



**SAPIENZA**  
UNIVERSITÀ DI ROMA

# Amore ed Eros tra kāvya ed epigrammi: visioni e incanti in India e in Grecia

**Facoltà di Filosofia, Lettere, Scienze Umanistiche e Studi Orientali**  
**Corso di laurea in Lettere Classiche**  
Cattedra di Filologia Classica

**Candidato**  
**Emiliano Sciuba**  
**1595123**

Relatore  
Albio Cesare Cassio

A/A 2015/2016

*Dio mio, spiegami amore come si fa  
ad amare la carne senza baciarne l'anima.*

(Alda Merini)

## Indice

	p.
Introduzione	4
I. Re, corti, poeti	7
II. Come un fiore sorto per virtù di magia	37
III. Δηϋτέ μ' Ἔρωσ...	52
Conclusioni e meditazioni	80
BIBLIOGRAFIA	91

## Introduzione

«Vihāya kāmānyaḥ sarvānpumāṁścarati niḥspṛhaḥ | nirmamo nirahaṁkāraḥ sa śāntimadhigacchati ||» “canta” il Divino Kṛṣṇa (uno dei dieci *avatāra* di Viṣṇu) nel suo “quinto *Veda*”, Bhagavad-Gītā II.71 e cioè: «L'uomo che, abbandonato ogni desiderio (*kāma*), vaga libero da legami | non [dice più] “è mio”, né “Io”; costui raggiunge la pace ||». Come ben sappiamo, però, per avere *mens sana in corpore sano* è al divino che bisogna rifarsi, giacché non è opera a misura d'uomo (ricorderemo che Arjuna, interlocutore di Kṛṣṇa nella *Gītā*, è figlio di Indra). Spesso tralasciato (stravolgente dimenticanza a dire il vero...) dalla ‘vulgata’, Giovenale nella sua decima satira, al verso 356, premette un «orandum est» alla *gnome* scelta a mostrare la vanità dei valori e dei beni che gli uomini cercano a tutti i costi di ottenere— *havèl havalim*, per dirla con l'arcinoto *Qohèlet* ebraico I.2 e XII.8 ma, attenzione: la conclusione ultima del Predicatore Ecclesiaste è che la *vanitas vanitatum* non deve impedire all'uomo di riconoscere in Dio il proprio valore salvifico, lui che è il “tutto per l'uomo” (XII.9,15). E se la divinità parossistica che dovrebbe volere il nostro “amore” vuole invece il nostro “eros”, facendo durare «un istante l'orgasmo e tutta la vita la disperazione» (E. Cioran, *Confessioni e anatemi*) poiché «noi amiamo sempre... malgrado tutto; e questo “malgrado tutto” copre un infinito»? (E. Cioran, *Sillogismi dell'amarezza*)

Lo studio sarà così tripartito: nel primo capitolo verrà analizzato lo schema trittico di poeta-committenza-pubblico nella visione dei *kavayaḥ* indiani e dei

‘poeti laureati’ greci, seguendo uno studio comparativo del *milieu* in cui operano tanto i poeti del *kāvya* (e l’origine del genere) quanto i grandi lirici corali greci (le opere a fondamento della mia analisi sono il celebre saggio di Gentili 1984<sup>1</sup> e quello di Smith 1985<sup>2</sup>); un secondo capitolo verterà sulla poetica e sull’estetica letteraria che il *kāvya* “magicamente” si prefigge (si vedrà, non totalmente altro dai precetti dell’Anonimo del Sublime) così da meglio predisporre ai testi analizzati nel terzo capitolo; infine perciò, e più cospicuamente, un raffronto tematico, ma difficilmente sociologico, sul *kāvya* d’amore (*śṛṅgāra-rasa*), icastico nella *Centuria* di Amaruka<sup>3</sup>, in parallelo con alcuni epigrammi erotici tratti dai libri *V* e *XII* dell’*Antologia Palatina*<sup>4</sup>.

Qualora non diversamente specificato, ogni traduzione (*sanscrito*, greco, latino, lingue moderne) sarà da considerarsi di chi scrive, per quanto più possibile attenendomi al precetto che M. Kundera espone nel saggio sul romanzo *I testamenti traditi* (Adelphi 2000, pg.112-113): «Ammettiamolo senza ombra di ironia: la situazione del traduttore è estremamente delicata. Deve essere fedele all’autore e contemporaneamente rimanere se stesso: come riuscirci? Vuole (che ne sia consapevole o no) infondere nel testo la propria creatività e quindi, come per farsi coraggio, sceglie una parola (sinonimizzazione) che apparentemente non tradisce l’autore, ma che nonostante ciò è frutto di sua iniziativa personale... *Di grazia, signori traduttori, non sodonimizzateci!*».

---

1 B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Laterza Roma-Bari 1984

2 D. Smith, *Ratnākara’s Haravijaya. An introduction to the Sanskrit Court Epic*, Oxford University Press Delhi 1985

3 Amaruka, *Centuria d’amore*, a cura di D. Rossella, introduzione di G. Boccali, Marsilio Venezia 1989

4 *Antologia Palatina, Epigrammi erotici: libri 5 e 12*, introduzione traduzione e note di G. Paduano, Rizzoli Milano 1989

Di tanto in tanto non mancheranno note e riferimenti linguistici comparativi, che tanta (meravigliosa e folgorante) parte hanno avuto nel certosino ancorché agile *εὐαγγέλιον* didattico del mio relatore, Albio Cesare Cassio; né del mio *bahusruta* ordinario romano di Sanscrito, Raffaele Torella, ho trascurato l'esperto consiglio, di terenziana memoria: conoscere tanto l'indologia quanto "il meraviglioso francese cinquecentesco di Montaigne" o quanto "contemplare gli splendidi quadri fiamminghi del Seicento"...

Infine, un ringraziamento particolare al professor Giuliano Boccali, ordinario milanese di Sanscrito ormai in pensione, per la fiducia riposta in me, per i preziosissimi consigli che ha voluto darmi e per "lo scatto" che la sua fascinosa lezione su Kālidāsa mi ha permesso di fare, incentivandomi. Tutto questo sarebbe stato, ad ogni modo, di molta più difficile realizzazione senza gli insegnamenti e i suggerimenti della dott.ssa in Sanscrito, Carmela Mastrangelo.

*Virtute duce comite fortuna*

(E.S.)

## I. *Re, corti, poeti*

«Ach, es gibt so viel Dinge zwischen Himmel und Erde,  
von denen sich nur die Dichter etwas haben träumen lassen.

Und zumal ü b e r dem Himmel:  
denn alle Götter sind Dichter-Gleichnis, Dichter-Erschleichnis!»  
(Friedrich W. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*)

La letteratura dell'India è quasi esclusivamente religiosa, dalle mitiche origini<sup>5</sup> fino alla fine del primo millennio a.C. L'inizio coincide con i testi vedici, considerati fino alle Upaniṣad rivelazione sacra e perciò fondamento dell'ortodossia hindu; susseguono, a partire dalla metà del millennio (segnato dalla fine della letteratura vedica), i canoni del buddhismo e del jainismo, le due grandi religioni indiane eterodosse e 'popolari'. Il millennio si conclude con i due immensi poemi epici (*itihāsa* "così in realtà fu"), autorità religiose<sup>6</sup>, etiche, giuridiche e narrative: Mahābhārata<sup>7</sup> e Rāmāyana. La posizione del

---

5 Invasori provenienti dalle zone circostanti il Mar Caspio, gli Indo-Arii che, forti dei propri carri da guerra con cui hanno ragione dei popoli autoctoni probabilmente dravidici – la cosiddetta "Civiltà della valle dell'Indo – verso il 1500 a.C. penetrano nel Nord-Ovest dell'India, occupandone la pianura indo-gangetica. Cfr. M. Torri, *Storia dell'India*, 3ed. Laterza Roma 2007 pg.34 ss.

6 *En passant*, due le fonti indiane di ogni autorità: la *śruti* e la *smṛti*, "audizione e memoria", l'una appannaggio divino (Veda-Brāhmaṇa-Āraṇyaka-Upaniṣad), l'altra umano (Vedāṅga-Upāṅga-Itihāsa).

7 Tale è l'autorità che viene ivi professata da pretendere di essere assolutamente esaustivo riguardo ai quattro fini dell'uomo (Dharma, Artha, Kāma e Mokṣa: religiosità, successo, desiderio e liberazione), così in Mbh I.56.33<sup>a</sup> «yad ihāsti tad anyatra yan nehāsti na tat kvacit» ovvero "ciò ch'è qui, anche altrove; ciò che qui non è, in nessun luogo". Cfr. S. Salustio sul valore fondante del mito, *Περὶ θεῶν καὶ κόσμου* IV 8-9: «*Ταῦτα δὲ ἐγένετο μὲν οὐδέποτε, ἔστι δὲ αἰεὶ*· (queste cose non accaddero mai ma sono sempre) [...] *Οὕτω δὲ πρὸς τὸν Κόσμον οἰκείως ἔχοντος τοῦ μύθου, ἡμεῖς τὸν Κόσμον μιμούμενοι - πῶς γὰρ ἂν μᾶλλον κοσμηθεῖμεν; - ἐορτὴν ἄγομεν διὰ ταῦτα*» Salustio, *Sugli dei e il mondo*, a cura di R. Di Giuseppe, 2ed. Adelphi 2000

Rāmāyana, più moderno nella concezione e nello stile tra i due poemi epici, vira verso il periodo nuovo, al punto da essere definito dalla critica indiana come *ādikāvya* ovvero “primo kāvya, prima opera ‘classica’”; in realtà non è però considerabile una vera opera classica per più motivi che lo distanziano da quell’apparato ben distinto di «śabdārthau» (*suono e senso [congiunti]*), come scrisse il teorico del IV d.C. Bhāmana) che sarà il movimento kāvya, denominato anche “letteratura classica indiana” (I a.C. - XIII d.C. ca.).

«Kāvya» viene fatto derivare dalla radice √ku “emettere suoni”, che dal significato base di “verbalizzato”, passando per quello tecnico di “verbalizzato per ispirazione poetica > poetico”, ha dato luce al significato di “composizione poetica”<sup>8</sup> o “letteratura in stile ornato, letteratura d’arte” in quanto i significati del termine alludono alla presenza rilevante di “ornamenti” (*alamkāra*, letteralmente “rendere sufficiente”, *satis-facere*), cioè di figure retoriche. A distinguere inequivocabilmente il kāvya (e il suo poeta, il *kavi*) nel suo complesso è la finalità: «non trasmettere un messaggio religioso, come i testi (āgama o tantra) delle diverse religioni e correnti religiose, non raccontare i miti antichi, cioè a occhi indiani la storia, come i poemi epici tradizionali (sscr. *itihāsa*), non fornire gli strumenti teorici e pratici di una disciplina, come i numerosissimi trattati (sscr. *śāstra*) che la produzione indiana mette a disposizione in ogni campo; finalità del kāvya è invece suscitare nel fruitore l’apprezzamento del bello o, meglio, l’esperienza estetica, lo stato della contemplazione distaccata»<sup>9</sup>(*rasa*).

