nuvola con l'arcobaleno che, facendo scorrere il torrente che sgorga dai crinali delle montagne private delle ali, rende inquieta un'oca selvatica con la danza delle acque ondeggianti*.

FREE VIEW

1.35. Il "doppiosenso" (*śleṣa*) investe qui l'intera strofe, dando vita a due interpretazioni distinte, la prima di stampo guerresco, la seconda mitico-leggendaria. Tutti i termini partecipano a entrambi i registri di lettura: solo i sostantivi che denotano i due soggetti – *yatcandrahāsa*, "la sua scimitarra", e *agastya*, nome di un celebrato asceta – sono specifici di uno solo di essi. Si noti inoltre che *agastya* ha di per sé due diversi significati all'interno del secondo livello di lettura: è nome proprio dell'asceta e appellativo della stella che da lui mutua il nome. Nella strofe si fa riferimento a tre leggende incentrate sulla figura di Agastya. Nella prima l'anacoreta riduce, con uno stratagemma, l'eccessiva altezza dei monti Vindhya, che in una sorta di competizione con il monte Meru si erano erti fino a toccare il cielo, impedendo in tal modo il regolare corso del sole e della luna e gettando il mondo nel caos. Quando Agastya, nel suo viaggio verso l'India meridionale, giunse ai loro piedi, questi si prostrarono in ossequio all'illustre saggio: egli intimò allora ai monti di restare inchinati sino al proprio ritorno, che non avvenne mai. Il secondo episodio menzionato nella strofe narra di quando Agastya prosciugò l'intero oceano bevendolo, accondiscendendo con ciò a una supplica degli dèi che intendevano così stanare dei demoni che si erano rifugiati sui fondali del mare. La terza leggenda vede protagonista la stella che da Agastya prende il nome, identificata con Canopo: di essa si dice che purifichi le acque in quanto diviene visibile nel cielo d'India durante la stagione delle piogge, quando le scarse riserve di acque torbide e impaludate vengono rischiarate dalle abbondanti precipitazioni monsoniche. La similitudine fra i soggetti delle due letture, espressa dall'avverbio "come", si risolve nella chiusa: la scimitarra, levandosi, dona serenità, come la stella Agastya, sorgendo, conferisce purezza. Nella prima lettura tale chiusa è naturale conclusione delle premesse esposte nei primi due versi (avendo posto fine alla minaccia costituita da sovrani malvagi, la scimitarra di Śuddhodana donò serenità alle genti); nella seconda lettura, al contrario, non vi è alcuna connessione logico-consequenziale fra le mirabolanti imprese di Agastya narrate nei primi due versi e la conclusione.

1.36. Al pari della precedente, anche questa strofe si presta a due differenti intendimenti,

1.37. Nei fiumi la cui acqua è il sangue dei nemici di Śuddhodana, i Piśāca, agghindati con ghirlande di budella dei guerrieri, giocano a spruzzarsi l'un l'altro usando le proboscidi degli elefanti come schizzetti.

1.38. Avendo mietuto messi di sovrani nemici con le spade, avendole trebbiate con le colonne della cavalleria, spulate con ventilabri di orecchie di elefante, egli ammassò [infine] il grano della propria gloria in battaglia.

1.39. Il loto del suo volto rispecchiato nella lama della spada in battaglia sembrava il disco della luna riflesso nella marea montante.

1.40. Montati sulle navi che sono i carri dell'esercito, i cui alberi sono le oscillanti aste della bandiera, i Piśāca, incitati da Śuddhodana, attraversavano i fiumi di sangue dei nemici sul campo di battaglia.

1.41. Il cielo nero di nuvole sembrava un piatto di zaffiro posato dalla consorte di quel sommo [sovrano], la Gloria, per raccogliere il kajal dal lume della sua potenza.

PREVIEW

in virtù della polisemia dei termini che la compongono. L'esercito del nemico di Śuddhodana pencola come un tronco decapitato in quanto privato del proprio "capo", il sovrano, che brancola sbigottito per lo sbaragliamento subito. Nei versi si allude all'antica leggenda secondo la quale in un lontano passato le montagne erano dotate di ali e volavano liberamente, causando giustificata apprensione fra gli uomini e gli dèi; l'impresa di renderli immoti fu compiuta dal dio Indra, che mozzò loro le ali con la propria arma, il lampo (*vajra*).

1.37. I Piśāca costituiscono la classe di esseri demoniaci più bassa e malvagia della tradizione letteraria indiana, istigatori e responsabili essi stessi dei più deprecabili atti: ghiotti di carne e sangue umani, sono usi scorrazzare e banchettare sui campi di battaglia. Si noti che il macabro gioco con le proboscidi usate come schizzetti è la versione granguignolesca del vicendevole spruzzarsi degli amanti con siringhe riempite con acqua arrossata da belletti profumati.

1.41. Il *kajal* è un unguento nero usato come mascara oppure applicato come *eyeliner* sulla linea interna delle palpebre, per evidenziare il disegno dell'occhio; la base del *kajal* è costituita da fuliggine condensata, tradizionalmente raccolta ponendo un piatto sopra la fiamma di una lampada a olio. La Gloria è qui intenta a raccogliere il *kajal* prodotto dalla fiamma ardente della potenza di Śuddhodana, suo consorte, per farsi ancora più bella e radiosa; ma poiché il fuoco della maestà del sovrano brucia su tutta la terra, il solo piatto di dimensioni adeguate è il cielo intero, con il suo colore blu annerito dalle nuvole.

1.42. Poiché il cielo era saturo oltre misura delle sue glorie che riempivano l'universo, era come se non ci fosse spazio per il corso della fama di altri sovrani.

1.43. Se non ci fosse stato il fresco rimedio della sua gloria, nivea come la luna dai gelidi raggi, come avrebbe potuto questo mondo sopportare l'intollerabile fuoco della sua potenza?

1.44. Mentre egli portava saldamente l'anello della terra con il braccio, che reggeva il carico come fa il Signore dei serpenti, i braccialetti cadevano dalle liane delle braccia delle mogli dei nemici: strano davvero!

1.45. Avendo trovato rifugio presso di lui – compassionevole, assai prodigo – i mendicanti non andavano più presso altri [sovrani]: avendo raggiunto l'oceano, le nuvole agognano forse un altro stagno?

PREVIEW

1.42. Letteralmente "glorie che riempivano l'interno dell'uovo (*aṇḍa*)", con riferimento all'uovo di Brahmā (*brahmāṇḍa*), dal quale l'intero cosmo fuoriesce e che, al contempo, racchiude tutti i mondi.

1.43. Il sovrano è dunque al contempo ardente di fiammeggiante potenza e dispensatore del fresco lenimento che è la sua gloria, per convenzione letteraria bianca e fredda: per traslato egli è dunque il sole e la luna.

1.44. La similitudine fra il braccio del sovrano e il Signore dei serpenti (Ananta o Śeṣa) si basa sull'affinità della forma e sul fatto che entrambi sostengono la terra: il primo per antonomasia (l'epiteto *bhūbhṛt*, "reggitore della terra", è usato comunemente per denotare un sovrano), il secondo per concessione di Brahmā (cfr. la nota a 1.8). Il mondo ha la forma di un anello, conformemente al sapere dell'antica geografia indiana, che immaginava le terre emerse come un circolo circondato dall'oceano: ma mentre il re regge (o "indossa") saldamente il bracciale della terra (*bhū-valaya*), i braccialetti (*bhūṣā-valaya*) si sfilano dalle braccia delle donne dei sovrani rivali, emaciate dalla sofferenza per la morte dei propri consorti, uccisi in battaglia da Śuddhodana. Il collegamento causale fra i due fatti è solo implicitamente suggerito nella strofe, mediante l'impiego di un artificio retorico (*vibhāvanālaṃkāra*) che consiste nel descrivere il verificarsi di un fatto tacendone la causa convenzionale, e alludendo in tal modo all'esistenza di un movente diverso e inusuale: di norma, infatti, nella letteratura d'arte indiana i monili cadono dal corpo delle donne nell'ardore dell'amplesso. Il termine *vicitram* è stato qui inteso come interiezione di sorpresa ("strano davvero!"), ma potrebbe altresì essere interpretato come aggettivo ("grazioso, screziato") riferito a *bhūṣāvalayam*: "i graziosi braccialetti cadevano dalle braccia delle mogli dei suoi nemici".

1.46. Come afflitta dalla febbre della potenza sprigionata all'esterno [da Śuddhodana], la Fortuna regale, abbandonata la propria volubilità, si dilettava nella doccia sulla sua spalla, assai fresca per lo stillare di nettare dalle ghirlande floreali che gli ornavano le orecchie.

1.47. Con le acque recate dalla Gaṅgā e da altri sacri fiumi, asperse dai ministri alla sua consacrazione regale, fu dileguato il vigore del fuoco della potenza dei nemici – e con esso l'angoscia nel cuore delle genti.

1.48. Avendo preso ricetto presso di lui, le eccellenze delle sei abilità marziali risplendevano su quel sovrano di ottima nascita e aspetto, degno dell'ossequio dei sapienti, ricettacolo di giustizia, nobile d'animo, senza eguali – *come le moltitudini di gemme dotate delle sei proprietà brillano sull'aureo monte Meru, dimora degli dèi, sede del consesso dei divini, imponente, ineguagliabile*.

1.46. La Fortuna regale, oppressa dal calore dall'ardente potenza che Śuddhodana sprigiona tutt'intorno a sé, cioè verso i nemici, desiste dalla sua proverbiale incostanza (cfr. la nota a 1.31) e trova stabile rifugio sulla spalla del sovrano, dove può godere del refrigerante gocciolare di nettare che scende dagli ornamenti floreali che il re indossa alle orecchie. Il termine *dhārāsadana*, tradotto con "doccia", significa letteralmente "casa della pioggia", e designa un dispositivo descritto nel *Raghuvaṃśa* (16.49), dov'è indicato dal sinonimo *dhārāgṛha*: "I ricchi evitavano il caldo nelle cosiddette case con piogge artificiali, sdraiandosi su [giacigli fatti delle] più scelte pietre [preziose], lavati con acqua di sandalo e tutt'all'intorno spruzzati da fresche correnti di vapore [che apposite] macchine [mettevano in moto]" (Kālidāsa, *La stirpe di Raghu* cit., p. 235).

1.47. La potenza degli altri sovrani viene dispersa con l'ascesa al trono di Śuddhodana, come un fuoco che viene estinto dalle acque versate durante la celebrazione della cerimonia d'incoronazione. L'aspersione delle acque purificatrici è di norma compito dei sacerdoti, in particolare dell'Adhvaryu: ma tanto il termine impiegato nel testo (*saciva*) quanto il sinonimo suggerito dai commentatori (*mantrin*) denotano piuttosto un consigliere laico. Come già in 1.32, anche qui l'autore sembra voler sottolineare una certa "disinvoltura" di Śuddhodana rispetto alle rigide norme del rituale religioso, che paiono piuttosto conformate all'indole marziale del sovrano.

1.48. Come le innumerevoli pietre preziose (*ratna*) dotate delle sei qualità gemmologiche (*ṣaḍguṇa*) rilucono sul monte Meru, così l'insieme delle gemme (*ratna*, per traslato "eccellenze") delle sei qualità politico-guerresche (*ṣaḍguṇa*) illumina Śuddhodana. La similitudine è completata da una serie di aggettivi scelti, e costruiti, così da essere riferibili tanto a Śuddhodana

PREVIEW

1.49. Indifferente ad altri [racconti], l'orecchio dei saggi si avvinceva all'ascolto delle nobili gesta di Śuddhodana: eccetto il gusto dell'ambrosia, la lingua dei divini gradisce forse altri sapori?

1.50. Che siano pure a migliaia altri sovrani – solo grazie a lui la terra era ben governata; benché origine di tante gemme, non fu in virtù del Kaustubha che l'oceano divenne "la miniera dei gioielli"?

1.51. Poiché gli dèi erano incessantemente invocati con oblazioni da quel magnanimo, mera decorazione della capitale di Indra divenne l'albero Pārijāta!

PREVIEW

(*tam*, "egli") quanto al Meru (*merum*). A tal fine l'autore non si avvale solo dell'impiego di vocaboli polisemici – quali *bhūbhṛtam* ("sovrano" e "montagna"), *sumanoniṣevya* ("meritevole della venerazione dei sapienti" e "degno della frequentazione degli dèi"), *tuṅga* ("d'animo elevato, nobile" e "alto") – ma anche della possibilità di intendere diversamente il rapporto fra i singoli termini che costituiscono un composto (*suvarṇarūpa*, "di eccellente nascita e aspetto" se scandito *su-[varṇa-rūpa]*, ma "aureo" se inteso come *suvarṇa-rūpa*) e di sciogliere diversamente la crasi fra vocali in *sudharmāspada* (*sudharma-āspada*, "ricettacolo di giustizia", ma *sudharmā-āspada* "sede della sala conciliare degli dèi"). Le sei abilità politico-guerresche di un sovrano sono: *saṃdhi* ("alleanza"), *vigraha* ("guerra"), *yāna* ("marciare", "muovere [in spedizione]"), *āsana* ("fermarsi", "accamparsi"), *dvaidhībhāva* ("divisione [dell'esercito in unità minori di fronte a un nemico preponderante]"), *saṃśraya* ("[cercare la] protezione [di un sovrano più potente]"); l'elenco è tratto dalla strofe 7.160 del *Mānavadharmaśāstra*, il cosiddetto "Codice di Manu", cfr. *Manusmṛti. With the "Manubhāṣya" of Medhātithi*, edited by Ganganath Jha, 10 volumi, Delhi, Motilal Banarsidass, 1999, vol. II, p. 47 (testo) e vol. V, p. 376-377 (traduzione). Le sei proprietà che rendono eccellente una gemma sono citate nel commentario di Ācāryavinoda (Buddhaghoṣa, *Śrīmadācārya-buddhaghoṣa-praṇītaḥ Padya-cūḍāmaṇiḥ* cit., p. 37): *dīptiḥ* ("lucentezza"), *kāntiḥ* ("splendore"), *aujjvalyam* ("brillantezza"), *akīṭaviddhatvam* (letteralmente "non penetrata da insetti", con riferimento forse alla durezza, forse all'assenza di imperfezioni), *māṅgalyam* ("essere di buon auspicio"), *mahārghatā* ("grande valore").

1.50. Il mitico gioiello chiamato Kaustubha, che risplende sul petto di Viṣṇu, sorse dall'oceano di latte in conseguenza della zangolatura operata da dèi e demoni per produrre l'ambrosia (cfr. la nota a 1.29): da questo episodio deriva al mare l'appellativo *ratnākara*, "miniera, luogo d'origine delle gemme".

1.51. L'albero Pārijāta è uno dei cinque alberi dell'abbondanza (cfr. la nota a 1.1), prodotti, come il gioiello Kaustubha della strofe precedente, dalla zangolatura dell'oceano di latte. La sua miracolosa funzione di produrre ogni bene desiderato è resa superflua dalle oblazioni offerte a profusione da Śuddhodana agli dèi.

1.52. Udite le nobili gesta di Śuddhodana cantate dalle ninfe celesti dimoranti sui [propri] declivi, il monte Meru ancor oggi pare struggersi per il rapimento, dissimulato in guisa d'acque stillanti.

1.53. Con la pioggia di doni versata da questo sovrano, non di un solo [uomo] erano frustrati i desideri: quando una grande nuvola piove incessantemente a scroscio, v'è forse un lago sulla terra che non consegue pienezza?

La regina Māyā

1.54. Come l'oceano ha la fiumana, come il sole la ninfea, come l'astro lunare la sua falce, come Viṣṇu Kamalā, come il nembo la saetta: [così] egli aveva una regina consacrata chiamata Māyā.

PREVIEW

1.52. Udendo la celebrazione delle sublimi gesta di Śuddhodana, perfino il monte Meru si commuove e le sue lacrime di gioia assumono la forma di acque sorgive. L'autore impiega qui una figura retorica (*apahnuti* o *apahnava*), nella quale la natura reale del soggetto logico della comparazione viene negata e al suo posto viene asserita quella di un fenomeno immaginario: le acque che scendono dal monte sembrano torrenti, ma sono lacrime. Per le Apsaras o Surāṅganā cfr. la nota a 1.19.

1.54. Il rapporto che intercorre all'interno di ciascuna coppia fra le entità maschili (l'oceano, il sole, la luna, Viṣṇu, la nuvola) e le controparti femminili (il fiume, il loto, la falce di luna, Kamalā, il lampo) non è omogeneo né ben definito. Solo tre coppie sono caratterizzate nella tradizione letteraria indiana da un legame coniugale o amoroso: oceano-fiumi, sole-loti e Viṣṇu-Kamalā, quest'ultimo epiteto di Lakṣmī. In generale, i membri di ciascuna coppia sono per loro stessa natura vincolati indissolubilmente uno all'altro, nel contesto di relazioni nelle quali la parte femminile contribuisce alla maggior grandezza o splendore di quella maschile, dalla quale talvolta dipende: i fiumi recano acqua al mare; il loto si schiude alla luce del sole; la falce di luna, crescendo, dà forma e luminosità all'astro, del quale è una frazione; Lakṣmī è lo "splendore" e la "fortuna" di Viṣṇu; la folgore illumina la nuvola, dalla quale scaturisce. Al fine di preservare nella traduzione italiana il genere femminile dei sostantivi sanscriti *nadī* e *nalinī*, "fiume" e "fior di loto", si è fatto ricorso ai termini "fiumana" e "ninfea", quest'ultimo scientificamente inesatto.

1.55. Sui suoi piedi di loto, splendidi come l'intimo di due germogli, le lune piene delle unghie sembravano i fiori delle liane dei boccoli delle mogli dei vassalli.

1.56. Il fulgore delle gemme che sono le unghie dei piedi di lei, sommamente devota al marito, effondendosi faceva sorgere il dubbio che fosse la luce della luna, scesa in cerca di protezione per timore del demone Svarbhānu.

1.57. La loro forma meravigliosa, la loro delicatezza evidente – non c'era di meglio né d'eguale alle sue gambe dotate di tal bellezza.

1.58. Le mirabili proboscidi dei più maestosi elefanti e i nobili [fusti delle] migliori kadalī erano gocce nell'oceano di grazia emanante dai giunchi delle sue cosce.

PREVIEW

1.55. Inizia qui la descrizione di Māyā, consorte "consacrata" al rango di prima regina di Śuddhodana e futura madre di Siddhārtha, che si conclude in 1.78. La descrizione procede, secondo un preciso schema anatomico, dal basso verso l'alto: piedi, gambe, cosce, fianchi e così via, fino ai capelli. Le unghie di Māyā spiccano come fiori fra i boccoli delle mogli dei vassalli, colte nell'atto di prostrarsi rispettosamente ai piedi della regina; ma la comparazione delle unghie con la luna piena, piuttosto che con la sua falce, risulta quanto meno bizzarra.

1.56. Tale è lo splendore delle unghie di Māyā da essere confuso con la luce della luna, che l'autore immagina prosternata ai piedi della regina per implorare protezione contro il demone Svarbhānu o Rāhu (cfr. la nota a 1.26), in procinto di inghiottire l'astro lunare, per convenzione letteraria considerato sposo della propria luce.

1.58. Il fusto della *kadalī*, l'albero del banano (Musa sapientum), è impiegato nella letteratura cortese come immagine di elegante flessuosità, ma anche di debolezza e gracilità, in quanto è costituito non da un tronco legnoso, ma da lunghe foglie sovrapposte.

1.59. Con i fianchi prosperosi cinti dal giro di una fascia di rubini, questa moglie legittima dello sposo della terra era come la terra, bella con i lidi sabbiosi abbracciati dalla linea della marina disseminata di gemme dell'oceano.

1.60. Con lo splendore seducente di un vortice nell'oceano di liquore, l'incavo dell'ombelico di lei dalle sopracciglia arcuate sembrava scavato dai balzi della cascata di nettare d'avvenenza [che scendeva] dalle montagne dei suoi seni.

1.61. Le tre pieghe [sopra il suo ombelico] erano come tre rivi tracciati dall'aratore che è la giovinezza per irrigare con le acque fluenti della bellezza il campo che è il suo corpo, la cui messe è il dio dell'amore.

PREVIEW

1.59. Śuddhodana, in quanto re, è "signore" e "consorte" (*pati*) tanto di Māyā quanto della terra. I fianchi della regina sono paragonati al circolo delle spiagge che delimitano le terre emerse (cfr. la nota a 1.44), la fascia che li cinge alla linea di confine fra i lidi e il mare, le gemme che ornano la fascia alle pietre preziose, di cui abbondano le profondità dell'oceano (cfr. 1.50), trascinate presso la costa dalla marea.

1.60. L'oceano di liquore (*surārṇava*) è uno dei sette mitici mari che circondano le terre emerse; i restanti sei sono colmi di acque salmastre, sciroppo di canna da zucchero, burro chiarificato, latte acido, latte e acque dolci. Le sopracciglia arcuate costituiscono uno degli attributi che connotano la bellezza femminile nella poetica indiana.

1.61. La *trivalī*, la triplice piega orizzontale sopra l'ombelico, è celebrata nella letteratura *kāvya* come segno di femminile bellezza e giovinezza. La concezione del corpo della donna come campo è antica, attestata nella letteratura indiana già nel *Mānavadharmaśāstra*, il "Codice di Manu" (9.33), cfr. *Manusmṛti* cit., vol. II, p. 250 (testo) e vol. VII, p. 24 (traduzione). Come già rilevato in nota alla strofe 1.6, anche qui il prevalere delle istanze estetico-letterarie su quelle religiose fa sì che l'autore non si faccia scrupolo di descrivere Māyā, la futura madre del Buddha, come terreno fertile per le passioni rappresentate dal dio Kāma, l'irriducibile avversario di Siddhārtha sulla via della liberazione.

1.62. La sua vita, dimora della vacuità attraversata dalla triplice piega sulla pelle, pareva lo spazio etereo intessuto dei corsi della Gaṅgā celeste.

1.63. La linea di peluria scura come l'albero tamāla [sopra l'ombelico] della [regina] dagli occhi di loto sembrava un filo di fumo prodigioso, salito ad annunciare il trapasso della fanciullezza.

1.62. La vita della regina è esile a tal punto da essere impalpabile quanto lo spazio stesso: la sua presenza è deducibile solo grazie alle tre pieghe sopra l'ombelico (cfr. la nota precedente), così come l'etere è percepito mediante i corsi della Gaṅgā celeste che lo attraversano. La sottigliezza del girovita rappresenta un importante attributo estetico del corpo femminile, cui fanno da contrappunto la generosità dei fianchi (cfr. 1.59) e l'estrema floridezza dei seni (cfr. 1.65): ma la magrezza della vita di Māyā è qui descritta come *daridratājanmagṛham*, letteralmente "dimora natia, luogo d'origine dell'indigenza o della privazione", locuzione bizzarra nella quale un commentatore, Ācāryavinoda, ravvisa il difetto poetico detto *neyārthatā*, "[espressione] il cui senso può solo essere congetturato" (Buddhaghoṣa, *Śrīmadācārya-buddhaghoṣa-praṇītaḥ Padya-cūḍāmaṇiḥ* cit., p. 48-49).