Alla fine del primo millennio, le prime opere “classiche” appaiono all’improvviso<sup>10</sup> e già passate al setaccio di più secoli di *labor limae* in quanto

8 D. Rossella, *Poetry and poetic devotionism in the indian and western traditions*, L’Oca del Cairo, Parma 2004 pg.7

9 G. Boccali, S. Piano, S. Sani, *Le letterature dell’India*, UTET Torino 2000 pg. 387. Riguardo ai motivi per cui il *Rām*. non può essere considerato un’opera kāvya cfr. pg. 386

10 D. Rossella, *Poetry and poetic...*, cit., 2004 pg.11: «...the first kāvya works were probably written in the 3rd century B.C.E., in Magadha, during Ashoka Maurya’s reign (268-233 B.C.E.), and written in

già risplendono delle caratteristiche che sarebbero state standardizzate e rese topiche a partire dalla prima metà dell'era volgare. Le opere d'esordio si trovano precipuamente in tre figure, tutte in un arco di tempo che va dal I secolo a.C. al II d.C.: il «Grande racconto» di Guṇādhya; i due poemi di Aśvaghōṣa «Le gesta del Buddha» e «Il poema di Sundari e Nanda»; la più antica antologia di strofe indipendenti (*muktaka*) rimastaci, «Settecenturia» di Hāla. Quest'ultima opera offre un alveo completo dei temi e delle situazioni impiegate dagli autori successivi, oltre ad essere caratterizzata da un uso delle tecniche e dei *pattern* poetici cui molto guarderà la critica, e il suo autore, vero e proprio poeta lirico, ci permette di parlare della società, del *milieu* del movimento kāvya: è fenomeno laico di corte, come mostrano i requisiti stessi delle opere. Contribuiscono il ricorso a un patrimonio comune di *tópoi* la cui prenoscenza è *conditio sine qua non* per il godimento dell'opera; un'elaborazione stilistica, un raffinemento ossessivo apprezzabile e fruibile, tramite un *background* che includesse anche gli strumenti teorici e poetici dei kavayah, da parte perciò solamente di una élite piuttosto che dal popolo 'profano'<sup>11</sup>; il completo anonimato delle persone, caratteristica forse ereditata

the dialect, magadhi, used in that province in this period – nothing, unfortunately, remains»

11 C'è chi in parte devia da questa ipotesi, come D. Rossella, *Lo Śṛṅgārarasāṣṭaka attribuito a Kālidāsa (e qualche riflessione sul kāvya)*, in *Tīrthayātrā. Essays in Honour of Stefano Piano*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2010 pg.386 (380 e ss.): l'indologa e sanscritista milanese evidenzia che certamente la fruizione dei componimenti kāvya era perlopiù pensata per i colti *rasika* ("intenditori del *rasa*", cioè del 'sapore' estetico della poesia kāvya), ma pare altresì impossibile che il *vulgus profanum*, che pur aveva fornito un apporto piuttosto consistente con le sue composizioni al kāvya delle origini, sia stato totalmente e sempre escluso dalla produzione del kāvya stesso e dal suo godimento (questo punto stride all'orecchio della studiosa allorché, come lei crede, le modalità del kāvya vennero adattate all'espressione della *bhakti* ("devozione": movimento devozionale nato nell'India del sud non prima del VI secolo d.C., caratterizzato, nelle parole di L. Renou ne *L'induismo* Xenia 1993 pg.59-60, dalla «partecipazione affettiva dell'uomo al divino, fede amorosa, devozione emotiva che si manifesta con un desiderio appassionato di unione con il Signore, con un abbandono alla volontà divina, con una sottomissione al Signore e agli altri maestri che facilitano l'accesso presso di Lui». Avvicinabile al tantrismo per la preminenza della figura femminile del divino, Devī; in ogni caso la *bhakti* è una forma di misticismo personale assimilabile al francescanesimo occidentale o al sufismo mediorientale, cfr. Gabriele Mandel Khan, *San Francesco e Jalāl alDīn Rūmī, ossia: Francescanesimo e Sufismo una meravigliosa parentela spirituale*. <http://www.puntosufi.it/temi49.htm> ultima consultazione 10/07/2016). È comunque interessante riepilogare il contributo che la Rossella apporta alla causa dell'origine del kāvya, spodestando il primato che l'istanza amorosa aveva avuto nella sua genesi: si suppone

dalla produzione iniziale perduta, ovvero la tendenza alla formazione di “tipi convenzionali”<sup>12</sup> anonimi ma riconoscibili, che nulla hanno delle definite personalità individuali che si presentano nelle narrazioni epiche.

Decisive in favore dell’ambiente cortigiano del kāvya sono la complessità, la raffinatezza formale di queste opere e il non comune livello di cultura che è presupposto nel pubblico; l’anonimato nella poesia lirica alluderebbe a origini

esistessero fin dalla più remota ‘vedicità’ altri generi poetici dedicati alla vita pacifica e in particolare all’amore dai quali si sarebbero poi rifinite le varie immagini kāvya; per esempio, se da una parte l’opera buddhista «Canti dei monaci e delle monache» (ascritta all’epoca del Buddha VI-V a.C.) mostra una struttura formale che indubbiamente anticipa quella del kāvya, d’altra parte mostra uno schema erotico profano applicato alla spiritualità – tipica è la scena del monaco descritto in meditazione al sicuro nella sua capanna mentre il monzone fuori imperversa > immagine rivedibile negli amanti che fanno l’amore alle stesse condizioni, motivo canonico erotico individuato da S. Lienhard. La studiosa milanese rivendica lo scopo essenzialmente religioso dei *Canti dei monaci e delle monache* in quanto testi parlanti e inneggianti a temi religiosi erano letti, come d’altra parte era intenzione degli scritti di Āsvaghoṣa propugnare in modo più piacevole la sua fede (cfr. Lucrezio, *De Rerum Natura* I vv. 921-957). Ancora, la *Settecenturia* raccoglie strofe in prevalenza d’amore, ma non unicamente, anzi, nota la Rossella, spesso i commentatori indiani hanno ‘forzato’ nello *śṛṅgāra-rasa* varie strofe originariamente appartenenti ad altri temi, come per le immagini naturalistiche. «...mi si permetta di opinare che questo tema d’amore non detiene l’esclusiva assoluta, e che se è vero che il kāvya attinse a una (perduta) produzione popolare perfino la *Settecenturia* potrebbe dimostrare che essa non s’occupava solo di voluttà» (pg.382), così anche in varie strofe della *Settecenturia* stessa è intuibile un ambiente afferente la religiosità: templi, preghiere, processioni, festività di villaggio... il poeta punta l’attenzione sul quadro erotico, sì, ma mostrandoci indirettamente occasioni legate al sacro, semplici e paesane come in una nascente *bhakti* (e il periodo di gestazione del kāvya è ricco di fermenti religioso-filosofici!), quasi un’operasimbolo di religiosità non d’élite – una *bhakti in nuce*. Quanto alla finalità profana del kāvya, continua la Rossella, esso cerca di suscitare un’epifania del *mokṣa* offrendo al fruitore la possibilità di ‘gustare’ «un barlume della felicità futura (pg.383)» al punto che l’India potrebbe aver creato una forma letteraria a tal punto diversificata nelle forme ma unica nei fini da porsi come “terza via” tra il sacro ed il profano, «un itinerario di salvezza estetica capace di prefigurare quella esistenziale (pg.384)». “Profano” definiamo l’immaginario originale del kāvya per il proprio parziale influsso “popolare”; tuttavia, ciò può non cozzare con l’idea di “sacro” e può non essere uguale ad “amoroso”: è possibile che esistessero altre tematiche come altre oltre a quelle sacre esistevano nei *Veda*. Chiosa la studiosa: finalità ultima e unica del kāvya è l’evocazione di un *rasa* in cui convergano il divenire e l’assoluto, ma nessuno dei due grandi esteti indiani del nono e decimo secolo d.C. (Ānandavardhana e Abhinavagupta) ha reso prioritario il *rasa* dell’amore erotico ma, anzi, il teorico Abhinavagupta eleverà, aggiungendolo agli altri otto, lo *śanta-rasa* (*rasa* della quiete), il cui fine è appunto la liberazione dalla mondanità. Per dare il primato al *rasa* d’amore nei componimenti kāvya dovremmo perciò sommarci i componimenti composti all’insegna dei *rasa* “religiosi” (compreso il *bhakti-rasa* del guru R. Goswamin, come *amor dei*). In realtà l’esperienza estetica è una sola e le sue otto, o nove, manifestazioni sono invero «come le correnti che, all’interno di uno stesso fiume, ne costituiscono il globale fluire (pg.387)» che si qualifica infine come strumento di conoscenza unico: nessuna preminenza di un *rasa* sull’altro... ma se è vero che quantitativamente la predominanza del *rasa* d’amore è indomita, è anche vero, conclude la Rossella, che in epoca posteriore viene attribuita particolare elevatezza al *rasa* della quiete – e se tale elevatezza risalisse proprio alle origini in quanto lo *śanta-rasa* esiste già in tempi antichi in ambiente buddhista, che è poi prova non unica di quell’ambiente popolare e profano, non in lingua sanscrita e ispirato all’”amore”?

12 D. Rossella, *Poetry and poetic...*, cit., 2004 pg.15

popolari (la cui *autorship* evidentemente si perde in una trasmissione orale della cultura) oltre che alla preminenza, tipica della *forma mentis* indiana, della categoria sul singolo: tratto profondamente costitutivo della *Weltanschauung* indiana<sup>13</sup>. Un dato resta, però, incontrovertibile: la genesi vera e propria del *kāvya* ci si nasconde. Sebbene una risposta sicura non ci sia, studi recenti sembrano dirigere la questione verso un'unica visione: «si suppone, infatti, che componimenti “popolari” e profani, ovviamente non in sanscrito, ispirati all'amore, e trasmessi oralmente, dovessero vedere la luce sin dal periodo che abbiamo definito vedico. È peraltro ovvio che la letteratura popolare (quella cioè legata nei luoghi, nei tempi e nelle esigenze a quel pubblico che suole definirsi “popolo”), secolare e profana, e pertanto non legata alle esigenze di fissazione scritta proprie della letteratura religiosa e culturale, nonché anonima (giacché è impossibile, com'è ovvio, ricostruirne l'*authorship*), preceda, pur fornendole all'occasione fonti d'ispirazione, quella effettivamente trasmessa, poiché la cultura scritta e d'autore segue sempre quella anonima e orale. Nella fattispecie, un immaginario erotico-amoroso è presente, o almeno evocato,

---

13 Non si dimenticherà in proposito l'idiosincrasia verso l'India di G. Hegel che non poteva accettare, nella sua visione in linea retta della Storia, una “terra di albe”, seguendo la felice espressione di R. Torella ne *Il pensiero dell'India. Un'introduzione* Carocci Roma 2008 pg.12, senza quelle dinamiche di progresso che caratterizzano la storia europea (vd. Rivoluzione francese); un popolo sostanzialmente statico, “acerbamente primordiale” e introiettato nella propria ‘embrionalità’ mitica, un popolo cioè convinto della sostanzialità della propria fede secondo cui tutto è emanazione della sostanza ultima, Dio, a discapito delle identità singole che anzi tentano di sottomettere o sospendere yogicamente la propria singolarità per autoidentificarsi col Brahman: non v'è dialettica, nel pensiero indiano secondo Hegel, tra l'uno e i molti bensì il finito si perde nell'infinito senza “sintesi” e ciò porta al conseguente flusso rampante dei caotici dettagli mitologici e iconografici hindu, una *Phantasiereligion*. Cfr. W. Halbfass, *India and Europe*, SUNY Press, Albany (NY) 1988 pg.85 e ss. Non sarà fuori luogo, in questo momento, ricordare la suggestiva introduzione di Carlo Della Chiesa a D. Rossella, *Passioni dall'India. Un'antologia*, Dedizioni Pisa 2008, pg.7: «L'infinita complessità di tutto l'esistente, le mille sfaccettature d'ogni fenomeno che riguarda l'uomo, l'assoluto unico principio che si presenta scisso in una miriade di apparizioni che tutte riprendono qualcosa della perfezione originaria ... Così si spiega l'ambiguità e la polivalenza di molte figure divine: Durgā, ora madre amorevole ora cupa divinità assetata di sacrifici cruenti; Śiva, ora immerso nell'asceti più severa, ora dedito esclusivamente agli amori, ora creatore dell'universo, ora distruttore di tutto nell'orgiastica danza della conflagrazione finale; Kṛṣṇa, che propugna l'agire disinteressato, ma non esita a ricorrere o a consigliare astuzie fraudolente e sleali quando si tratta di ottenere purchessia successo; lo stesso Rāma, personificazione della virtù più sofferta, che infrange le regole del combattimento cavalleresco per abbattere il rivale Vālin».

persino all'interno di alcuni inni dei sacri *Veda*, là dove si invocano, con accenti di viva voluttà, divinità femminili, si allude ad amori divini o si raccolgono magie e incantesimi d'amore, spesso destinati alle donne, che si presume fossero utilizzati per conquistare la persona amata, per allontanare un/una rivale, o per avere figli»<sup>14</sup>. La tradizione presenta comunque una lacuna di circa due secoli nel periodo in cui la letteratura d'arte più chiaramente si è organizzata (le prime opere *kāvya* dovettero essere composte nel III secolo a.C.) – passiamo, perciò, da esperimenti isolati (come i *Canti dei monaci e delle monache*) a opere compiute ed estese, che testimoniano un *kāvya* già maturo: come se dalla Bibbia si passasse diretti a Guido Guinizelli...

Due uniche certezze<sup>15</sup>: *in primis* evidentemente la recisione del cordone ombelicale con tutti i temi e gli stilemi della antecedente tradizione vedica.

Le prove più esemplari del radicale mutamento avvenuto (processo senza dubbio catalizzato da motivi e forme popolari per cui alcune sue caratteristiche sembrano risalire ad ambienti sociali molteplici) sono costituite dalla finalità profana del *kāvya* rispetto a quella religiosa dei *Veda*, dal cambiamento radicale dei metri e dell'immaginario vedico<sup>16</sup>, sostituito con quello peculiare del *kāvya* (beninteso: il *kāvya* è e rimane laico anche quando, sovente nei *mahākāvya*, tratta di temi mitologici– il fine non è dottrinale o cultuale bensì puramente estetico, nella misura in cui giochi letterari sono pure gli inni callimachei; nel *kāvya* può risaltare anche una vena nettamente satirica<sup>17</sup>, sebbene non davvero scoptica sulla scia dello scomma

---

14 D. Rossella, *Passioni dall'India. Un'antologia*, Dedizioni Pisa 2008 pg.11 , giusto a titolo d'esempio, i seguenti inni: RV X.10, I.121, IV.51; AV II.30, III.18, III.25, IV.5, VI.8, VII.36...

15 G. Boccali, S. Piano, S. Sani, *Op. cit.*, 2000 pg.405 e ss.

16 La tradizione vedica era legata strettamente alle cerchie sacerdotali brahmaniche che, depositarie della Verità, tale poiché "udita", occupavano il vertice della gerarchia sociale indiana con l'aiuto dell'ordine guerriero degli *kṣatriya*, a loro volta oggetto-soggetto del potere in quanto mantenitori del potere sacerdotale ma da questo autorizzati. L'immaginario degli inni *ṛgvedici* era perciò legato in special modo al mondo eroico, mentre l'immaginario *kāvya* veicola immagini quotidiane di pace, intrise in larga parte dall'esperienza totalizzante dell'amore (anche, come s'è visto, spirituale).

17 Si pensi alla strofe 3 della *Centuria* di Amaruka (cosa importano gli dei quando si è in intimità a

antidogmatico luciano). *In secundis* l'altra certezza acquisita in merito, grazie ad esperti kāvya del calibro di Warder e Lienhard, è la convinzione che l'elemento propulsore e insieme l'*humus* del kāvya sia il *laghukāvya*, "lirica" ovvero "kāvya breve", ma non solo: all'interno di questo, il componimento d'una sola strofe (*muktaka*) sarebbe il vero fulcro<sup>18</sup>. Una prima conseguenza della riplasmazione di tutte le forme espressive sul modello della lirica è che la forma prescelta per la poesia è l'antologia di strofe singole, tanto di autori diversi quanto d'un singolo.

Una prima conseguenza della riplasmazione di tutte le forme espressive sul modello della lirica è che la forma prescelta per la poesia è l'antologia di strofe singole, di autori diversi (Hāla) o d'un singolo (Amaru).

È ora di passare alla sociologia del kāvya in quanto cruciale per la comprensione del kāvya stesso: è la corte che comprende il poeta, la poesia, il re e il pubblico; senza dubbio, seguendo le ipotesi di D. Smith<sup>19</sup>, «[kāvya's] spiritual home was the court» sebbene molte opere kāvya siano state scritte fuori dall'ambiente urbano. I kavayah che Smith analizza per confermare la sua tesi sono Kālidāsa e Bāṇa, il primo essendo il più famoso poeta classico indiano (insieme ad Amaru e Bhartṛhari, quest'ultimo precipuamente filosofo del linguaggio) e il secondo avendo scritto un'opera indirizzata al proprio sovrano i cui primi capitoli hanno carattere autobiografico, «Gesta di Harṣa» (*Harṣacarita*), ed essendo lui stesso il modello professato dal kavi Ratnākara

---

letto con la donna amata?) o alla strofe 24 dell'*Ornamento d'amore*, opera adespota (a che liberarsi dal *samsāra* quando la 'vera' liberazione è 'liberare' l'amata dalla cintura del proprio vestito?).

18 Col tempo questo primato è stato solidificato da circostanze sociali tanto quanto da convinzioni estetico-teoriche: nel primo caso ci si riferisce all'abitudine cortigiana, e storicamente attestata alla corte dei Satavahana dove la *Settecenturia* venne compilata, delle gare poetiche, simili ai canti amebei o alle tenzoni medievali occidentali; nel secondo caso ci si riferisce, accennando ora ciò che nel prossimo paragrafo sarà esplicitato, alla ricerca del *viśeṣana* ovvero elemento distintivo poetico.

19 D. Smith, *Op. cit.*, 1985 *passim* pg.55-102: importanza dell'elogio per lo status del re, il cui bisogno è avvertito per mancanza di sicurezza nelle cerchie della corte; kāvya provvede sicurezza, come il rito, ma può essere anche causa dell'indolenza di corte tramite il suo status letterario di 'gioco'; infine, kāvya come un 'aggiornamento' dei *Veda* e quasi un tentativo di destituirne l'autorità.

nel suo *Haravijaya* che D. Smith analizza in quanto intimamente connesso con l'ambiente cortese (trasposizione mitologica di realtà umana). Keith, nella sua *History of Sanskrit Literature* (1920), vede il *kāvya* come un naturale sviluppo del patronato regale, menzionando anche lo sviluppo della forma della poesia d'amore ravvisabile fin dai *Veda* («The Vedic poets, who can compare the goddess Dawn to a fair dancer, to a maiden who unveils her bosom to a lover, cannot have been incapable of producing love poetry for secular use» Smith pg.57); d'altro canto, la poesia d'amore figurò nel contesto cortese allo stesso modo dell'elogio in quanto entrambe forme di lode di una persona peculiare, e gli dei stessi sono un tema connesso strettamente al panegirico (*praśasti*)<sup>20</sup>: «patronage by the king was at once the reward of skill in panegyric and the means of obtaining the leisure for serious composition and a measure of publicity for the works produced. It was the duty of the king to bridge the gulf between wealth and the poetic talent, of the poet to save his patron from the night of oblivion which else must assuredly settle on him when his mortal life closed» Smith *Ibid.* Un'analisi più profonda del rapporto re-poeta è stata analizzata da Ingalls nella sua *An Anthology of Sanskrit Court Poets* (1965), il quale afferma la *ritualizzazione* in India del panegirico<sup>21</sup> al punto da diventare impersonale perciò meno ipocrita: il prototipo di questo rituale si può vedere già nella mitologia quando il re del pantheon vedico Indra, bisognoso di forze, viene elogiato da dei e saggi raccolti. «The ritual praise of kings became as necessary as the ritual deprecation of sickness» Smith pg.58, e proprio la parola “rituale” viene scelta da Smith come *key-word* nella comprensione del *kāvya*: l'elogio rituale del re – corregge lo studioso britannico – include la

---

20 Dell'importanza del mito anche negli elogi pindarici, ovvero negli epinici, si dirà più avanti nel paragrafo.

21 I cui effetti sono quelli di una performance magica, come negli inni RV I.88 e VII.33. Le stesse nozioni magiche si situano al nucleo sia del *kāvya* che del *kathā*, ovvero della poesia, regale, e del racconto favoloso letterario, volgare.

deplorazione rituale del male. Rinforzare il re voleva dire rinforzare il patrimonio di ogni uomo, in quanto tra l'altro la figura reale era detta di origine divina e avente le funzioni degli otto dei, come riporta il più antico trattato sul dharma *Manusmṛti* (V.96); l'opera *La Stirpe di Raghu*<sup>22</sup> di Kālidāsa corrobora l'idea della maestosità e unicità del sovrano (II.75, III.15) tramite le sue icastiche similitudini ("...come il monte Meru<sup>23</sup> domina la terra, così egli stette..." I.14). Il ruolo del re si può circoscrivere in tre funzioni: portatore, protettore e fruitore della terra (*bhū-bharaṣa*, *bhū-pālana*, *bhū-bhojana*)– la prima funzione è assolta dal sovrano 'assicurando' la pioggia; la seconda tramite il valore congenito che fin da piccolo si suppone che egli posseda, «...a young cobra possesses venom very deadly in its effect. A king though young, can protect the world» Smith pg.62; la terza funzione è la più realistica in quanto individua nel re colui che dispensa prosperità a quel gruppo della cui vita è depositario egli stesso, *dominus et deus*. Insomma, il re stesso è l'obiettivo della prosperità del regno che si sforza di preservare, abbisogna di ottenere per dispensare così come «the sun absorbs the water in order to shower it a thousandfold» Smith pg.63. Ovviamente l'ammassamento e la distribuzione delle ricchezze servì a prevenire che qualcun altro, oltre al sovrano, guadagnasse reale ricchezza e potere; generoso a profusione, il re si assicura così un'altra risorsa liquida e rinnovabile: il prestigio, di cui il *kāvya* fa mostra. Nonostante questa apparente sicurezza, in realtà lo studioso M. Derrett, scrivendo degli imperi indiani (ritenuti comunemente migliori dei regni, in antichità, insieme all'idea di un giusto sovrano bellicoso e imperialista, un re "vincente in ogni direzione" *digvijaya*) enfatizza la tesi che enfatizza i sentimenti di insicurezza indiani: «insecurity is thus the mother of empire in

---

22 Sovrano della mitica dinastia Ikshvaku; suo pronipote fu il Rāma dell'omonimo *itihāsa*.

23 L'Olimpo indiano: montagna sacra della mitologia induista e buddhista al centro del mondo, così come virtualmente al centro del mondo era ogni re e vittoriosamente marciante (*cakravartin*).