1.63. Il filo di peluria sopra l'ombelico è un segno della maturazione del corpo femminile assai celebrato nella letteratura d'arte indiana, benché si tratti con ogni probabilità di un'immagine prettamente letteraria, priva di alcun fondamento biologico (cfr. Rahul Peter Das, *The romarāji- in Indian Kāvya and Āyurvedic literature*, in *Panels of the VIIth World Sanskrit Conference*, Editor Johannes Bronkhorst, 11 volumi, Leiden, Brill, 1991, vol. VIII, p. 1-65). La similitudine nella strofe può essere così interpretata: la linea di peli che compare sulla pancia della regina all'inizio della pubertà è come un filo di fumo portentoso (in quanto sprigionatosi in assenza di fuoco), che, al pari di ogni evento prodigioso, è presago di sciagure – in questo caso la "morte" della fanciullezza. Il fuoco misterioso e sottaciuto da cui scaturisce il fumo è quello delle prime irrequietezze amorose di Māyā, attizzato dall'avvento dell'adolescenza (vedi anche la strofe successiva). Ācāryavinoda, che disapprova l'allusione alle pulsioni sessuali della futura madre di Siddhārtha, suggerisce di intendere il composto *dhūmāvali* (letteralmente "filo di fumo") come "cometa" o "meteora" (a rigore *dhūmaketu* o *dhūmaketana*), eventi considerati premonitori di calamità – interpretazioni che, sebbene un poco forzate, tutelerebbero l'integrità morale della regina (Buddhaghoṣa, *Śrīmadācārya-buddhaghoṣa-praṇītaḥ Padya-cūḍāmaṇiḥ* cit., p. 49-50). Ma entrambi i fenomeni mal si adattano al contesto della strofe: una stella cometa è visibile grazie alla luminosità della sua scia, perciò difficilmente potrebbe essere impiegata come termine di comparazione di una linea di peluria scura; e l'aggettivo *utthitā*, "salita, che muove verso l'alto", contrasta con la direzione della traiettoria di un meteorite che precipita nell'atmosfera. L'albero *tamāla* (Xanthochymus pictorius) ha corteccia scura (a essa si fa riferimento nella strofe), fiori bianchi e frutti commestibili, dal cui succo si estrae anche un pigmento giallo usato per tracciare sulla fronte segni di buon auspicio o di distinzione settario-religiosa.

PREVIEW

1.64. L'adorabile, fine linea di peluria sul suo corpo sottile e delicato pareva la corda dell'arco di Kāma riflessa fuori dalla sua mente, dove il dio si esercitava al tiro.

1.65. L'etere ebbe il proprio spazio interamente invaso dalle rotondità del seno della giovane [regina] – che espandendosi avevano varcato il margine [che le separava] *[come] un esercito in schieramento circolare oltrepassa un confine* – e fu messo in salvo dal suo vitino.

1.66. Steli di loto nel laghetto della bellezza, liane [simili a] saette [scaturite] dalla fila di nubi della giovinezza, fauste ghirlande [al collo] del dio dell'amore: [questo] sembravano le braccia di lei dagli occhi belli.

1.67. Superbamente risplendeva [la regina] con il collo mirabile per il filo di perle che lo cingeva, come un'onda del mare con il candore di una conchiglia deliziosa per la massa di perle che ha rilasciato [intorno a sé].

PREVIEW

1.64. Varcata la soglia della pubertà, nella mente della giovane regina insorgono i primi turbamenti amorosi, metaforicamente descritti come i tiri con l'arco di Kāma, le cui frecce sono fiori (nella strofe il dio è designato infatti con l'epiteto *kusumāyudha*, "l'armato di fiori"); la fine linea scura di peluria – segno tangibile della fine della fanciullezza (cfr. la strofe precedente) – è immaginata come l'ombra della corda di quell'arco, riflessa fuori dalla mente della fanciulla, sul suo stesso corpo.

1.65. I seni di Māyā si sono fatti prosperosi fino a toccarsi e hanno occupato lo spazio che li separava: l'etere che prima lo riempiva, messo in fuga, ha trovato rifugio presso la sottilissima vita della regina (cfr. 1.62). La strofe è infarcita di termini che evocano toni guerreschi: *vijṛmbhamāṇa*, "che si sviluppa" e "che si espande"; *vilaṅghya velām*, "oltrepassando il limite" e "violando il confine"; *maṇḍala*, "rotondità [del seno]" e "truppe disposte in circolo"; *ākrānta*, "frequentato" e "occupato, invaso"; *śeṣa*, "ciò che rimane" e "ciò che è messo in salvo".

1.66. La strofe è ricca di allusioni: nella prima similitudine, le braccia-steli di loto si alzano in una *dīrghikā*, un laghetto di foggia allungata, con riferimento alle forme esili della regina; nella seconda immagine, le braccia di Māyā sono "saette-liane" (*vidyul-latā*) che scaturiscono dal suo giovane corpo, metaforicamente rappresentato da una fila di nubi – a evocare di nuovo la figura sinuosa della fanciulla; il paragone fra le braccia di Māyā e la ghirlanda di Kāma, infine, identifica il dio dell'amore con Śuddhodana, il cui collo è cinto dalle braccia dell'appassionata consorte.

1.67. La regina è paragonata a una piccola onda (*vīcikā*) e il suo collo, reso ancor più bello dalla collana di perle che indossa, a una conchiglia contornata dalle perle che ha rilasciato (*niṣṭhyūta*, letteralmente "sputato").

1.68. Fu certo per il desiderio di rendere il suo volto di luna senza rivali nel mondo che Brahmā creò il loto privo di profumo e il disco lunare con una macchia al suo interno.

1.69. Le gemme degli alberi – per l'effimera delicatezza – e i coralli dell'oceano – per l'immutabile durezza – non erano menzionati nelle conversazioni su cosa somigliasse alle labbra [rosse] come il frutto bimba di lei dagli occhi di loto.

1.70. Lo splendore delle labbra [rosse] come il frutto bimba di lei dai lunghi occhi, pervaso dal [bianco] sorriso leggiadro, pareva un crepuscolo [rosso-]fulgente [come il] fiore del bandhūka, soffuso dal chiaro di luna.

1.71. Il naso di lei nel fiore della giovinezza era come l'ampio canale [per il fluire] della bellezza della falce di luna della sua fronte, straripante d'incanto, e come la linea di confine fra i due fiumi dei suoi [lunghi] occhi.

PREVIEW

1.68. La strofe può essere così parafrasata: solo il fiore di loto e il disco lunare avrebbero potuto competere in bellezza con il volto della regina, perciò il dio creatore (Brahmā), desiderando rendere il viso di lei impareggiabile, fece il primo sprovvisto di profumo (la fragranza del loto è molto tenue e delicata) e il secondo "viziato" dalla macchia a forma di lepre o antilope (cfr. la nota a 1.14). Si noti però che Buddhaghoṣa, contraddicendosi, celebra il profumo del loto in altre quartine dell'opera (p.e. in 8.11 e 9.15).

1.69. Nella letteratura *kāvya* è luogo comune paragonare le labbra delle fanciulle alle gemme degli alberi, per la morbidezza, e ai coralli, per il vivido colore rosso. Ma le labbra di Māyā, perennemente delicate e rosse, possiedono le virtù di entrambi i termini di paragone senza conoscerne i difetti, e verrebbero pertanto svilite da tali accostamenti. Il frutto detto *bimba*, prodotto da una pianta rampicante della famiglia delle Cucurbitacee (Coccinia grandis, in sanscrito *bimbā*), è frequentemente associato alle labbra delle donne per il suo colore rosso brillante.

1.70. Le labbra rosse di Māyā che scostandosi nel sorriso rivelano il candore dei denti sono paragonate al cielo del tramonto imbiancato dal chiarore della luna. La pianta chiamata *bandhūka* (Pentapetes phoenicea) produce fiori di colore rosso intenso; per il frutto chiamato *bimba* si veda la nota precedente.

1.71. Gli occhi allungati sono una caratteristica molto apprezzata del volto femminile: quelli di Māyā sono così lunghi da evocare l'immagine di due fiumi, separati dallo spartiacque del naso.

1.72. [Ornata] di fregi di muschio, la sua guancia, radiosa come il disco della luna, aveva lo splendore di uno specchio velato dai venti madidi di pioggia.

1.73. C'era una grande differenza fra il loto dei suoi occhi e il fiore del loto: il primo era l'infallibile freccia del dio dell'amore, il secondo, invece, s'appassisce nei mesi invernali.

1.74. Sopraffatti dai suoi lunghi occhi colmi di seduzione, ancora oggi i cerbiatti – come per la vergogna – dimorano negli antri fra la selva.

1.75. Con le liane delle sopracciglia [come] lievi onde sul mare della bellezza [e come] frasche dell'albero dei desideri che è la giovinezza, il suo volto sembrava un loto [rigato] da due cortei di api nere.

1.76. La fronte di lei dagli occhi di loto, deliziosa con i riccioli ben acconciati, splendeva come il campo del vessillo trionfale del dio dell'amore, con la fila di buccole delle lettere del suo nome ben in vista.

1.72. Il muschio (*kastūrikā*) è una sostanza scura dall'odore penetrante ricavata dalla secrezione di particolari ghiandole di diversi animali (fra i quali il cervide asiatico, Moschus moschiferus): impiegata ancora oggi in profumeria per fissare ed esaltare altre sostanze odorose, in India era utilizzata tradizionalmente dalle donne per decorare il corpo. La guancia di Māyā, ornata da linee scure, è paragonata dapprima al disco della luna screziato dalle macchie che lo caratterizzano (cfr. la nota a 1.14), poi a uno specchio offuscato qua e là dalla bruma posata dal vento umido, immagine che rimanda alla frescura della stagione delle piogge.

1.73. Gli occhi di Māyā sono come loti, e come i loti sono strumenti di seduzione, frecce all'arco del dio dell'amore; ma i fiori vanno soggetti al ciclo delle stagioni, mentre la malia degli occhi della regina non viene mai meno.

1.74. I cerbiatti, cioè, vivono pudicamente nascosti nella foresta da quando la grazia dei loro occhi fu umiliata dal fascino di quelli di Māyā.

1.75. Le sopracciglia della regina sono paragonate a liane per la lunghezza e la curva sinuosa che descrivono, a piccole onde per il leggero rilievo e a file di api nere per il colore corvino. Per l'albero dell'abbondanza (Kalpadruma) cfr. la nota a 1.1.

1.76. La fronte della regina fregiata dai boccoli sembra la bandiera di Kāma, qui designato come Anaṅga, con il nome del dio scritto nel campo. La similitudine fra le buccole (i segni tondeggianti della scrittura, come in "b" o "g") e i ricci della regina è affine a quella con i peli della mano di Śuddhodana riflessi sulla lama del pugnale, nella strofe 1.34.

PREVIEW

1.77. Il suo volto, desiderabile con l'oscillare inquieto degli occhi, somigliava a un fior di loto nel quale una coppia di pesci guizza avanti e indietro immersa [nell'acqua].

1.78. Con la lucentezza gialla della gorocanā [sul corpo] e la ricca chioma nera come un'ape, lei, *di nobili natali*, splendeva come la fiamma di un sacro lume augurale – la cui vista è cara [a tutti] –, annerita in cima dal fumo che sale.

1.79. Col tempo, ella soltanto ottenne di condividere il seggio reale del consorte, inaccessibile alle altre [mogli]: eccetto Lakṣmī, altre son forse degne di dimorare sul petto di Viṣṇu?

Śuddhodana desidera un figlio

1.80. Il re, desiderando un figlio da questa moglie radiosa di encomiabili virtù, si dedicò totalmente alla propiziazione della divinità [cui era devoto] con offerte di lumi, incensi e altre ancora.

PREVIEW

1.77. Siccome il fiore di loto si schiude sopra – e non sotto – la superficie degli stagni, si deve supporre che l'acqua nella quale nuotano i pesci si sia raccolta all'interno del calice del fiore, forse per la pioggia.

1.78. La regina, con il corpo cosparso di *gorocanā* (un pigmento giallo brillante) e la capigliatura corvina, somiglia alla fiamma dorata, incappucciata dal fumo nero, della *maṅgaladīpikā* (o *maṅgaladīpa*, "lume di buon auspicio"), la lampada a olio che viene fatta oscillare davanti all'oggetto venerato nel corso delle liturgie devozionali. Il composto *mānyodaya* può significare sia "la cui comparsa è degna di venerazione", quando attributo del lume, sia "di rispettabile ascendenza, di nobili natali", se riferito alla regina.

1.79. Māyā divenne cioè la prima moglie di Śuddhodana, la sola cui è concesso sedere sul trono al fianco del sovrano, la regina "consacrata" il cui figlio erediterà il regno. Lakṣmī è frequentemente descritta e raffigurata dimorante sul petto di Viṣṇu, a simbolo della sua casta devozione al marito (cfr. la nota a 1.31): l'accostamento alla coppia divina intende celebrare la grandezza e la virtù di quella regale.