Indi and also their end ... Life in the joint family deprived every individual of a trust or belief in the stability of any person. Hence the great interest in otherworldly values, in 'merit', and in escape from the apparently endless flux of existence» Smith pg.69. Quindi, Smith continua con le proprie impressioni sul *kāvya* secondo le quali la “calma tranquilla” del genere poetico è il prodotto dell’arte piuttosto che il diretto riflesso della vita quotidiana; la serenità era necessitata con urgenza e ‘assaporata’ nell’arte dai cortigiani la cui insicurezza era endemica. Ma coloro che lenivano tale senso di precarietà erano piuttosto i bardi (*sūta*)<sup>24</sup>, panegiristi instancabili e perciò in qualche modo taumaturghi (*ut supra dixi*), al contrario dei poeti che erano *amateurs*, lavorando occasionalmente e competitivamente. Scrive Smith (pg.72 e ss.) «The poet resembled the bard (genealogist, cheer-leader, time-keeper) in that he too promoted the psychic health of the king», certo, ma profonda era allo stesso tempo la differenza tra *kavi* e *sūta*: «the role of poetry, as for art in general in India, was that of creating a new ideal universe, mirroring not so much the world as heaven. Whereas the bard fostered and strengthened the king, so to speak, the poet fostered and strengthened a whole new world of his imagining, in which the king could be included». In ogni caso, il panegirico è un elemento importante anche del *kāvya*, lo cogliamo dal resoconto dell’opera di Baṇa sulle gesta dell’imperatore Harsha, alla cui corte poetava<sup>25</sup>, che nel VII secolo d.C., a seguito della caduta

---

24 In MhB, il termine designa anche la classe sociale degli aurighi; si ricordi lo status (disprezzato) dei genitori adottivi del semi-dio Karṇa, *mahāratha* dei Kaurava e nemico giurato di Arjuna, semi-dio come gli altri quattro Pandava nonché *soulmate* di Kṛṣṇa. Per amor di chiarezza, i due guerrieri condividono la stessa madre umana, Kuntī, la moglie del re Pāṇḍu.

25 L’immagine autobiografica che risulta dai primi due capitoli, di otto, dell’opera, scritta in prosa poetica ornata e tradizionalmente classificata come prima biografia storica sanscrita, è altalenante: riluttante ad andare alla corte di Harṣa, quando convocato da un parente dell’imperatore, per paura degli intrighi di corte e a causa delle sue risibili ‘follie giovanili’, in seguito ritratta le assolutistiche convinzioni sulla figura regale che aveva prima espresso satiricamente nell’opera *Kādambrī*, e, ricevuto nuovamente a corte ma questa volta con onori, condivide i beni regali avendo acconsentito, finalmente, a scrivere, esaltandole, le gesta del sovrano-patrono indiano.

dell'impero Gupta<sup>26</sup>, si era espanso nell'India settentrionale, governando per quasi metà secolo.

Finora si è, perciò, visto come il kāvya sia affermazione, un mezzo di soddisfare i propri desideri, sebbene debolmente; i temi principali del kāvya sono intimamente connessi: re, dei e donne<sup>27</sup>. «The gods are kinglike, the kings are godlike, and a *sine qua non* of both conditions is the enjoyment of innumerable beautiful women» Smith pg.83. C'è un altro modo, dice sempre Smith *op. cit.* 1985, di vedere la poesia classica indiana, ovvero vedere il kāvya come “gioco, intrattenimento” (*līlā*), in un'accezione diversa da quella occidentale: l'intrattenimento nel pensiero hindu è strettamente legato all'autorità del sovrano– da quando il regno era guidato da ministri brahmani, il re poteva essere lasciato totalmente libero di dilettersi concordemente alla propria precondizione di ideale libertà, dilettrandosi come fa Brahmā creando senza sforzo il mondo (il quale, ciclico secondo la concezione hindu, è da sempre e per sempre). Spesso i re facevano sfoggio componendo poesia<sup>28</sup>,

---

26 240-550ca d.C.: viene considerata “l'età dell'oro” della cultura indiana dal punto di vista artistico, letterario e scientifico (antipode, negli stessi secoli ma occidentali, il periodo di ormai inarrestabile decadenza cui si avviò l'impero romano già alla fine della dinastia antonina nel 192 d.C., passando per la famosa “crisi del III secolo”, fino alla caduta dell'apparato imperiale occidentale il 4.09.476...) – basti pensare a poeti del calibro di Kālidāsa o a Vātsyāyana, autore del celeberrimo, quanto poi frainteso in Occidente, *Kāmasūtra*: una trattazione in sette capitoli di quali siano gli atteggiamenti più consoni (“le 64 arti”) ad un uomo di corte e a una “dama di palazzo”, dove nel secondo capitolo tratta precipuamente della tematica erotica. Assimilabile a *Il Cortegiano* (1528) di Baldassar Castiglione, piuttosto!

27 Lo stesso “triangolo semiotico”, *mutatis mutandis*, credo si possa scorgere nell'ambiente poetico della lirica arcaica greca, dove l'aristocratico simposio incarna il valore politico, misto (o mesciuto?) agli eventuali riferimenti divini che a loro volta sussistono come ancillari e possibilmente decodificanti di quel referente sociale – “primo motore immobile” della lirica arcaica greca, più o meno evidente in ciascuna manifestazione elegiaca, giambica, monodica, corale – che quell'arte veicola e che sovente viene altresì riverberato nelle immagini topiche (amori bisessuali e/o stimoli etilici), icastiche di quello *Zeitgeist* di VII-V secolo a.C. di cui la lirica greca arcaica vuole, appunto, essere mimetica in quanto *Gelegensheitsdichtung*, poesia d'occasione.

28 Ma leggiamo in D. Smith, *Op. cit.*, 1985 pg.88: «I must pass over the fact that the connection of kings with drama was greater than with poetry...». In proposito, non sfuggirà la menzione del crudele tiranno, ancorché grande mecenate, Dionigi I di Siracusa (detto il Vecchio), lo stesso che vendette Platone come schiavo durante il suo primo dei tre viaggi in Sicilia, il quale fu poi, secondo Diogene Laerzio *Vite* III 20, riscattato dal filosofo Anniceride di Cirene per venti mine; Dionigi si provò anche tragediografo, ma con scarsissimo valore come ci riporta Diodoro Siculo (per es. in *Bibl.* XV, 6 si narra che il poeta ditirambico Filosseno di Citera, per un tempo alla corte del tiranno, fosse stato rinchiuso nelle latomie per aver espresso giudizi severi sui tentativi poetici di Dionigi I).

diventando poeti ovvero coloro che creano; sempre l'opera di Baṇa, la *Kādambarī*, ci illumina con una descrizione, se pur idealizzata, della "giornata-tipo" del sovrano<sup>29</sup> dove le questioni estetiche prevalevano (poesia, musica, danza). Il valore letterario, da tempi antichi, doveva essere ampiamente riconosciuto come distintivo del più alto livello sociale, appropriato a un sovrano quanto il valore militare; conferma si trova nelle pseudo-antologie che descrivevano i rapporti di corte sovrano-poeta (per esempio la *Bhojaprabandha*): chiunque, persino i ladri nel mezzo della notte, non potevano evitare di darsi alla poesia, come gli scontri tra nemici erano in versi— insomma, una società ossessionata dalla poesia. Questa immagine che presentano non è completamente fantasiosa, se volgiamo lo sguardo a una estrema, ancorché storica, 'poeticizzazione' della società cortese giapponese del decimo secolo d.C., il periodo Heian (Smith pg.86). Qual è dunque l'aspetto creativo del *līlā*? Come il dio crea l'universo, così il poeta un mondo nuovo, e non è un caso che il trattatista Mammaṭa (XI sec. d.C.) nel *Kāvyaṣaṣṭakā* (I.1) inaugura il suo saggio di poetica asserendo alteramente (con buona pace di Platone) la superiorità dell'arte sulla natura: l'arte produce una creazione che è «*ananyaparatantrām*» ovvero non dipendente da nient'altro, vale a dire libera dalle costrizioni di quel "principio di realtà" freudiano che l'arte appunto come tale travalica, totalmente autarchica— una libertà che nemmeno la creazione di Brahmā possiede! (*Vṛtti* – cioè commento – ad I.1, Mammaṭa *op. cit.*) Un buon motivo per la creazione di una nuova realtà è l'inadeguatezza del mondo in cui ci troviamo, come lo stile rapsodico, ancorché prosaico, di Baṇa evidenzia mediante la giustapposizione incessante di immagini su immagini; facoltà in cui, tanto succintamente quanto vigorosamente, deve specializzarsi l'*ornatus suavis et adfluens* del kavi. Tuttavia