1.80. Il termine *padārtha* designa una serie di offerte rituali e atti devozionali finalizzati all'ottenimento di uno scopo specifico, in questo caso il concepimento di un figlio. Nel suo commentario, Ācāryavinoda ne enumera nove: *āvāhanāsana*, l'invocazione rivolta alla divinità affinché si segga sul terreno consacrato e prenda parte al rito; *pādyārghya*, l'abluzione dei

1.81. Per avere un figlio, egli, con la consorte legittima, fece abluzione nei sacri fiumi, recitò mantra, prodigò elargizioni, osservò austeri precetti, prestò ascolto [agli ammaestramenti sul] dharma, onorò le persone virtuose.

1.82. Sebbene avesse trascorso lungo, lungo tempo così [intento] ad atti meritori, questo re dei re non ottenne quel gioiello che è un figlio; e, ciò nonostante, il suo desiderio d'un erede s'accrebbe: perché, invero, la dedizione degli uomini non vien meno prima del conseguimento dell'obiettivo.

PREVIEW

piedi del simulacro; *dhūpa*, *dīpa* e *naivedya*, rispettivamente le offerte di essenze profumate, lumi e cibo; *nīrājana*, l'atto di devozione che consiste nel fare oscillare una lampada davanti all'effigie della divinità (vedi strofe 1.78); *dakṣiṇā*, l'offerta di una donazione al sacerdote officiante; *pradakṣiṇā*, la circumambulazione della statua sacra; *puṣpāñjali*, l'offerta di fiori (Buddhaghoṣa, *Śrīmadācārya-buddhaghoṣa-praṇītaḥ Padya-cūḍāmaṇiḥ* cit., p. 62-63).

1.81. Le azioni elencate nella strofe sono finalizzate ad acquisire merito religioso (*puṇya*), allo scopo di favorire il concepimento del tanto desiderato erede. Il termine *mantra*, che designa genericamente formule cariche di potenza magica, si riferisce qui a espressioni rituali specifiche per propiziare la nascita di un figlio (*putrapradamantra*). *Dharma* è un termine dalla valenza semantica estremamente vasta, complessa e diversificata: in questo contesto è probabilmente da intendersi come l'insieme delle norme di condotta sociale e religiosa cui è tenuto ad attenersi ogni indiano – ma non si può escludere che si riferisca invece alla dottrina buddhista, in considerazione della ricorrenza nell'opera di altri elementi buddhisti *ante litteram* (cfr. 1.14).

PREVIEW

Buddhaghoṣa

Padyacūḍāmaṇi

Testo sanscrito e apparato critico

PREVIEW

PREVIEW

SARGA I

kāruṇyakallolitadṛṣṭipātaṃ
kandarpadarpānalakālamegham /
kaivalyakalpadrumamūlakandaṃ
vande mahaḥkandalam arkabandhum // 1.1 //

yasyaikadeśaṃ yatayo ʼpi vaktuṃ
nālaṃ babhūvur nalināsanādyāḥ /
śāstus tad etac caritāpadānaṃ
vaktuṃ manīṣā mama maugdhyam eva // 1.2 //

tathāpi tatrāhitabhaktiśaktyā
tad etad ākhyātum ahaṃ pravīṇaḥ /
tathā hi tatpādasamāśrayeṇa
rajo ʼpi lakṣmīṃ kurute hi puṃsām // 1.3 //

asti praśastā kapileti nāmnā
kācit purī kāmadughā prajānām /
yāṃ vīkṣya śakro nijarājadhānyāḥ
ślāghābhisaṃdhiṃ śithilīkaroti // 1.4 //

PREVIEW

1.1a dṛṣṭipātaṃ] TAPE; dṛṣṭiṃpātaṃ D **1.1b °megham]** TAP^{pc}DE; °mekam P^{ac} **1.1c °kandaṃ]** TAPDE; °kadaṃ C

C: a^{1} – b^{11}, d^{9} (•ka), d^{11} (ndhu•); **M:** ¤

Incipit: śrīḥ / padyacūḍāmaṇiḥ **T**; oṃ / padyacūḍāmaṇiḥ prāraṃbhaḥ **A**; padyacūḍāmaṇi buddhaghoṣa kṛta / śrīhariḥ oṃ **P**; śrīḥ **D**; śrīḥ / padyacūḍāmaṇiḥ buddhaghoṣācāryaviracitaḥ **E**

1.2a yatayo ʼpi] CTADE; vataverapi P **~ vaktuṃ]** TADE; vaktu P **1.2b nālaṃ]** TADE; kālaṃ CP **~ °ādyāḥ]** CT^{pc}ADE; °ādyāṃ T^{ac} **1.2c °padānaṃ]** CMTADE; °vadānaṃ P **1.2d maugdhyam]** CMTADE; mauḍhyam PD^{v}E^{v}E^{T}

C: a^{1} – a^{3}, b^{2} (l•) – b^{9}; **M:** a^{1} – c^{7} (r•); **P:** b^{6} – b^{11}

1.3a °bhaktiśaktyā] MTADE; °śaktiśaktyā CD^{C}E^{C}; °bhaktiśaktmyā P **1.3b etad]** CMTPDE; ekad A **1.3d rajo ʼpi]** CTPD^{pc}E; rajohi A; rajo ʼpihi D^{ac}

C: a^{1} – a^{4}, a^{11} (kt•) – b^{1}; **M:** c^{8} – d^{11}

1.4c °dhānyāḥ] PDE; °dhānyā CMA; °dhānyāṃ T **1.4d °saṃdhiṃ]** CMT^{pc}APDE; °saṃdhiḥ T^{ac} **~ °karoti]** CM^{pc}ADE; °cakāra M^{ac}TPD^{v}E^{v}E^{T}

C: b^{1} – b^{2}, d^{11}; **M:** a^{1} – a^{7}, b^{11} (nā•) – c^{1} (•āṃ)

sambhāvyate yatra sudhāmarīciḥ
saudhadhvajastambhanilīnabimbaḥ /
mukhāravindadyutimoṣaroṣād
āropitaḥ śūlam ivāṅganābhiḥ // 1.5 //

vīthīṣu māṇikyamayīṣu yasyāṃ
jyotīṃṣi bhānti pratibimbitāni /
anaṅgacāpād apakṛṣyamāṇān
muktāphalānīva paricyutāni // 1.6 //

utsedhino yatra gṛhāḥ prabhūṇām
udastajaitradhvajadaṇḍabāhāḥ /
ālolaghaṇṭākvaṇitair ajasram
abhyarthino dātum ivāhvayanti // 1.7 //

rathyāsu ratnopahitāsu yasyāṃ
bimbapraviṣṭāḥ kariṇo vibhānti /
kulādrikūṭā iva kuṇḍalīndra-
-sāhāyakaṃ kartum adhaḥpravṛttāḥ // 1.8 //

PREVIEW

1.5a °marīciḥ] CMT^{pc}APDE; °marīcaḥ T^{ac} **1.5b saudhādhvajastambha°]** CTADE; sandhyakvajasaṃbhi° P

M: b^{1} – c^{4}

1.6a vīthīṣu] CMTAPDE; vīghīṣu P **~ māṇikyamayīṣu]** C^{ac}TAPDE; māṇikkamayīṣu C^{pc} **1.6b jyotīṃṣi]** CTAPDE; jotīṃṣi M **~ bhānti]** CMTPD^{pc}E; bhāti AD^{ac} **1.6c anaṅgacāpād]** MTAPDE; ānaṅgacāpād C **~ °māṇān]** TPDE; °māṇāṃ CA **1.6d °cyutāni]** TAP^{pc}DE; °cyutānī C; °jyutāni P^{ac}

C: d^{4} (l•); **M:** a^{3} (ṣ•), a^{6} – a^{7}, c^{10} – d^{11}

1.7a utsedhino] CTAP^{pc}DE; utsevito P^{ac} **1.7b °bāhāḥ]** CMADE; °vāhāḥ T; °bhāhāḥ P **1.7c °ghaṇṭākvaṇitair]** CMTPDE; °khaṭvākvaṇikair A

C: c^{9} – c^{10}; **M:** a^{1} – a^{3}, a^{8} (hā•)

1.8a ratno°] CM^{pc}TADE; ya×° M^{ac}; rakto° P **1.8b °praviṣṭāḥ]** CMTPDE; °praviṣṭhāḥ A **~ vibhānti]** CMT^{pc}ADE; ʼpi bhānti T^{ac}; vibhāti P **1.8c kulādrikūṭā iva]** MTAPDE; kulādrikūṭā itava C^{ac}; kulādridakūā iva C^{pc} **~ kuṇḍalīndra°]** MTPDE; kuṇḍalīndrāḥ A **1.8d °sāhāyakaṃ]** TPE; °sāhāyyakaṃ CMAD **~ adhaḥpravṛttāḥ]** ADE; athaprayātāḥ C; athaḥprayātāḥ M; adhaḥprayātāḥ T^{pc}D^{v}D^{c}E^{v}E^{c}E^{T}; ayaṃprayātāḥ T^{ac}; ada×yātāḥ P

C: c^{11} – d^{1}; **M:** a^{5} – b^{3}; **P:** d^{9}

pāñcālikā yadgṛhapañjareṣu
prapañcitāḥ kāñcanasaṃcayena /
bhūmābhibhūtāripurāhṛtānāṃ
puṣyanti śobhāṃ puradevatānām // 1.9 //

āruhya saudhān atimeghamārgān
varṣāndhakāreṣv api vāsareṣu /
kathānabhijñā ghanagarjitānāṃ
vasanti yasyāṃ vanitā viyuktāḥ // 1.10 //

yatrālayāḥ kāñcanaketudaṇḍair
udañcitair dorbhir ivātidīrghaiḥ /
apāharantīva kṛtābhyasūyāḥ
śobhāṃ śunāsīrapurālayānām // 1.11 //

yadaṅganāḥ saudhasamīpalagnām
ādāya hastair amṛtāṃśulekhām /
niveśayantyo nijakuntaleṣu
viḍambayanti śriyam ambikāyāḥ // 1.12 //

PREVIEW

1.9a °pañjareṣu] CM^{pc}APDE; °gopureṣu M^{ac}T **1.9b prapañcitāḥ]** CMTADE; pravaṃñcitāḥ P **1.9c bhūmābhibhūtāri°]** T^{pc}E; bhūmābhibhūtānya° CD^{pc}D^{C}E^{V}; bhūmāhibhūtāni° T^{ac}; bhūmāhibhūtānya° AD^{ac}D^{K}E^{K}; prajāhibhītāri° PD^{K}E^{K} **1.9d puṣyanti]** CMTADE; praṣyanti P

C: d^{4} (ś•) – d^{5}; **M:** b^{4} (tā•) – c^{7}

1.10a saudhān ati°] CMTADE; saudhātata° P **1.10b varṣāndhakāreṣv]** CTADE; varṣāntakāreṣv P **1.10c garjitānāṃ]** CMTADE; gajitānāṃ P

C: d^{6} (v•) – d^{8}; **M:** a^{8} – b^{7}, b^{11} (ṣ•), c^{11} (n•) – d^{11}

1.11a yatrālayāḥ kāñcanaketudaṇḍair] MTADE; ×ñcanaketudaṇḍair C; yatrālayā kañcanaketuduṇḍair P **1.11b udañcitair]** CT^{pc}ADE; udacitair T^{ac}; udanvitair P **~ dorbhir]** CTAP^{pc}DE; dorbhiv P^{ac} **1.11c kṛtābhyasūyāḥ]** CTADE; kṛtābhyaṃsūyā P **1.11d śunāsīra°]** TAP^{pc}DE; śunāśīra° C; śunādhīra° P^{ac}

C: c^{9} (•ya), d^{4}; **M:** a^{1} – a^{5}, b^{2}, b^{4} (•ai) – d^{11}

1.12a °aṅganāḥ] TADE; °aṅganā P **1.12b amṛtā°]** CMTADE; amitā° P **1.12c °kuntaleṣu]** CMT^{pc}AP^{pc}DE; °kundaleṣu T^{ac}P^{ac} **1.12d viḍambayanti]** TAP^{pc}DE; vikaṃbayantī P^{ac}

C: a^{3} (ṃ•) – a^{5} (s•), d^{2} – d^{8}; **M:** a^{1} – a^{10}, d^{1} – d^{11}

yanmaṇḍapāḥ prauḍhanidāghataptāś
cañcatpatākārasanāñcalena /
āsvādayantīva tuṣāraraśmiṃ
sudhārasena svadamānabimbam // 1.13 //

vilokya caityadhvajasiṃhamudrāṃ
bhayākule kvāpi gate kuraṅge /
niśākaro yatra nitambinīnāṃ
sādharmyam abhyeti sahānanābjaiḥ // 1.14 //

yaccandraśālāsv abalājanānāṃ
vitanvatāṃ vibhramamaṇḍanāni /
ādarśatām āśrayate niśāsu
purogataṃ pūrṇasudhāṃśubimbam // 1.15 //

yatrendranīlopalagopurāṇāṃ
vijṛmbhamāṇāḥ kiraṇapraṇālāḥ /
caṇḍāṃśubimbe 'pi sanīḍabhāji
kṣaṇaṃ vitanvanti kalaṅkaśaṅkām // 1.16 //

yatrāpagāḥ svacchajalāntarāla-
-saṃkrāntatīrasthitakeliśailāḥ /
madoṣmaṇā magnasuradvipāyā
mahendrasindhoḥ śriyam āśrayante // 1.17 //

1.13a yanmaṇḍapāḥ] MTAPDE; ya×ṇṭapāḥ C **1.13b cañcat°]** CMTADE; śaścat° P **1.13c āsvādayantīva]** CTADE; āsvādyatīva P **~ °raśmiṃ]** CMTA^{pc}DE; °miśraṃ A^{ac}; °raśmi P **1.13d °bimbam]** CMT^{pc}APDE; °bimbim T^{ac}

C: a^{2}, d^{2} – d^{7}; **M:** b^{2} – c^{4}

1.14c nitambinīnāṃ] CMTADE; nitambanīnāṃ P

C: a^{4} – a^{9}, d^{1} – d^{11}; **M:** c^{10} – d^{10}; **P:** a^{4} (•ai), d^{1} – d^{6}

Nota: inizia qui una lunga lacuna nel manoscritto C (da 1.14d^{1} a 1.27d^{11}), dovuta alla perdita di un foglio.

1.15a °śālāsv] TADE; °śālasv P **~ °janānāṃ]** MTADE; °jananyāṃ P **1.15d purogataṃ]** MTADE; purogatāṃ P

C: ¤; **M:** a^{4} – a^{5}, d^{11}

1.16a °nīlopala°] TADE; °nīlotpala° P **1.16b vijṛmbhamāṇāḥ]** MT^{pc}ADE; vijṛmbhamāṇāṃ T^{ac}; vijṛmbhamāṇā P **1.16c sanīḍa°]** T^{pc}APDE; sanīsa° MT^{ac} **1.16d vitanvanti]** TAPDE; bitanvanti M

C: ¤; **M:** a^{1} – a^{9}, b^{11} (lā•), c^{2} (•āṃ), c^{4}

1.17a yatrāpagāḥ] T^{pc}DE; yatrāpagā MT^{ac}AP **~ °āntarāla°]** MTPE; °āntarālāḥ ADE^{K}E^{C} **1.17b**

PREVIEW

yatraukasāṃ ratnavinirmitānām
uccāvacair uccalitair mayūkhaiḥ /
varṣāvasāne 'pi mahendracāpair
ābhāti saṃnaddham ivāntarikṣam // 1.18 //

prāsādamālāsu hiraṇmayīṣu
prārabdhalīlāḥ pramadā yadīyāḥ /
sumeruśṛṅgeṣu vihāriṇīnāṃ
surāṅganānāṃ dyutim ākṣipanti // 1.19 //

yatrālayānāṃ pravijṛmbhamāṇāḥ
prabhāprarohāḥ sphaṭikācitānām /
āsannabhājāṃ haritāṃ hayānāṃ
yāntīva karṇakṣaṇacāmaratvam // 1.20 //

PREVIEW

°**sthita**°**]** ADE; °sthala° TPD^{V}E^{T} **1.17c** °**dvipāyā]** MADE; °dvipāyāḥ TP **1.17d** °**sindhoḥ]** TADE; °sindho M; °vindhyo P **~ śriyam]** MTADE; śrayam P

C: ¤; **M:** a^{5} – b^{9} (l•), b^{10}, c^{9}

1.18a yatraukasāṃ] MTADE; yatrokasā P **~ ratnavinirmitānām]** MTDE; ratnavinirbhitānāṃ A; rakavinajatānāṃ P **1.18d ābhāti]** MT^{pc}APDE; āpāti T^{ac}

C: ¤; **M:** b^{6} – c^{11} (p•), d^{9} (•ta)

1.19b yadīyāḥ] MTADE; ghadīpāḥ P **1.19c** °**śṛṅgeṣu]** MTADE; °śruṅgeṣu P **~ vihāriṇīnāṃ]** TADE; vihāraṇīnāṃ P

C: ¤; **M:** a^{2} (•ā), c^{6} (ṣ•), c^{8} – d^{11}

Nota: nel manoscritto P prima di questa strofe compaiono i versi di 1.26.

1.20b °**prarohāḥ]** TDE; °prarohā AP **~ sphaṭikācitānām]** TPDE; sphaṭikārcitānām A **1.20d yāntīva]** TPE; āyānti ADE^{K}E^{C} (hayānāṃ āyānti A) **~ karṇa**°**]** T^{pc}APDE; karṇā° T^{ac} **~** °**kṣaṇa**°**]** TPD^{pc}E; °kṣama° AE^{K}E^{C}; °kṣā(ma)° D^{ac}

C: ¤; **M:** ¤

Nota: D^{K} inserisce la strofe 1.26 fra gli emistichi di questa quartina. Nel manoscritto P il testo del primo *sarga* si interrompe qui e una nota nella collazione D segnala che lo stesso accade anche in D^{V} (= E^{V}): "itaḥ paraṃ sarge 'smin na vi.". Nelle successive strofe del primo *sarga*, però, l'edizione di Madras registra ben sette varianti tratte da E^{V} e l'unico testimone a non esservi citato è E^{B}: l'incongruenza può essere risolta solo consultando le due fonti, che non è però stato possibile reperire per il presente lavoro. Il testo mancante coincide con quello contenuto nel secondo, terzo e quarto foglio del manoscritto M (cfr. le note sul codice P nell'Introduzione, p. 34-35).

marīcibhir yanmaṇitoraṇānāṃ
visṛtvarair vicchuritapravāhā /
madhyenabho bhāti mahendrasindhuḥ
kalindajākarburitāntareva // 1.21 //

samucchritaiḥ saudhataleṣu yasyāṃ
matsyadhvajair mārutakampamānaiḥ /
sārdhaṃ vigṛhṇanti sapatnabuddhyā
marutsravantīmakarāḥ saroṣam // 1.22 //

ratiśramo yatra vilāsinīnāṃ
prāsādam abhraṃkaṣam āśritānām /
vinīyate gandhavahena mandaṃ
mandākinīvīcivihārabhājā // 1.23 //

sudhāsanāthena sudhāmayūkhaḥ
kalāsamagraḥ karapallavena /
vilimpatīva kṣaṇadāsu yasyāṃ
krīḍāgṛhāṇām uparisthalāni // 1.24 //

yatrendranīlopalakuṭṭimeṣu
praviṣṭabimbāṃ prathamendulekhām /
mṛṇālakhaṇḍaspṛhayā marālāś
cañcūpuṭaiś carvitum utsahante // 1.25 //

1.21a yanmaṇi°] T^{pc}ADE; yānmaṇi° T^{ac} **1.21b vicchurita°]** T^{pc}ADE; vicchuritāḥ T^{ac} **~ °pravāhā]** T^{pc}ADE; °prāh• M; °pravāhāḥ T^{ac} **1.21c bhāti]** MT^{pc}ADE; bhānti T^{ac} **1.21d °karburitā°]** TADE; °karpuritā° M
C: ¤; **M:** a^{1} – b^{8}, b^{11} (h•), c^{2} – c^{4}, d^{2} (l•); **P:** ¤

1.22a samucchritaiḥ] ADE; samucchṛtaiḥ M; samuddhṛtaiḥ TE^{T} **~ yasyāṃ]** TDE; yasya A **1.22b °kampamānaiḥ]** E; °kampyamānaiḥ TAD **1.22c °buddhyā]** T^{pc}DE; °budhyā T^{ac}A **1.22d °sravantī°]** MT^{pc}ADE; °sṛvantiṃ° T^{ac} **~ saroṣam]** MTDE; saroṣāḥ A
C: ¤; **M:** b^{4} – d^{3}; **P:** ¤

1.23b āśritānām] ADE; āsthitānā•ām M; āsthitānām TE^{T} **1.23c mandaṃ]** MTDE; mandaḥ A
C: ¤; **M:** a^{9} (s•) – a^{11} (•āṃ), b^{11} (•ām), d^{8} – d^{11}; **P:** ¤

1.24b °samagraḥ] D^{pc}E; °samagraṃ $MTAD^{ac}$
C: ¤; **M:** a^{3} – b^{1}, d^{1} (•ī), d^{2} (•ā); **P:** ¤

1.25b °bimbāṃ] MT^{pc}ADE; °bimbāḥ T^{ac} **~ prathame°]** MTE; prathite° $ADE^{V}E^{C}E^{K}$ **1.25c °khaṇḍa°]** MADE; °daṇḍa° TE^{T}
C: ¤; **M:** b^{8} – b^{10}, d^{1} (•ca); **P:** ¤

PREVIEW

abhyudgataṃ yadgṛhadhūparāśim
akāṇḍadhāṭīpaṭurāhudarśam /
paśyan bhayeneva patir dinānām
antardadhāty ambudharāṭavīṣu // 1.26 //

bimbapraviṣṭāḥ sphaṭikasthalīṣu
vaktraśriyo yadvaravarṇinīnām /
vikāsināṃ vyomanadījaleṣu
saroruhāṇāṃ vitaranti śaṅkām // 1.27 //

sālaṃ yadīyaṃ samatītya gantum
apārayan dhikkṛtacakravālam /
patis tviṣām uttaradakṣiṇārdha-
-vyājena tatpārśvabhuvā prayāti // 1.28 //

prabhañjanakṣobhavijṛmbhitābhir
vīcībhir ullaṅghitatīradeśam /
khātaṃ yadīyaṃ kalaśāmburāśiṃ
jetuṃ samudyogam ivātanoti // 1.29 //

PREVIEW

1.26a °dhūpa°] MTA^{pc}PDE; °dhūma° A^{ac} **1.26ab °rāśim akāṇḍa°]** MAPDE (°rāśiṃ akāṇḍa° AP); °rāśiṃ kāraṇḍa° TE^{T} **1.26b °darśam]** MTADE; °rūpaṃ P **1.26c paśyan bhayeneva]** T^{pc}ADE; paśyehadheneva T^{ac}; paśyanhayeneva P **~ dinānām]** MTADE; divānāṃm P **1.26d °āṭavīṣu]** MTADE; °āṭakīṣu P

C: ¤; **M:** c^{2} – c^{5} (n•); **P:** a^{1} – a^{2}

Nota: nel manoscritto P questa strofe è inserita fra 1.18 e 1.19, in D^{K} fra gli emistichi di 1.20.