---

29 Nella traduzione di Kale pg.15-16, come riportato in Smith (1985) pg.85

c'è chi, come il Derrett, affaccia ostilmente la potenziale libertà creativa dei re, in quanto la loro "conscia specializzazione è l'autoesaltazione come personificazione del potere", né alcuna iniziativa od originalità è prevista per i sovrani, quasi a usare i propri pandits come, con termine anacronistico, *ghost writers* per le proprie composizioni. (Smith pg.95) D. Smith conclude il suo affascinante terzo capitolo del saggio *Ratnākara's Haraviṣaya* con l'idea rivoluzionaria di un re e la sua corte a tal punto inventivi e sicuri di sé da far fronte al baluardo dei *Veda* mediante una contro-cultura che era, evidentemente, interesse della corte stessa accrescere e vantare come *propria* tradizione intellettuale: il *kāvya*. Tuttavia, Smith trova alcune forti somiglianze tra il *kāvya* e gli inni vedici: innanzitutto anche il *kāvya* è incomprensibile (citando Renou «*kāvya* is not made for those whom Grammar calls *mandabuddhi* (slow-witted), who need those crutches that are particles» Smith pg.97) e l'artificio retorico dello *śleṣa* ("doppio senso") è la spia di questo *fil rouge* vedico, fermo restando che nei *Veda* il significato secondario soggiaceva al primo rimanendo aleggiante e armonico; nel *kāvya* i due valori del termine rimangono paralleli e hanno lo stesso peso, nessuna delle due letture della parola (o persino delle frasi intere!) è quella 'giusta' ma è lo stesso "vago e indefinito" leopardiano, insito in un genoma come quello del sanscrito che non ha pari in quanto a duttilità e perciò virtualmente variabile *in aeternum*, a coincidere con quella stessa "risonanza" estetica (*dhvani*) che il *kāvya* (o meglio, il *kavi* dotato congenitamente di *pratibhā* ovvero, appropriandoci dei termini greci estetici dell'Anonimo del Sublime, di *μεγαλοφροσύνη*, "elevatezza di pensiero"<sup>30</sup>) ossessivamente ricerca; riprenderemo la questione

---

30 Per amor di chiarezza si ricorda che nel capitolo VIII del «Trattato sul Sublime» (*Περὶ Ὑψους*, I secolo d.C.) vengono espone le cinque fonti (*πηγαί*) del sublime:  
 l'elevatezza/nobiltà di pensiero (*μεγαλοφροσύνη*);  
 la passione violenta e ispirata, veemente ed entusiastica (*πάθος*);  
 la capacità di servirsi di figure retoriche (*σχήματα*);

più accuratamente nel prossimo paragrafo.

Inoltre, il vocabolario del *kāvya* spesso ripercorre quello degli inni vedici, come per le immagini luminose (“assomigliare a” > “splendere come” ecc.); Renou, in aggiunta, dimostra che il significato di molte parole usate nel *kāvya*, le quali non hanno concreti né chiari referenti, sono evidentemente “vaghe” indi per cui egli parla di “dislocamento semantico” – di nuovo, però, nell’evanescenza vedica si tira fuori, o si allude a un valore secondario di un dato termine del quale il valore primario resta piuttosto distinto; non davvero nel *kāvya*. I più dei poeti sanscriti furono probabilmente brahmani, ma non tutti, come da sempre accade per la classe sociale degli *oratores*, si accontentavano solamente della libertà di preservare i *Veda* bensì vi era, nella classe sacerdotale, chi desiderava far fortuna e ottenere potere – questi ultimi sono intimamente connesso col *kāvya*, di cui il *mahākāvya* fornisce la descrizione e all’unisono i mezzi per procedere nel mondo: in ciò esso esautora, oltre ai due grandi poemi epici di cui esso è l’erede, questi ormai “fossili”, proprio le scritture vediche, le quali sono la “consacrazione della corruzione di divinità scadute” («the sanctification of the bribery of out-of-date gods» Smith pg.99). Il *mahākāvya* risulta perciò essere il compimento della cultura di corte. Infine, Smith chiosa sulla figura del poeta il suo lungo capitolo del saggio: ricercando il *pratibhā*, i *kavayah* di corte sono chiaramente i successori degli antichi *ṛṣi*<sup>31</sup>, cantori ispirati vedici «who saw the sacred texts, being fully conscious of the subtlety, eternity and supersensuousness of the *pratibhā* and having an intuitive perception of their duty and of the established

---

la capacità espressiva (*σύνθεσις*);

l’ordine compositivo e la scelta delle parole (*γενναία φράσις*).

Le prime due sono *innate*, mentre le altre tre si possono acquisire con lo studio e sono meno importanti delle prime: senza il talento naturale, nulla si può produrre.

31 L’etimo di *ṛṣi*, discusso, si può far risalire alla radice  $\sqrt{\text{dṛṣ}}$  (cfr. gr. *δέρκομαι*, ant. ing. *torht* < P.I.E.  $\sqrt{\text{derk-}}$ ) col significato di “vedere”: un *ṛṣi* sarebbe perciò un “veggente”, cfr. aves. *ərəšiš*.

order of things, have communicated it to their fellow-men and therefore expressed it in the form of the articulate language of Vedas and Vedāngas» (Smith pg.100).

I poeti non producono la fama solo per i re, ma è anche per loro stessi<sup>32</sup>, come dichiara Bhāmāna «as long as his imperishable fame secures heaven and earth, so long does he, the blessed one, continue to occupy a place among the gods» Smith pg.101 così dicendo non si deve però fraintendere, come Renou negli occhi di Smith, pensando al kāvya come un ennesimo mezzo di salvezza; no, secondo lo studioso britannico il kāvya è una forza indipendente in ragione del suo valore che, per quanto parte della cultura generale indiana, rimane un prodotto peculiare della corte e, soprattutto, per la corte. Ecco infine, dunque, il senso per un giovane sovrano di diventare un mahākavi: come panegirico, il (mahā)kāvya arricchirà il regno e il suo re; partecipando al processo del kāvya, a sua volta, in un gioco di specchi, il principe mostrerà l'entità della sua libertà sostanziando l'autarchia della corte.

Quali sono le analogie e quali le differenze, a questo punto, tra la letteratura indiana classica e la lirica greca arcaica e quali le specificità della poesia e del pubblico della lirica (o melica) corale? Cerchiamo di farne chiarezza tramite il pionieristico articolo di G. Boccali<sup>33</sup>: il confronto più inerente dovrebbe essere quello tra poesia indiana classica e poesia greca ellenistica, dice l'insigne sanscritista, sebbene sarebbe comunque improprio soprattutto perché il kāvya

---

32 Come non pensare immediatamente all'*Ode a Policrate* (fr. 282 P. = S151) di Ibico, quando ai vv. 47-48 così dichiara: «καὶ σύ, Πολύκρατες, κλέος ἄφθιτον ἔξεις ὡς κατ'ἄοιδᾶν καὶ ἔμῶν κλέος»? O come non ricordare l'elogio di Sogene di Egina che fa Pindaro (*Nemea VII*), quando ai vv. 11-12 asserisce: «εἰ δὲ τύχη τις ἔρδων, μελίφρον' αἰτίαν ῥοαῖσι Μοισᾶν ἐνέβαλε»? O come non venire alla mente i vv. 94-98 dedicati a Ierone di Siracusa dove Bacchilide (*Epinicio III*) fieramente afferma: «πράξαντι δ' εὖ οὐ φέρει κόσμον σιωπά: σὺν δ' ἀλαθείᾳ καλῶν καὶ μελιγλώσσου τις ὑμνήσει χάριν Κηϊᾶς ἀηδόνος»?

33 G. Boccali, *Lirica greca arcaica, poesia indiana classica*, in «Amant alterna Camenae. Studi linguistici e letterari offerti ad Andrea Csillaghy nel suo 60° compleanno», a cura di A. Carli, B. Tottossy, N. Vasta, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2000 pg.233-251

è la poesia indiana *tout court*, mentre la produzione ellenistica, unanimamente, non rappresenta la poesia greca antica per antonomasia. Più 'leale' sarebbe il confronto fra *kāvya* di epoca alta (fino al V secolo d.C.) e lirica greca arcaica, in special modo quella monodica «non esistendo in India nulla di confrontabile a quella corale<sup>34</sup>» (Boccali pg.235). Entrambe le produzioni presuppongono una lunga tradizione antistante, della quale tradizione indiana del *kāvya*, indiretta e argomentata perlopiù induttivamente, abbiamo già ampiamente discusso con l'ausilio degli studi dell'indologa Rossella; riguardo alla tradizione precedente greca, numerosi gli indizi e persino qualche manifestazione concreta come è ravvisabile, ad esempio, per il canto dorico corale 'chelidonico' dei fanciulli di Rodi al sopraggiungere della primavera (Ath. *Deipn.* VIII, 360c = fr. 848 PMG) il quale, per il fascino che sprigiona, andremo a raccontare: *Χελιδονισμός*, ovvero un carmen popolare greco preservato in 19 versi da Teognide di Rodi e a noi tramandato dalla miscellanea erudita di Ateneo di Naucrati (II-III secolo d.C.): filastrocca cantata in occasione di una festa religiosa nel mese di Boedromione

---

34 Su questo punto proverò, come già prima, ad evidenziare, almeno, le analogie socio-letterarie che, *mutatis mutandis*, sussistono: esempio ne è il ruolo itinerante del poeta corale di corte che in Greca affiora nella seconda metà del VI secolo a.C., quando l'ormai saldata ma decadente tirannide – che, ricordiamo, durante quel decisivo periodo di profondi mutamenti, come la nascita della *polis* e l'emergere dei nuovi ceti mercantili, e di sconvolgimenti sociali (decantati esemplarmente nelle odi stasiotiche alcaiche) che va dalla metà del secolo VIII al VI a.C., essa aveva a sua volta duramente colpito e relegato la vecchia aristocrazia terriera a meri gruppi elitari, sempre più esclusivi come tiasi ed eterie, che hanno il compito di conservare il culto degli antichi valori oppure si propongono la resistenza armata alla tirannide e il suo rovesciamento – subisce un processo di trasformazione che da una parte ne accentua il carattere autocratico (in ogni caso, a parte nella Magna Grecia, mai più longevo di due generazioni) ma dall'altro, e ideologicamente limpidamente connesso, auspica e favorisce un propagandistico mecenatismo, i cui *exploits* si ravvisano nelle feste e nelle gare pubbliche. Così nasce un nuovo tipo di poeta, itinerante e cortigiano (Anacreonte e Ibico i primi esempi, alla corte di Samo di Policrate verso la fine del VI secolo). Insomma una nuova poesia, come si può capire dalle scelte programmatiche di Anacreonte: alla voce passionale e schietta di un Alceo, di una Saffo, di un Solone subentra, come epitafo di tutto un mondo ormai in fase terminale, il disimpegno e la 'neutralità' del cantore monodico di Teo, che ne fa addirittura esplicita professione nei distici elegiaci dove non disdegna di proclamare il rifiuto di trattare «discordie e luttuose guerre» ma, anzi, propala la sua predilezione per i doni delle Muse e di Afrodite, mescolati nel cratere del simposio (fr.56 Gentili). Lo strepito delle lotte civili era stato ormai 'fagocitato' dai ritmi solenni degli agoni (personali) cortigiani– risultato della 'digestione' sarà però, anche, la più profonda riflessione esistenziale di Simonide o illuminata dalla *religio* di Pindaro (VI-Vsecolo a.C.).