1.27a °praviṣṭāḥ] T^{pc}DE; °praviṣṭā M; °pratiṣṭhāḥ T^{pc}; °pratiṣṭhā A **1.27b °varṇi°]** TADE; °varṇī° M

C: ¤; **M:** d^{4} – d^{7}, d^{9} – d^{11}; **P:** ¤

1.28a samatītya] CMADE; samātītya T **1.28b apārayan]** CMADE; avārayaṃ T^{ac}; avārayan T^{pc} **~ dhikkṛta°]** CMTAD^{pc}E; dhīkṛta° D^{ac} **1.28c °dakṣiṇā°]** MTADE; °×ṇa° C

C: a^{1} (•ā), c^{3} – c^{9}, d^{7} – d^{8}; **M:** a^{1} – a^{2}, d^{7} – d^{9}; **P:** ¤

1.29c khātaṃ] CTA^{pc}DE; khāntaṃ A^{ac}

C: c^{1} (•ā); **M:** a^{1} – c^{7}; **P:** ¤

kananti kālāgarudhūpamiśrā
yatsaudhacīnadhvajavaijayantyaḥ /
kallolabhinnās tapanātmajāyāḥ
svarlokasindhor iva vīcimālāḥ // 1.30 //

mahīpatis tatra babhūva mānyaḥ
śākyānvayaḥ śāśvatarājalakṣmīḥ /
dharmānurodhārjanaśuddhavṛttiḥ
śuddhodano nāma yathārthanāmā // 1.31 //

vibhuḥ pratāpānalam eva vīdhraṃ
vivāhasākṣye viracayya vīraḥ /
yaḥ paryaṇaiṣīd arirājalakṣmīṃ
kṛpāṇadhārājalapātapūrvam // 1.32 //

yaḥ pūrvam ādhāya mahābhiṣekaṃ
kṛttebhakumbhair galadasrapūraiḥ /
paścād arīṇāṃ hṛdayāravindaiḥ
pupoṣa pūjāṃ raṇadevatāyāḥ // 1.33 //

pāṇau kṛpāṇī virarāja yasya
vibhūṣitāṅgī pulakākṣareṇa /
ākāraṇāya dviṣatāṃ yamena
sampreṣitā śāsanapattrikeva // 1.34 //

PREVIEW

1.30a °dhūpa°] CDE; °dhūma° TAE^{v}E^{T} **1.30b °cīna°]** CADE; °cīra° T **1.30c °jāyāḥ]** TADE; °jāyā C **1.30d °sindhor]** CTDE; °siddhor A
C: b^{6}; **M:** a^{5} (l•) – d^{7}; **P:** ¤

1.31b śākyānvayaḥ] MTADE; śākyanvayaḥ C **~ śāśvata°]** CTADE; śāścata° M **1.31c °ārjana°]** CMADE; °ājita° T^{ac}; °ārjita° T^{pc}E^{T} **1.31d śuddhodano]** CMT^{pc}ADE; śuddhodhano T^{ac}
P: ¤

1.32a vibhuḥ] CT^{ac}ADE; vibhuṃ T^{pc} **~ vīdhraṃ]** CT^{pc}ADE; viddhruṃ T^{ac} **1.32b °sākṣye]** CMT^{pc}D^{v}E; °sākṣyai T^{ac}A; °sākṣyair D **1.32c °lakṣmīṃ]** CT^{ac}ADE; °lakṣmī M; °lakṣmīḥ T^{pc}
C: a^{6}; **M:** a^{2} – a^{11}; **P:** ¤

1.33a ādhāya] CT^{pc}D^{pc}E; ādāya MT^{ac}A **1.33b °asra°]** T^{pc}E; °āsra° CMT^{ac}AD
C: d^{10} – d^{11}; **M:** b^{7} – b^{8}, b^{10} (•ā) – c^{2}, c^{10}; **P:** ¤

1.34a kṛpāṇī] CMTDE; tupāṇī A **1.34d °pattrikeva]** CMTD^{pc}E; °patrikeṣa D^{ac}; °patrikeṣu A
C: d^{3}; **M:** c^{4} (ṇ•) – c^{8}; **P:** ¤

niruddhabhūbhṛnmahimātireko
niḥśeṣapītāhitavāhinīśaḥ /
yaccandrahāso bhuvanaprasādaṃ
prāsūyatāgastya ivodayena // 1.35 //

yo vāhinīṃ megha ivāttadhanvā
vipakṣabhūbhṛtkaṭakaprabhūtām /
āsārayann ākularājahaṃsāṃ
cakre samuccelakabandhanṛttām // 1.36 //

alaṃkṛtāṅgāḥ subhaṭāntramālyair
ādāya śṛṅgān iva nāgahastān /
yadvairiraktāmbutaraṅgiṇīṣu
vyātyukṣilīlā vidadhuḥ piśācāḥ // 1.37 //

ālūya śastrair arirājaśālīn
āmardya senāśvaparaṃparābhiḥ /
yaḥ śodhayitvā dvipakarṇaśūrpais
tatkīrtidhānyaṃ yudhi saṃcikāya // 1.38 //

1.35d prāsūyatā°] CMTDE; prastūyatā° A **~ ivodayena]** CMT^{pc}ADE; ivobhayena T^{ac}
C: d^{4} (t•); **M:** a^{3} – a^{4}, a^{10} (•e), d^{11}; **P:** ¤

1.36a vāhinīṃ] CMT^{pc}ADE; vāhinīr T^{ac} **1.36c āsārayann]** DE; āsāravān CE^{C}; āsārayān MA; tridhārayān T^{ac}; ādhārayān T^{pc}E^{T} **1.36d samuccela°]** MT^{pc}ADE; samudvela° C; samuccaila° T^{ac} **~ °nṛttām]** CMTDE; °nṛttāḥ A
C: d^{3}; **M:** a^{1} – a^{2}; **P:** ¤

1.37b śṛṅgān iva] TADE; śṛṅgānīva C **1.37d vyātyukṣi°]** CADE; vyātyukṣa° T **~ °līlā]** MT^{pc}ADE; °līlāṃ C; °līlāḥ T^{ac} **~ vidadhuḥ]** CT^{pc}ADE; vidadhuṃ T^{ac}
C: c^{1}, c^{9} (ṃg•); **M:** a^{5}, a^{11} (l•ai) – b^{9}, c^{1}, c^{3} – c^{4}, d^{2} (ty•) – d^{5} (•ā), d^{8} (dhu•); **P:** ¤
Nota: nel manoscritto T compare un'annotazione a piè di pagina, riferita a *śṛṅgān* (*krīḍāmbuyantre śṛṅgo 'strī iti yādavaḥ*), identica alla glossa relativa nel commentario di E.

1.38a °śālīn] DE; °śalīn C
C: c^{4} (y•); **M:** ¤; **T:** ¤; **A:** ¤; **P:** ¤
Nota: questa strofe e le due successive sono relegate in nota in E. Benché tràdite dal solo manoscritto C (= E^{C}), non vi è ragione di estrometterle dall'opera: esse paiono autentiche, omogenee al resto del lavoro in quanto a stile e contenuto. La loro omissione in quasi tutte le fonti manoscritte, avvenuta certamente già in una fase antica della trasmissione del testo, è imputabile con ogni probabilità a una distrazione dello scriba dovuta a omeoteleuto, cioè alla ricorrenza dello stesso vocabolo al termine di due strofe vicine (in questo caso *piśācāḥ*, che chiude 1.37 e 1.40): l'occhio del copista "salta" alla seconda occorrenza credendola la prima, ed egli tralascia inavvertitamente di copiare il testo compreso fra le due ricorrenze del

PREVIEW

mukhāravindaṃ samare yadīyaṃ
kṛpāṇayaṣṭau pratimāpraviṣṭam /
babhāra velājalabimbitena
mṛgāṅkabimbena sahopamānam // 1.39 //

āruhya senārathayānapātraṃ
tvaṅgatpatākādhvajakūpadaṇḍam /
pravartitā yena raṇe ripūṇāṃ
raktasravantīr ataran piśācāḥ // 1.40 //

praśastivadhvā pravarasya yasya
pratāpadīpāñjanasaṃgrahāya /
āsthāpitaṃ pātram ivaindranīlam
abhraṃ ghanaśyāmalam ābabhāse // 1.41 //

āpūrite nirbharam antarikṣe
yasyāṇḍakukṣiṃbharibhir yaśobhiḥ /
pṛthvīpatīnāṃ yaśasaḥ prasartum
āsīt pareṣām iva nāvakāśaḥ // 1.42 //

yaśas tadīyaṃ yadi nābhaviṣyac
chītāṃśuśubhraṃ śiśiropacāraḥ /
soḍhuṃ pratāpānalam aprasahyam
apārayiṣyat katham eṣa lokaḥ // 1.43 //

vocabolo ripetuto. L'integrazione delle tre strofe nell'opera ha comportato una rinumerazione, rispetto a E, delle successive quartine del primo *sarga*.

1.39d mṛgāṅkabimbena] CD^{pc}E; mukhāravindena D^{ac}
C: c^{3} – c^{9}; **M:** ¤; **T:** ¤; **A:** ¤; **P:** ¤

1.40a °pātraṃ] CD; °pātra E
C: b^{9} – b^{11}; **M:** ¤; **T:** ¤; **A:** ¤; **P:** ¤

1.41a praśasti°] CT^{pc}ADE; praśasta° T^{ac} **~ °vadhvā]** CMT^{ac}ADE; °vadhvāḥ T^{pc} **1.41c āsthā°]** CT^{pc}ADE; asthā° T^{ac} **~ pātram]** CTE; patram AD **~ ivaindra°]** T^{pc}E; ivendra° CT^{ac}AD
C: a^{10} – b^{8}; **M:** a^{3}, b^{9} – d^{11}; **P:** ¤

1.42b °kukṣi°] TADE; °mukṣi° C; °kuṃkṣi° M **1.42c prasartum]** CTA^{pc}DE; prasartuḥ A^{ac} **1.42d iva]** C^{ac}TADE; iha C^{pc}
C: a^{11} – b^{1}; **M:** a^{1} – a^{9}, c^{2} – d^{11}; **P:** ¤

1.43b chītāṃśuśubhraṃ°] CADE; ×gāraśubhraṃ° T **~ °pacāraḥ]** CADE; °pacāram TE^{V} **1.43c soḍhuṃ]** CT^{pc}ADE; soḍhuḥ T^{ac} **~ pratāpānalam]** ADE; pratāpajvaram CTD^{C}E^{C}E^{T} **~ aprasahyam]** CDE; aprasavyam TA^{pc}; apyasahyam A^{ac} **1.43d lokaḥ]** CD^{C}E; kokaḥ TADE^{K}E^{T}
C: a^{5} (•ṃ); **M:** ¤; **T:** a^{9} – b^{1}; **P:** ¤

PREVIEW

bhujena bhogīndradhuraṃdhareṇa
yasmin dṛḍhaṃ bhūvalayaṃ dadhāne /
pratyarthikāntābhujavallarībhyaḥ
papāta bhūṣāvalayaṃ vicitram // 1.44 //

dayālum āśritya tam atyudāraṃ
vanīpakā nāparam abhyagacchan /
āsādya vārākaram ambuvāhāḥ
kāsāram anyaṃ kim u kāmayante // 1.45 //

tasyāṃsadhārāsadane 'vataṃsa-
-mālyāsavasyandanitāntaśīte /
bahiḥpratāpajvaravihvaleva
vimuktalaulyā vijahāra lakṣmīḥ // 1.46 //

tasyābhiṣeke sacivāvamuktair
gaṅgāditīrthopanataiḥ payobhiḥ /
śatrupratāpānalaśaktir āsi
sahaiva puṃsāṃ hṛdayajvareṇa // 1.47 //

suvarṇarūpaṃ sumanoniṣevyaṃ
tuṅgaṃ sudharmāspadam advitīyam /
taṃ bhūbhṛtaṃ merum iva prapannāś
cakāśire ṣaḍguṇaratnasārthāḥ // 1.48 //

1.44b dṛḍhaṃ] CT^{pc}ADE; rathaḥ T^{ac}
C: a^{1}, c^{5} (•tā); **M:** ¤; **P:** ¤

1.45a āśritya] TADE; āśratya CM **1.45b nāparam]** CMT^{pc}ADE; nāṃparam T^{ac} **~ abhya°]** MTADE; adhya° C **1.45d kim]** CT^{pc}ADE; kam T^{ac}
M: a^{2} (•ā), b^{4} (•ā), c^{1} – d^{11}; **P:** ¤

1.46b °mālyāsava°] MT^{pc}ADE; °malyāsava° C; °mālāsa° T^{ac} **~ °śīte]** CMTDE; °śītam A **1.46c bahiḥ]** CMTDE; bahi A **~ °vihvaleva]** CMTDE; °vihvalena A
C: d^{11} (k•); **M:** a^{8}, b^{5}, b^{7} – b^{10}; **P:** ¤

1.47c śatru°] CMT^{pc}ADE; śatrṛ° T^{ac} **~ °śaktir]** MTADE; °śāntir CD^{c}E^{v}E^{c} **~ āsi]** MDE; āsīt CTD^{c}E^{v}E^{c}; āsī A **1.47d sahaiva]** CMADE; savaiva T **~ hṛdayajvareṇa]** CTADE; ×dajvareṇa M
C: a^{1} – a^{2} (•ā), d^{4} (pu•) – d^{5}; **M:** a^{1} – b^{8} (t•), d^{5} – d^{6}; **P:** ¤
Nota: nel manoscritto T, a piè di pagina, è riportata la seguente annotazione riferita a *śaktir āsi sahaiva puṃsāṃ*: *dhanūrekhāntargatasya sthāne "śāntir āsīt sahaiva teṣāṃ" iti paṭhanīyaṃ bhāti*.

1.48a °rūpaṃ] CT^{pc}D^{pc}E; °rūpā MT^{ac}AD^{ac} **1.48b advitīyam]** CTA^{ac}DE; advitīyaḥ A^{pc} **1.48c merum]** C^{pc}TADE; merur C^{ac} **1.48d ṣaḍguṇa°]** MTADE; satguṇa° C; sadguṇa D^{c}E^{c}
M: b^{3} – c^{9}; **P:** ¤

PREVIEW

anyatra karṇaḥ sudhiyām asaktas
tasyāpadānaśravaṇe sasajja /
apāsya pīyūṣarasaṃ surāṇāṃ
rasāntare kiṃ ramate rasajñā // 1.49 //

sahasraśas santv apare ʼpi bhūpās
tenaiva saurājyavatī dharitrī /
anekaratnaprabhavo ʼpy udanvān
ratnākaro ʼbhūn nanu kaustubhena // 1.50 //

mahātmanā tena makhair ajasram
āhūyamāneṣv amṛtāśaneṣu /
pariṣkriyājāyata pārijātaḥ
paraṃ surādhīśvararājadhānyāḥ // 1.51 //

tasyāpadānāni taṭasthitābhiḥ
saṃgīyamānāni surāṅganābhiḥ /
ākarṇya harṣād dravatīva merur
adyāpi niṣyandajalāpadeśāt // 1.52 //

tasmin nṛpe tanvati dānavarṣaṃ
naiko ʼpy asampūrṇamanoratho ʼbhūt /
mahāghane varṣati baddhadhāram
alabdhapūrty asti saraḥ kim urvyām // 1.53 //

1.49a karṇaḥ] MTADE; kāmaḥ CD^{C}E^{C} **~ asaktas]** CMT^{pc}ADE; asakta T^{ac} **1.49b °āpadāna°]** CMT^{pc}ADE; °āpanāḥ T^{ac} **~ sasajja]** T^{pc}D^{pc}E; sasañja C; sasarjja MD^{ac}; sasarja T^{ac}A **1.49c pīyūṣa°]** CMDE; piyyūṣa° A **1.49d rasajñā]** C^{pc}TDE; sasajñā C^{ac}; rasajñāḥ A
C: d^{4}; **M:** c^{9} – d^{11}; **P:** ¤

1.50a santv apare] MTADE; santupare C **1.50c udanvān]** CMT^{pc}ADE; udañcān T^{ac}
C: b^{5} (r•), c^{11} (nv•) – d^{1}; **M:** a^{1} – a^{3}; **P:** ¤

1.51c pariṣkriyā°] CT^{pc}DE; pariṣkrayā° M; pariṣṇayā° T^{ac}; parikriyā° A **1.51d paraṃ surā°]** MADE; pa×surā° C; parāsinā° T^{ac}; parāsirā° T^{pc}; parā surā° T^{pc}
C: b^{2} (h•), d^{2}; **M:** a^{10} – b^{11}; **P:** ¤

1.52a °sthitābhiḥ] CT^{pc}D^{pc}E; °sthitānis M; °sthitāni T^{ac}AD^{ac}E^{K}E^{T} **1.52b saṃgīya°]** CT^{pc}ADE; sagīya° M; saṃgīrya° T^{ac} **1.52c harṣād dravatīva]** CT^{pc}DE; harṣādravatīva MA; harṣādivatīva T^{ac} **1.52d °deśāt]** T^{pc}ADE; °dekāt T^{ac}
C: d^{3} – d^{7}, d^{10} (•e) – d^{11}; **M:** c^{10} (•e) – d^{11}; **P:** ¤

1.53a °varṣaṃ] CMT^{pc}ADE; °varṣiṃ T^{ac} **1.53b naiko]** MTADE; nako C **1.53d °pūrty]** CT^{pc}ADE; °hūty T^{ac}
C: c^{10} – d^{2}; **M:** a^{1} – a^{4} (•e), c^{6} – d^{11}; **P:** ¤

PREVIEW

nadīva sindhor nalinīva bhānoḥ
kaleva cendoḥ kamaleva viṣṇoḥ /
saudāminīvāmbudharasya tasya
māyeti nāmnā mahiṣī babhūva // 1.54 //

tasyāḥ pravālodarasodarābhaṃ
yugmaṃ padāmbhoruhayor babhāra /
sāmantakāntālakavallarīṇāṃ
puṣpāyamāṇān nakhapūrṇacandrān // 1.55 //

vijṛmbhamāṇā nakharatnadīptiḥ
padasya tasyāḥ patidevatāyāḥ /
cakāra śaṅkāṃ śaraṇāgatāyāḥ
svarbhānubhītyā śaśicandrikāyāḥ // 1.56 //

ākāram atyadbhutasaṃniveśaṃ
dadhānayor darśitasaukumāryam /
tajjaṅghayos tādṛśakāntimatyor
na cādhikaṃ nāpi samaṃ babhūva // 1.57 //

ye darśanīyā dviparājahastā
ye cābhijātāḥ kadalīviśeṣāḥ /
tadūrukāṇḍadvayajṛmbhamāṇa-
-saundaryaratnākarabindavas te // 1.58 //

PREVIEW

1.54a nadīva] CT^{pc}ADE; nadīpa T^{ac} **1.54b kaleva]** CT^{pc}ADE; kalepa T^{ac} **1.54c saudāminī°]** CMT^{ac}ADE; saudāmanī° T^{pc}
M: a^{1} – b^{3}; **P:** ¤

1.55a °sodarābhaṃ] MADE; °sodarotthaṃ CD^{C}E^{C} **1.55d °māṇān]** CT^{pc}DE; °mānān MA; °mānaṃ T^{ac}
C: c^{8}; **M:** b^{9} – c^{7}, c^{9} (l•), d^{3}; **P:** ¤

1.56a °ratna°] MTADE; °natna° C **1.56d °bhītyā]** CTDE; °bhityā A
C: a^{11} (p•i), c^{7}; **M:** d^{2} – d^{11}; **P:** ¤

1.57b dadhānayor] MTADE; dadhanayor C **1.57c tajjaṅghayos]** CMT^{pc}ADE; tajjāyayos T^{ac} **~ tādṛśakānti°]** CM^{pc}T^{pc}ADE; tādṛkānti° M^{ac}; tādṛśikānti° T^{ac}
C: c^{6}; **M:** b^{6} (•ś•), d^{10} – d^{11}; **P:** ¤

1.58a ye] CT^{pc}ADE; yo T^{ac} **1.58c °jṛmbhamāṇa°]** CT^{pc}ADE; °jṛmbhamāṇā° MT^{ac}
C: c^{9}; **M:** a^{1} – b^{4}, d^{2} – d^{3}; **P:** ¤

māṇikyakāñcīvalayānuviddha-
-śroṇībharā kṣmāpatidharmapatnī /
vasuṃdharevārṇavaratnagarbha-
-velāsamāliṅgitasaikatāntā // 1.59 //

surārṇavāvartamanojñaśobhaṃ
natabhruvo 'lakṣyata nābhirandhram /
kucādrikāntidravanirjharasya
nimnīkṛtaṃ sthānam iva prapātaiḥ // 1.60 //

tasyā vapuḥkṣetram anaṅgaśāli
saundaryaniṣyandajalair niṣektum /
āsūtritā yauvanahālikena
trayīva kulyā trivalī cakāśe // 1.61 //

vilagnam ālagnavalitrayīkaṃ
daridratājanmagṛhaṃ tadīyam /
amartyagaṅgājalaveṇikābhir
āśliṣṭam ākāśam ivābabhāse // 1.62 //

tamālanīlā navaromarājis
tasyā babhau tāmarasekṣaṇāyāḥ /
vivṛṇvatī bālyadaśāvināśam
utpātadhūmāvalir utthiteva // 1.63 //

1.59a māṇikya°] TADE; māṇikka° CM **1.59ab °viddhaśroṇībharā]** CTDE; °viddhaśśroṇībharāḥ A **1.59b kṣmā°]** CT^{pc}ADE; kṣā° T^{ac} **1.59d °saikatā°]** TADE; °saikitā° C
C: d^{3} (s•), d^{6}; **M:** b^{1} – c^{4} (r•), d^{8} (•ai), d^{10} (t•) – d^{11}; **P:** ¤

1.60a surārṇavā°] CMT^{ac}ADE; sudhārṇavā° T^{pc} **1.60b natabhruvo]** CMTDE; natadbhuvo A **~ °randhram]** CMADE; °radhram T **1.60c °nirjharasya]** CT^{pc}ADE; °nīrtharasya T^{ac} **1.60d °kṛtaṃ]** TADE; °kvataṃ C
C: d^{7} – d^{8}; **M:** a^{1}, a^{3} (r•), c^{6} – d^{11}; **P:** ¤

1.61a tasyā] CT^{pc}ADE; tasyāḥ T^{ac} **~ °śāli]** CT^{pc}DE; °śālī T^{ac}A **1.61c āsūtritā]** T^{pc}D^{pc}E; āsūtrikā CMT^{ac}AD^{ac}
C: d^{9}; **M:** a^{1} – b^{10}, d^{6} (•i) – d^{7}, d^{10} (k•) – d^{11}; **P:** ¤

1.62: nessuna variante
M: ¤; **P:** ¤

1.63a °rājis] CMT^{pc}ADE; °rāji T^{ac}
M: a^{1} – a^{9}, b^{4} (bh•) – d^{2} (•ā); **P:** ¤

PREVIEW

ātanvataś cetasi komalāṅgyāḥ
kodaṇḍaśikṣāṃ kusumāyudhasya /
maurvī bahir bimbagateva mānyā
tanvyāś cakāśe tanuromarekhā // 1.64 //

vijṛmbhamāṇena vilaṅghya velāṃ
tasyās taruṇyāḥ stanamaṇḍalena /
niḥśeṣam ākrāntanijāvakāśam
ākāśam āsīd avalagnaśeṣam // 1.65 //

mṛṇālikā vibhramadīrghikāyā
vidyullatā yauvanameghapaṅkteḥ /
māṅgalyamālā makaradvajasya
bāhā babhau vāmavilocanāyāḥ // 1.66 //

āmuktamuktāsaradarśanīyam
ābibhratī kaṇṭham atīva reje /
niṣṭhyūtamuktānikarābhirāma-
-śaṅkhojjvalā sāgaravīcikeva // 1.67 //

PREVIEW

1.64a ātanvataś cetasi] CT^{pc}ADE; ātanvateścetadhi T^{ac} **1.64b kusumā°]** MTADE; kusuma° C **1.64c bahir]** CT^{ac}ADE; bahīr T^{ac} **~ mānyā]** MTADE; manyā C

M: a^{2} – a^{8} (k•), b^{1} (•o), b^{9}, b^{11} – c^{5} (•i); **P:** ¤

1.65a vijṛmbha°] CMT^{pc}ADE; visṛmbha° T^{ac} **1.65b taruṇyāḥ]** TDE; taruṇyā CMA **1.65cd °kāśam ākāśam]** CMT^{pc}ADE; °kāśaṃ kāśam T^{ac}