(settembre-ottobre del calendario attico fissato dal legislatore Solone, che dava inizio all'anno al solstizio d'estate nel mese di Ecatombeone; ogni città aveva il proprio calendario– questo riferimento, autunnale per Atene, è stato letto come evidenza che a Rodi tale mese risultava invece primaverile!) dai fanciulli rodiesi, probabilmente travestiti da rondini (χελιδών), mentre andavano di casa in casa per la questua in quella che apparentemente sembra una antica versione del Trick-or-Treat anglosassone; chi apriva la porta doveva offrire una focaccia o un dolcetto alla “rondine”, cioè al coro degli adolescenti (v. 19), altrimenti si era in balia di “terribili” minacce (vv. 13-16). La canzone è stata spesso citata come un primo esempio di poesia naif pastorale greca, celebrante la vita e la bellezza della natura (vv. 1-3; 6-12). Di seguito il testo: «ἤλθ' ἤλθε χελιδών / καλὰς ὥρας ἄγουσα, / καλοὺς ἐνιαυτούς, / ἐπὶ γαστέρα λευκά, / ἐπὶ νῶτα μέλαινα. / παλάθαν σὺ προκύκλει / ἐκ πίονος οἴκου / οἴνου τε δέπαστρον / τυροῦ τε κἀνυστρον· / καὶ πύρνα χελιδών / καὶ τὰν λεκιθίταν / οὐκ ἀπωθεῖται· πότερ' ἀπίωμες ἢ λαβόμεθα; / εἰ μὲν τι δώσεις· εἰ δὲ μή, οὐκ ἔασομες· / ἢ τὰν θύραν φέρωμες ἢ τὸ ὑπέρθυρον / ἢ τὰν γυναῖκα τὰν ἔσω καθημέναν· / μικρὰ μὲν ἔστι, ῥαϊδίως νιν οἴσομες. / ἂν δὲ φέρῃς τι μέγα δὴ τι φέροις· / ἄνοιγ' ἄνοιγε τὰν θύραν χελιδόνι· / οὐ γὰρ γέροντές ἐσμεν, ἀλλὰ παιδία». Si ricordi, in proposito, la traduzione latina di Pascoli del testo (1897) nella sua poesia latina *Chelidonismos* (*Adest, adest hirundo!* ... vv. 85-103). Forse la realtà è, comunque, più sinistra di quanto possa apparirci nella cantilena: nel più tardo contesto europeo, dolcetto-o-scherzetto aveva luogo in autunno (31.10 Halloween, cfr. “Hallowmas” in *The Two Gentlemen of Verona*, Act II sc. 1, 1593, W. Shakespeare) dopo che il raccolto e la macellazione erano stati compiuti e fattorie e case erano ben ricolme di provviste; i poveri che praticavano il dolcetto-o-scherzetto prospettavano un lungo e rigido inverno cui sopravvivere. E se il riferimento alla primavera e

alle belle stagioni fosse solo un 'gioco', una sorta di scherzo inteso a mitigare gli animi dei ricchi proprietari terrieri, e allo stesso tempo un esempio della pratica superstiziosa ed eufemisticamente apotropaica così comune nella società greca? I vv. 2-3, *ceteris paribus*, si rivelerebbero prodromi non davvero della primavera ma dell'inverno: sia mai che apostrofandolo "bella stagione" l'inverno non sia più clemente con noi. Torniamo al *kāvya*. Decisiva, in entrambi i casi, deve essere stata la trasformazione degli ambienti: dalle corti micenee alle *póleis* e ai circoli aristocratici<sup>35</sup>, in India dalle cerchie sacerdotali brahmaniche le quali, come s'è detto, salvaguardavano (salvaguardandosi) la tradizione religioso-letteraria vedica fondata su un immaginario guerriero, nelle corti regali e imperiali; in realtà la vera differenza risiede nel «carattere essenzialmente pragmatico» (Gentili *Op. cit.* 1984), soggettivo, della lirica greca in confronto a quello "convenzionale", oggettivo, indiano<sup>36</sup>. Beninteso: non sono i moti profondi e

35 Molto interessante come confronto indiano delle eterie greche arcaiche (la cui decisiva e violenta politicità resta *però* impari; sappiamo persino di un esilio di Saffo in Sicilia... cfr. Carmelo Salemme, *Saffo e la bellezza agonale*, Cacucci Editore, Bari 2013) il seguente, le cui specificità sono illustrate da B.L. Dwivedi, *Evolution of educational thought in India*, NBC New Delhi 1994 pg.148-149: correlativo indiano dei circoli greci colti e coesi intorno a un obiettivo comune è la *goṣṭhī*, centro di 'aggiornamento intellettuale' e di intrattenimento di alto standard cui le persone erano devote; Saṅkara, il commentatore della *Harsacarita* di Baṇa, definisce la *goṣṭhī* «as a meeting place of people equal in knowledge, wealth, etiquette, intellect and age. According to Vatsyayana the *goṣṭhī* was a social gathering». Durante l'epoca dell'imperatore Harṣa troviamo varie tipologie di *goṣṭhī*, come descritte dal poeta di corte Baṇa: *Vidya* (carattere metafisico-spirituale); *Kavya* (carattere poetico-letterario); *Pramana* (carattere logico-gnoseologico); *Vira* (discussioni intellettuali a corte). Dwivedi ricorda anche altre due tipologie di "study circles" per il nutrimento intellettuale ed estetico dei fruitori.: *Vyakhyān-maṇḍala* e *Vidagha-maṇḍala*.

36 Degne di menzione le parole chiare e distinte di B. Gentili in *Poesia e pubblico nella Grecia antica* pg.3: «La poesia greca fu un fenomeno profondamente diverso dalla poesia moderna nei contenuti, nelle forme e nei modi della comunicazione. Ebbe un carattere essenzialmente *pragmatico*, nel senso di una stretta correlazione con la realtà sociale e politica e col concreto agire dei singoli nella collettività. Espresse vicende esistenziali del poeta stesso o di altri, ma non fu idiosincratice nel senso moderno. Ebbe come contenuto ricorrente il mito, che costituì l'oggetto esclusivo della poesia narrativa e drammatica e il termine costante di riferimento paradigmatico per la poesia lirica. La sua funzione fu essenzialmente didattica e *paidēutica*, in maniera più esplicita sia quando operò nell'ambito dei simposi, dei *kōmoi* e delle eterie maschili... o dei tiasi femminili... strettamente connessa con i riti di iniziazione alla vita coniugale, sia quando, trasferendosi sulla scena, assunse i modi e le forme della rappresentazione drammatica. L'elemento che la distanzia radicalmente dalla poesia moderna è il tipo di comunicazione, non destinata alla lettura, ma alla *performance* dinanzi a un uditorio, affidata all'esecuzione di un singolo o di un coro, con l'accompagnamento di uno strumento musicale».

personali dell'anima degli autori ciò che in Grecia come in India si guarda per poetare; mentre la lirica greca nasce e cresce in sintonia coi momenti e le esperienze variopinte di una cerchia ristretta e coesa, la poesia indiana classica, anche quando poesia d'occasione (*arthamātra*), tratta i temi assolutamente astratti d'un repertorio noto fin dalle origini. Un esempio di tema che il kāvya non avrebbe mai trattato allo stesso modo, a causa della propria "veemenza di rivolta", è l'attualità politica– impensabile in India un Archiloco 'epodico', un Alceo 'tirannicida' o un Orazio 'antimilitarista'. In realtà si dovrebbe ammettere che è la gran parte della produzione poetica dell'Antichità ad essere d'occasione, rinviando cioè regolarmente a determinate circostanze: l'occasione detta la forma, il metro e la funzione del poema, nelle società più lontane spesso si fa persino carico del racconto storico e distinguibile è la propria funzione rituale di supervisore sociale dei riti di una data epoca. Dice P. Matvejević: «Agli inizi, la parola poetica sembra chiamata a un'integrazione, sotto forma di mito o altro, con le circostanze, siano esse mimate, danzate, cantate, ecc. per infonder loro maggior intelligibilità».<sup>37</sup> Sulla funzione del poeta (d'occasione) non sembra opportuno tralasciare il *Kāvyaṃimāṃsā* di Rājaśekhara<sup>38</sup> (X secolo d.C., poeta di corte dell'impero Pratihara): "Esegesi di poesia" (o, ricalcando Quintiliano, potremmo tradurre "Institutio poetica"), è essenzialmente una guida pratica per poeti che esamina gli elementi e la composizione della buona poesia, il cui famoso X libro illustra la formazione del poeta e del re (*kavīcaryā rājācaryā ca*). Con un prestito plutarcheo, potremmo tradurre "De poetis (regibusque) educandis"; forse ancora meglio usare il verbo lat. *colere* (< \*quelō) in quanto

---

37 Vd. il notevole articolo del 1979, tradotto recentemente in italiano, dello slavista e comparatista P. Matvejević, *Nozione e funzione della poesia d'occasione nelle culture antiche* in «Le Simplegadi» anno IX, numero 9, Novembre 2011 pg.41-75

38 N. Stehoupak e L. Renou (trad.), *La Kavyamimamsa de Rajaśekhara*, Imprimerie Nationale, Paris 1946

l'ottativo sscr. *carya* proviene dal verbo "muoversi/comportarsi/agire" *carati* < P.I.E. \*√k<sup>w</sup>el- ("girare intorno", cfr. inglese *wheel*) da cui anche il gr. eolico *πέλω* (ovvero, con diverso esito della labiovelare, *τέλος*). «Kavicarya» è dunque "il muoversi" del poeta, il come muoversi ovvero il come comportarsi, cioè la formazione. Riguardo al poeta d'occasione, ad ogni modo, così traduce Renou (pg.154-155, cap.X, 11): «il y a quatre sortes de (poètes)<sup>39</sup>, celui qui ne voit pas le soleil, celui qui est assidu, celui qui est occasionnel et enfin (le poète) de *circonstance* ... le poète de circonstance (*prāyojanika*) est celui qui fait des vers à propos de quelque événement; le temps est pour lui déterminé par la circonstance même»; e ancora (pg.124-125, cap.VIII, 32-35): «la Composition (*viracanā*) consiste, soit en la trame d'un récit fabriqué par l'imagination du poète, soit en une œuvre de circonstance (*arthamātra*) ... on dit à ce propos: Celui qui, en créant une œuvre de circonstance, ne détruit pas basement son inspiration<sup>40</sup>, est le chef de la communauté des poètes; les autres sont ses serviteurs».

Ma torniamo allo scritto di Boccali (pg.241 e ss.): l'unità, la densità e la compattezza del testo poetico (della strofe) sono tra le finalità più ambite che il *kāvya* intenzionalmente ricerca e la tramutazione degli elementi convenzionali in una immagine poetica avviene in assoluta fedeltà del poeta ai dati empirici– in questo, viene lambito il problema della poesia della natura, in cui il sovrappiù di significato sembra sprigionarsi dalla relazione fra elementi convenzionali e contemplazione del paesaggio. La descrizione *per se*

39 Un passo famoso del canone pāli (*Aṅguttaranikāya* II, 230), enumerando i quattro generi di kavi, include fra questi il *cintākaṇḍikā* "poeta riflessivo", possibile precursore del futuro poeta classico.

40 Cfr. Anonimo del *Sublime*, cap.XXXIII: un'opera avente profondità d'ispirazione, insieme ad altezza di sentimento (e a qualità naturali, fantasia e creatività), risulta capace di volgersi alla sublimità più alta sebbene gli eventuali difetti formali– in aperta polemica con i poeti dotti ed eruditi dell'Ellenismo, si deve preferire a una mediocre e misurata perfezione formale la genialità "non priva di difetti" e "rischiosa" ma feconda. Dunque Omero su Apollonio Rodio, Pindaro su Bacchilide, Archiloco su Eratostene e Sofocle su Ione di Chio («...ἢ οὐδεις ἂν εὖ φρονῶν ἐνὸς δράματος, τοῦ Οἰδίποδος, εἰς ταὐτὸ συνθεῖς τὰ Ἴωνος ἀντιτιμήσαιτο ἐξῆς;»).

di elementi della natura è ampiamente sviluppata in India, al contrario di quanto studiato per la “pragmatica” Grecia arcaica ma le descrizioni indiane, una volta ancora, seguono, nel tentativo di rinnovarlo<sup>41</sup>, un repertorio convenzionale piuttosto che la ‘libera’ osservazione diretta della natura e non è l’evocazione di un’immagine poetica naturale ad essere tentata: il carburante della letteratura indiana è se stessa. Il sanscritista cita delle strofe scelte dalla *Origine di Kumāra* di Kālidāsa (VIII, 58, 61, 63, 65, 69) che in sostanza risultano il primo passo letterario dove si trovi descritto *in sé* il tema della notte<sup>42</sup> (e non come similitudine degli dei o del nascituro Buddha). La descrizione greca della notte e delle sue conseguenze, che sia il celebre notturno ‘animale’ di Alcmane (fr. 89P) o quello ‘lunare’ di Saffo (fr. 34V), non ha mai per fine il ritratto notturno *per se*. Il ruolo della Notte, ad esempio, tende a diventare icastico nelle monodie femminili di Euripide, dove alla sua mimesi viene preferita (meglio sarebbe dire ‘confermata’, in quanto da sempre l’attenzione estetica classica è rivolta all’essere umano; *homo sum...*) l’apostrofe, con buona pace della prima che viene scartata come oligofrenica. Tra queste splendide strofi, e splendidamente tradotte da Boccali, mi limiterò

41 Si ricordino, per amor di chiarezza, i seguenti mahākāvya di Kālidāsa, determinanti nel progresso estetico-immaginifico kāvya: *Origine di Kumāra*; *La stirpe di Raghu*; *Nuvolo messaggero*.

42 Cfr. nota seguente sul realismo poetico greco. A titolo d’esempio, si ricordino le tragedie che iniziano in un’ambientazione notturna (*Ifigenia in Aulide*, *Elettra* vv.54-59 «ὦ νύξ μέλαινα, χρυσέων ἄστρον τροφέ, / ἐν ἧ τόδ’ ἄγγος τῶδ’ ἐφεδρεῦον κάρα / φέρουσα πηγὰς ποταμίας μετέρχομαι / οὐ δὴ τι χρείας ἐς τοσόνδ’ ἀφιγμένη, / ἀλλ’ ὡς ὕβριν δείξωμεν Αἰγίσθου θεοῖς / γόους τ’ ἀφίημι αἰθέρ’ ἐς μέγαν πατρί», *Andromeda* «ὦ νύξ ἱερά, / ὡς μακρὸν ἵππευμα διώκεις / ἀστεροειδέα νῶτα διφρεῦου-/σ’ αἰθέρος ἱεράς / τοῦ σεμνοτάτου δι’ Ὀλύμπου» fr.114 e lo sperimentale *Reso* dove l’ambientazione di tutta la tragedia era insolitamente notturna, sul calco della dolonia omerica; ma anche l’*Agamennone* di Eschilo, dove lentamente striscia una profonda e ‘anfisbena’ notte fino al verso 522!). Non si tralasci, in proposito, il calco comico (e rivoluzionario in bocca a un uomo!) che del binomio (saffico) Notte/Amore delle monodie euripidee Menandro plasma su Trasonide, protagonista del *Misoumenos* vv.1-5: «ὦ Νύξ, σὺ γὰρ δὴ πλεῖστον Ἀφροδίτης μέρος / μετέχεις θεῶν, ἐν σοὶ τε περὶ τούτων λόγοι / πλεῖστοι λέγονται φροντίδες τ’ ἐρωτικαί, / ἄρ’ ἄλλον ἀνθρωπὸν τιν’ ἀθλιώτερον / ἔορα...» fr.789KT. Sulla qualità e le modalità scenografiche nella tragedia greca rimando a M. Fantuzzi, *Sulla scenografia dell’ora (e del luogo) nella tragedia greca* in «Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici» N.24, Giardini, Pisa 1990

a citare la sessantatré, particolarmente audace: «Come con dita la massa buia / dei capelli afferrando con i raggi, / è come baciasse la bocca alla Notte con gli occhi di loto / chiusi a bocciole l’Astro dalle macchie di lepre»: esempio retorico di una “personificazione” (*utprekṣā*) consistente nell’attribuire sentimenti o attitudini umani a esseri inanimati<sup>43</sup>, questa strofe mostra un’attitudine contemplativa della natura nelle sue più recondite e talora

43 Nella letteratura greco-latina, puri esempi di personificazione (o di prosopopea, in quanto è l’oggetto inanimato stesso a parlare) si possono trovare nel celeberrimo episodio callimacheo (Aitia IV) della Chioma di Berenice, da cui l’emulo *carmen doctum* di Catullo (LXVI: «idem me ille Conon caelesti in limine vidit / e Beroniceo vertice caesariem / fulgentem clare ... ut tibi tunc toto pectore sollicitae / sensibus ereptis mens excidit! at ego certe / cognoram a parva virgine magnanimam. ... non his tam laetor rebus, quam me afore semper, / afore me a dominae vertice discrucior ... sidera corruerint utinam! coma regia fiam») o nel raffinato *tópos* ellenistico epigrammatico per cui frequenti erano i dialoghi degli amanti con le lucerne e gli appelli ai giacigli, ai pettini o agli specchi in veste di testimoni viventi dei loro giuramenti d’amore (come in Anth. Pal. I, 8 Meleagro: «νὺξ ἱερὴ καὶ λύχνη, συνίστορας οὐτινας ἄλλους / ὄρκους, ἀλλ’ ὑμέας, εἰλόμεθ’ ἀμφοτέρου / χὼ μὲν ἐμὲ στέρξειν, κείνον δ’ ἐγὼ οὐ ποτε λείψειν / ὠμόσαμεν κοινήν δ’ εἶχετε μαρτυρίην. / νῦν δ’ ὁ μὲν μὲν ὄρκια φησιν ἐν ὕδατι κείνα φέρεσθαι, / λύχνη, σὺ δ’ ἐν κόλποις αὐτὸν ὄρας ἐτέρων»). Ben più rara (forse perfino non realmente attestata...?), e perciò qui degna di ampia attenzione, risulta la descrizione naturalistica in se stessa che, se per esempio fertilissima nelle descrizioni poetiche classiche indiane della notte (cfr. nota 13), non sembra però coincidere con la *forma mentis* greca per cui il dato naturalistico descritto ha la propria *raison d’être* nel soggetto percipiente umano (fin dalle similitudini omeriche!), senza il qual rimando non risulterebbe “degno” d’attenzione. Ma aiutiamoci con le parole di J.W. Mickail, *Select epigrams from the Greek anthology*, Longman Green and Co., London 1890 pg.57-61: «the broad fact remains that Nature on the whole has a smaller part than it has with modern poets. Descriptive pieces are executed in a slighter manner, and on the whole with a more conventional treatment. ... The appeal indeed from man to Nature, and especially the appeal to Nature as knowing more about man’s destiny than he knows himself, was unknown to the Greek poets. ... Of the epigrams which deal primarily with the sensuous feeling for Nature, the most numerous are those on the delight of summer, rustling breezes and cold springs and rest under the shadows of trees. ... Down to a late Byzantine period this form of poetry, the nearest approach to pure description of nature in the old world, remained alive; as in the picture drawn by Arabius (Anth.Pal. IX, 667) of a view from a villa on the shore of the Propontis, with its gardens set between wood and sea, where the warbling of birds mingled with the songs of the ferrymen that came sweetened by distance. Among other landscapes poems, as they may be called, remarkable for their clear and vivid portraiture, may be noted one of Mnasilca (Anth.Pal. IX, 333), the low shore with its bright surf, and the temple with its poplars round which the seafowl hover and cry, and another of Anyte (Anth.Pal. IX, 314)», the windy orchard-close near the grey colourless coast, with the well and the Hermes standing over it at the crossways. But such epigrams always stop short of the description of natural objects for their own sake, for the mere delight in observing and in recording observation. Perhaps the *nearest* approach that Greek poetry makes to this is in a remarkable fragment of Sophocles (*Aegeus* fr.24 «ὦσπερ γὰρ ἐν φύλλοισιν αἰγείρου μακρῶς / κὰν ἄλλο μηδέν, ἀλλὰ τοῦκείνης κάρα / κινεῖ τις αὖρα κἀνακουφίζει πετρὸν»), describing the shiver that run through the leaves of a poplar when all the other trees stand silent and motionless. *The description of Nature too are, as a rule, not only slightly sketched, but kept subordinate to an expressed human relation. ... The life of the earth is rarely thought of as distinct from the life of man. It is so in a few* (Anth.Pal. IX, 373 *Anonimo; 87 M. Argentario) late epigrams* [!]. The complaint of the cicada, torn away by the shepherds from its harmless green life of song and dew among the leaves, and the poem bidding the

evanescenti parvenze («l'osservazione della natura non si applica infatti ai vasti paesaggi, ai fenomeni e alle parvenze più visibili, la cui raffigurazione poetica è quasi esclusivamente affidata al complesso dei *tópoi*, ma a immagini segrete, nella cui percezione le sensazioni e le emozioni appaiono talora inestricabilmente congiunte ... Ma la contemplazione della natura, che scava immagini straordinarie capaci di rinnovare i motivi convenzionali, interviene in realtà molto sovente, rappresentando come si diceva uno degli aspetti originali e profondi della ricerca poetica e artistica in India» Boccali pg.245-246). Non sembrerà velleitario, allora, riconnettere questo “potere ascetico di visione” allo stesso *humus* indiano che venera uno Śiva trioftalmico, il cui terzo occhio è l'occhio della mente cioè della conoscenza spirituale e della coscienza, concezione che in ambito buddhista richiede ai discepoli di vedere il mondo oltre i propri occhi fisici così da renderlo un “incanto” poiché rubato-dalla-mente (*mano-hara*, vocabolo duplice in quanto se genitivo soggettivo “la mente è il predone” cioè lei che deve capire – < *capere mente* – ciò che gli occhi precludono, mentre se il genitivo è visto come oggettivo “la mente è predata” nel senso rapita dai pensieri, come sotto incanto, in totale estasi)<sup>44</sup>.