C: d^{11}; **M:** b^{1}, c^{4} – c^{5}; **P:** ¤

1.66a mṛṇālikā] CMT^{pc}ADE; mṛṇālakā T^{ac} **1.66b °paṅkteḥ]** MT^{pc}DE; °paṅteḥ CT^{ac}A **1.66c māṅgalya°]** E; maṅgalya° CMTAD **1.66d bāhā]** CMT^{pc}ADE; vāhā T^{ac} **~ °viloca°]** CMT^{pc}ADE; °piloca° T^{ac}

C: d^{11}; **M:** a^{2}, a^{7}; **P:** ¤

1.67a āmukta°] CMT^{pc}ADE; amuktā° T^{ac} **~ °nīyam]** CMT^{pc}ADE; °nīyām T^{ac} **1.67b kaṇṭham atīva]** CM^{pc}T^{pc}ADE; kaṇṭhamatī M^{ac}; kaṇṭanatīva T^{ac} **1.67c niṣṭhyūta°]** CMT^{pc}DE; niṣṭyūta° T^{ac}A **~ °ābhirāma°]** CMT^{pc}ADE; °ābharāmā° T^{ac} **1.67d °jjvalā]** CMT^{pc}ADE; °jvala T^{ac}

M: a^{2} (m•); **P:** ¤

tadānanenduṃ bhuvi niḥsapatnaṃ
nirmātukāmena pitāmahena /
akāri padmaṃ dhruvam āttagandham
antaḥkalaṅkaṃ ca sudhāṃśubimbam // 1.68 //

tarupravālāś calasaukumāryāt
sindhupravālāḥ sthirakarkaśatvāt /
na jagmur asyā nalinekṣaṇāyā
bimbādharaupamyakathāprasaṅgam // 1.69 //

bimbādharoṣṭhadyutir āyatākṣyās
tasyā vilāsasmitaviprakīrṇā /
saṃdhyeva bandhūkaruciś cakāśe
candrātapaiḥ śāritasaṃniveśā // 1.70 //

nitāntakāntālikacandralekhā-
-niṣyandasaundaryamahāpraṇālī /
sīmāntarekhā nayanāntanadyor
nāsā babhāse navayauvanāyāḥ // 1.71 //

kastūrikākalpitapattralekhas
tasyāḥ kapolaḥ śaśimaṇḍalaśrīḥ /
ākramya tasthau mukurasya śobhām
ambhodavātair malinodarasya // 1.72 //

1.68a °sapatnaṃ] CMT^{pc}ADE; °sapatner T^{ac} **1.68c padmaṃ]** CTDE; padma A **~ dhruvam]** CMT^{pc}ADE; druvam T^{ac} **1.68d antaḥ°]** CMT^{pc}ADE; antaṃ° T^{ac}
C: a^{6} – a^{8}; **M:** c^{5} (•man), d^{9}; **P:** ¤

1.69ab °kumāryāt sindhu°] MADE; °kumāryā×ndho° T^{ac}; °kumāryātsindhoḥ T^{pc} **1.69b °pravālāḥ sthira°]** T^{pc}DE; °pravālā sthira° MA; °pravālā sira° T^{ac} **1.69c jagmur asyā]** MTADE; jagmusarasyā C **~ °kṣaṇāyā]** MTADE; °kṣaṇāyāḥ C
C: a^{6} – b^{11}, d^{2} (ṃ•) – d^{11}; **T^{ac}**: d^{4} (r•) – d^{5}; **P:** ¤

1.70a °ādharoṣṭha°] MT^{pc}ADE; °ādharaṣṭa° T^{ac} **1.70b °smita°]** CMTD^{C}E; °dyuti° ADE^{V}E^{K} **1.70c saṃdhyeva]** CMT^{pc}ADE; sajyeva T^{ac} **1.70d śārita°]** MTADE; sā×° C
C: a^{1} – b^{6} (•m•), d^{6} – d^{11}; **P:** ¤

1.71a °ālika°] MT^{pc}E; °ālaka° T^{ac}AD **~ °lekhā°]** TADE; °rekhā° M **1.71b °niṣyandasaundarya°]** CMT^{ac}ADE; °saundaryaniṣyanda° T^{pc}E^{T} **~ °praṇālī]** CMTD^{pc}E; °pravālī AD^{ac} **1.71c °nadyor]** CMT^{pc}ADE; °savyor T^{ac} **1.71d nāsā]** CMTDE; nasā A **~ babhāse]** MTDE; bamāse A
C: a^{1} – a^{11}, d^{4} – d^{8}; **M:** a^{7}; **P:** ¤

1.72a kastūrikā°] CMT^{pc}ADE; kastūriko° T^{ac} **1.72b °maṇḍalaśrīḥ]** CADE; °maṇḍalagraḥ

PREVIEW

babhūva tasyā nayanotpalasya
nīlotpalasyāpi mahān viśeṣaḥ /
amogham astraṃ kusumāyudhasya
pūrvaṃ dvitīyaṃ tu tapaḥsu śīrṇam // 1.73 //

tasyā viśālena vilocanena
vilāsagarbheṇa vijīyamānāḥ /
adyāpi vāsaṃ vanakandareṣu
hriyeva kurvanti kuraṅgaśāvāḥ // 1.74 //

saubhāgyavārākaravīcikābhyāṃ
tāruṇyakalpadrumaśākhikābhyām /
bhrūvallarībhyāṃ vadanaṃ tadīyaṃ
babhāv ivābjaṃ bhramarāvalībhyām // 1.75 //

rarāja rājīvavilocanāyā
lalāṭarekhā racitālakāntā /
ālakṣyanāmākṣarabindupaṅktir
anaṅgajaitradhvajapaṭṭikeva // 1.76 //

PREVIEW

T^{ac}; °maṇḍalāgraḥ, °maṇḍalāgraṃ, °maṇḍalābhaḥ T^{pc} **1.72d °darasya]** CMT^{pc}ADE; °danasya T^{ac}

C: b^{11} (śr•ḥ), d^{3} (d•) – d^{7}; **M:** a^{2} (st•), b^{3} – c^{6}; **P:** ¤

1.73b mahān] CT^{pc}ADE; mahan T^{ac} **1.73d pūrvaṃ dvi°]** T^{pc}ADE; pūrvadvi° T^{ac} **~ tapaḥsu]** CTDE; tavassu A **~ śīrṇam]** E; kuṃṇṭham C; kuṇṭam T; tūrṇam AD; kuṇṭham $D^{C}E^{C}$

C: d^{2} – d^{5}; **M:** a^{9} (t•) – d^{11}; **P:** ¤

1.74c adyāpi] CTADE; adrāpi M **~ °kandareṣu]** CT^{pc}ADE; °kandireṣu T^{pc} **1.74d hriyeva]** T^{pc}ADE; hṛyeva CM **~ °śāvāḥ]** E; °śābāḥ CMTAD

C: d^{5} – d^{9} (•ga); **M:** a^{1}; **T^{ac}:** c^{8} – c^{11}; **P:** ¤

1.75a °vīcikābhyāṃ] CTADE; °vīcikābhyā M **1.75c bhrū°]** TADE; bhru° C **1.75d babhāv]** MTADE; bhramāv C

C: d^{10} (l•) – d^{11}; **M:** b^{8} – c^{1}; **P:** ¤

1.76c °paṅktir] T^{pc}DE; °paṅittir C (la sillaba *ṅi* è scritta con *ṅ* seguita da *virāma* e vocalizzata in *i*); °paṅttir M; °paṅtir T^{ac}A

C: d^{9} (ṭ•) – d^{11}; **M:** d^{4} (j•); **P:** ¤

viloladṛṣṭidvayalobhanīyaṃ
tasyā mukhaṃ sāmyam upācakāra /
pariplutāntaḥparivartamāna-
-pāṭhīnayugmasya payoruhasya // 1.77 //

gorocanāgauraruciś cakāśe
sā ṣaṭpadaśyāmalakeśapāśā /
dhūmodgamair dhūsaritāgrabhāgā
mānyodayā maṅgaladīpikeva // 1.78 //

ardhāsikāṃ bhartur ananyalabhyāṃ
bhadrāsane saiva paraṃ prapede /
anyāḥ kim arhanty apahāya lakṣmīṃ
vakṣonivāsaṃ madhusūdanasya // 1.79 //

mahīpatir mānyaguṇojjvalāyāṃ
tasyāṃ mahiṣyāṃ tanayābhilāṣī /
pradīpadhūpapramukhaiḥ padārthaiḥ
sa devatārādhanatatparo 'bhūt // 1.80 //

mamajja tīrtheṣu jajāpa mantraṃ
tatāna dānāni tapaś cakāra /
śuśrāva dharmaṃ sujanaṃ siṣeve
sa putrahetoḥ saha dharmapatnyā // 1.81 //

1.77b sāmyam] MTADE; samyam C **~ upācakāra]** E; apācakāra CMTAD
C: a^2 – a^3, d^{11}; **P:** ¤

1.78b sā] CMTAD; sa E **~ ṣaṭ°]** MTADE; ṣan° C **1.78c °gamair]** CMT^{pc}ADE; °gamai T^{ac} **~ °āgrabhāgā]** CMTE; °āgṛhābhā ADE^{K}E^{V}
C: a^1 (g•), d^7 – d^9; **M:** a^6 (r•); **P:** ¤

1.79c anyāḥ] CMT^{pc}ADE; anyāṃ T^{ac}
C: d^5 – d^8; **M:** b^3 (s•) – b^4 (n•), c^7 (p•) – c^8 (•ā); **P:** ¤

1.80b °lāṣī] MTADE; °lāṣi C
C: d^2 – d^5; **M:** c^4 – c^9, c^{11} (r•aiḥ), d^6 – d^{10} (r•); **P:** ¤

1.81a mamajja] MTADE; mammajja C **~ mantraṃ]** MTADE; mantra C **1.81b cakāra]** TADE; cacāra C **1.81c śuśrāva]** CTDE; śruśrāva A **~ dharmaṃ]** CMT^{pc}ADE; dharmya T^{ac}
C: d^1 – d^5 (•s), d^6, d^{11} (t•yā); **M:** b^3 – c^2 (•ā), d^3 – d^{11}; **P:** ¤

PREVIEW

iti gatavati puṇyair dīrghadīrghe 'pi kāle
patir avanipatīnāṃ putraratnaṃ na bheje /
tad api ca vavṛdhe tatprārthanā tasya puṃsāṃ
viramati na hi yatnaḥ kāryasiddheḥ purastāt // 1.82 //

PREVIEW

1.82a gatavati] TD^{pc}E; bhagavati AD^{ac} **1.82b bheje]** MTADE; lebhe CD^{C}E^{C} **1.82c vavṛdhe]** CT^{pc}ADE; yavṛdhe T^{ac} **~ °prārthanā]** TDE; °prarthan• C; °pārthanā A **1.82d °siddheḥ]** TA^{pc}DE; °sindhoḥ A^{ac}

C: a^{3} – a^{9} (•ī), c^{11} (n•) – d^{15}; **M:** a^{1} – a^{15} (l•), b^{2} (t•), b^{7} (t•), b^{8} (nā•) – b^{9}, c^{2} – c^{13}, d^{11} – d^{15}; **P:** ¤

Explicit: itī b•ddhaghoṣācāryyaviracite padyacūḍāmaṇināmni siddhārtthaca× **C**; ×ṣācāryaviracite padyacū×ṇinā•i mahākāvye siddhārtthacarite pradhamas sargaḥ **M**; iti buddhaghoṣācāryaviracite padyacūḍāmaṇināmni mahākāvye siddhārthacarite prathamaḥ sargaḥ **T**; iti buddhaghoṣācāryaviracite padyacūḍāmaṇināmni mahākāvye siddhārthacarite prathamas sargaḥ **A**; iti prathamas sargaḥ / śrī **P** (l'explicit si trova dopo 1.20, dove il testo del primo *sarga* si interrompe); buddhaghoṣācāryaviracite padyacūḍāmaṇināmni mahākāvye siddhārthacarite prathamaḥ sargaḥ **D**; iti buddhaghoṣācāryaviracite padyacūḍāmaṇināmni mahākāvye siddhārthacarite prathamaḥ sargaḥ **E**