---

blackbird leave the dangerous oak, where, with its breast against a spray, it pours out its clear music, are probably of Roman date. ... The scanty vocabulary of colour in Greek poetry, so often noticed, is a special and patent example of this difference in the spirit with which Nature was regarded».

44 Il potere visionario, misto alle arditissime, ossessivamente ricercate e quanto mai divine immagini forgiate nello stesso maelstrom del proprio terzo occhio, che a volte “fa scendere nel gorgo muto” il senso più epidermico, fanno del poeta gallese contemporaneo Dylan Thomas (1914-1953), *mutatis mutandis*, l'apoteosi di un eccentrico distintivo poetico, come “eccentrico utente di parole” usava d'altronde definirsi. Immagini indiane come “l'Astro dalle macchie di lepre” o “il cielo nero-spada” non possono, per un intenditore, non rimandare alla poetica thomasiana, che si fa a tratti psichedelica ma allo stesso tempo lucida di una ‘aggettificazione’ coerente, anzi, *più-coerente* della realtà pre-vista mediante la ‘ricontestualizzazione’ dei vocaboli. Cfr. giusto come esempi *It is the sinners' dust-tongued bell; If my head hurt a hair's foot; How shall my animal*, «...I with a living skein, Tongue and ear in the thread, angle the temple-bound Curl-locked and animal cavepools of spells and bone, Trace out a tentacle, Nailed with an open eye, in the bowl of wounds and weed...» (“...io, che con una matassa vivente – Lingua e orecchio nel filo – getto l'amo alle grotte animali di ossa e incantesimi sommerse, chiuse-a-ricciolo-sulla-tempia Rintraccio un tentacolo, Inchiodato con un occhio aperto, nel bacino di ferite e gramigna...” *trad. mia*). Le suddette poesie fanno parte della criptica raccolta *The Map Of Love* (1939), finora mai edita integralmente in Italia– lavoro cui chi scrive, *In śā' Allāh*, si sta accingendo a completare.

Rifacendoci al commento, alla fine della nota 43 di J.W. Mickail riguardo alla (apparente, correggerei) trascuratezza greca delle descrizioni dei colori, tutt'altro che *scanty* sono invece le immagini cromatiche e inventive delle strofe del kāvya: esemplare, nell'*Origine di Kumāra*, il *karmadhāraya* (uno dei quattro tipi di composti nominali sanscriti; determinativo-descrittivo, in esso il primo membro descrive il secondo assolvendo rispetto a quest'ultimo una funzione predicativa) «asi-śyāma» ovvero “oscuro (come) una spada”, riferito al cielo («ākāśa», si noti l'assonanza così cara al kāvya...) in VI,36; ancora degna di menzione è la strofe I,4, secondo il sanscritista Boccali una delle più belle, sempre tetrastica endecasillaba, qui in traduzione: “E la cava di minerali rossi che Himālaya mostra sulle sue sommità, / riflesso il rosso fra gli squarci delle nuvole («balāhak-accheda-vibhakta-rāga»), / sembra il crepuscolo e confonde le Apsaras, / facendole ingioiellare prematuramente” — tipico del poeta indiano è il capovolgimento dei riflessi: non sono i minerali a riflettere la luce del cielo ma è il loro bagliore ad arrossare il cielo stesso! Le precedenti tre strofe, incipitarie, sono rivolte alla descrizione del monte-re Himālaya (“casa/ricettacolo delle nevi”), aprendosi il mahākāvya di rito con la descrizione di un regno; interessante infine l'immagine che si può cogliere nella terza strofe, riguardo all'idea che la neve (*hima*) sia invero un difetto, quasi una “lebbra bianca”– difetto soltanto nella misura in cui essa uniforma i caleidoscopici colori delle gemme divine.

Infine, concludiamo il paragrafo sulle intuizioni di B. Gentili (*op. cit.*, pg.153-231) riguardo alla melica corale, le cui peculiarità abbiamo già denotato (specialmente note 32, 34 e 35). Precisiamo succintamente. Come ben si sa, l'ufficialità pubblica del canto corale era estranea alla lirica monodica e il carne eolico di Saffo come quello di Alceo operava nell'ambito di una ristretta cerchia di *synetoí* legata a una reciproca fedeltà di propositi etico-politici,

diversi da quelli di una consorteria rivale. Molteplici le situazioni (o, meglio, le occasioni) celebrativo-religiose della lirica corale, il cui *floruit* si ebbe tra il VI e il V secolo a.C. (spartiacque tra il primo periodo e il secondo convenzionalmente lo si è fissati con la morte di Stesicoro di Imera verso il 550 a.C., data della presunta nascita pindarica...) sotto l'impulso dei cambiamenti economici, cioè sociali; le arti furono favorite per desiderio di gloria in quanto attraverso l'arte del poeta, il ricco committente (aristocratico urbano o più spesso il tiranno) mirava a nobilitare, consolidandolo, il proprio prestigio, vale a dire potere politico. Così il poeta muta la propria funzione civico-ecumenica e diventa, come il proto-sofista Simonide di Ceo, un "poeta laureato"<sup>45</sup>, che lavora privatamente per un patrono (beninteso: per *un* patrono, non per *il*-colui che meglio si confaccia alla realtà politico-economica del momento... Basti pensare che Simonide, nei suoi ottantotto anni, girò le corti dei Pisistratidi ateniesi, degli Scopadi tessali e dei loro rivali Allevadi, dei Dinomenidi siracusani e dei loro poi nemici Emmenidi!). Il professionismo e la funzione celebrativa imponevano un preciso contenuto: il *mito*, ovvero quel multiforme repertorio di leggende tra cui scegliere quale citare di volta in volta, sia divine che eroiche, che erano l'eredità più cara per le aristocrazie della Grecia arcaica, e che l'uditorio, inteso il racconto gnomico-mitologico, approvava come esempio reale di *areté*. Tra le varie tipologie di lirica corale (ditirambo, epicedio, epinicio, epitalamio, iporchema, partenio, peana, scolio, threnos) Gentili analizza il genere per eccellenza della grande lirica corale, l'epinicio – canto di lode per l'atleta vincitore nei giochi panellenici – il cui campione beotico (del cui vergognoso beotismo però "riconosce i segni dell'antica fiamma", certamente da estinguere, se nella *Ol.* VI, al verso 148, egli

---

45 Ricordiamo, *en passant*, i primi due poeti italiani dell'era volgare ad essere stati così incoronati poeticamente: il pre-umanista A. Mussato nel 1315 e, d'arcinota fama, il poeta F. Petrarca l'8 aprile 1341 sul Campidoglio.

apostrofa la sua regione natia come “scrofa”, ὄς) anche il più imperito conoscerebbe: Pindaro di Cinocefale, allievo si dice della poetessa Corinna. È inimmaginabile un epinicio senza le lodi del vincitore o i riferimenti alla vicenda agonale, senza gli accenni alle precedenti vittorie sue o del suo *ghénos*, senza le sentenze gnomiche che sono il ponte tra la realtà presente ed il racconto mitico (il cui crocicchio facilmente era rappresentato dalle circostanze della vita del vincitore stesso o della sua famiglia). Ma è nel rapporto mito-gnome che acquista vivo rilievo la personalità del poeta e le sfaccettature etico-politiche del suo pensiero, senza che ciò riduca il messaggio del poeta corale a pedissequa convenzionalità o vuoto intrattenimento (di ciò sia prova esemplare il differente uso dell’episodio mitico in Pindaro e in Bacchilide, che la tradizione vuole rivali alla corte siracusana, il quale mito nel secondo poeta vira verso una dimensione nettamente più narrativa e drammatica, non più eroica, evidente nel mito di Meleagro trattato dall’epinicio V bacchilideo e dal ditirambo II pindarico). La consapevolezza del proprio talento, già ravvisata nell’affermazione simonidea al sovrano Skopas (fr. 37P) che la gloria umana ha il proprio fondamento nella fama perenne dell’arte, assume in Pindaro e Bacchilide atteggiamenti oltremodo superbi: l’uno definendosi poeta-sacerdote (*Parthen.* I, 5), l’altro divino profeta delle Muse (*Epin.* IX, 3); ricorderemo i vv. 13-14 della Nemea VII: «...ταὶ μεγάλαι γὰρ ἀλκαὶ / σκότον πολὺν ὕμνων ἔχοντι δεόμεναι» – ecco il ruolo del poeta: “sacrificare” (< *sacer facere*, rendere sacro) con i propri “inni” (come fossero dei mantra nel rito purificatore del *samskara*) l’aura del tiranno al punto da brillare dei mille fuochi della virtù che, decantata, tutte le tenebre d’oblio rischiara. Con un prestito dantesco, potremmo così definire il chiarore totemico di cui il tiranno è stato ammantato dal poeta-brahmano (Pd. XXXIII vv. 100-102): «A quella luce cotal si diventa, / che volgersi da lei per altro

aspetto / è impossibil che mai si consenta». Davvero non è erroneo definire “sacerdotale” il ruolo che Pindaro avoca, in quanto in *Ol.* VII, vv. 7-10 «καὶ ἐγὼ νέκταρ χυτόν, Μοισᾶν δόσιν, ἀεθλοφόροις / ἀνδράσιν πέμπων, γλυκὺν καρπὸν φρενός, / ἰλάσκομαι, / Οὐλυμπία Πυθοῖ τε νικώντεσσιν...» dove il verbo *hilaskomai* (“rendere benigni, ilari”) è parola del linguaggio sacrale, e, come si ribadisce in *Nem.* VIII vv. 49-50, la (sua) poesia è un incanto, e analgesico «...ἐπαοιδαῖς δ’ ἀνήρ / νώδυνον καὶ τις κάματον θῆκεν»: l’etimo non ci tradisce allorché il gr. *ἐπαφοιδή* (-ῶδή) è perfettamente il lat. *in-cantum*, porre (‘ripetutamente’, intensivo latino) parola versificata a qualcosa (cfr. sscr. (*ā*-)vadati “parlare, lodare, gridare”) e anche perciò formula magica in quanto indovini e fattucchieri si servivano del canto versificato nelle loro predizioni ed incantesimi. Anche se continua in gran parte a vigere il rapporto di empatia fra poeta e pubblico, risalente alle *performances* epiche degli aedi e dei rapsodi, la presenza di un terzo polo (il committente) sovente crea ravvisabili interferenze sull’antico canale di comunicazione; il poeta deve limare la propria *sophía* ovvero destreggiarsi in quel ‘triangolo semiotico’ di Attualità (esigenze dell’occasione, attese committente e pubblico agonale) – Mito (paradigmaticità dell’episodio e sua presentazione studiata in rapporto ai laudandi) – Gnome (sentenzioso impiego della morale veicolata dal mito e veicolo a sua volta di certi valori collettivi etico-religiosi). L’equazione così, adesso, risulta la seguente: *sophía* = *polytropía*, cioè la capacità di sapersi duttilmente adeguare alla circostanza (*kairós*) senza però annullare il proprio io artistico nella poesia che spesso gli offre anzi l’occasione per celebrare all’unisono la propria gloria. Il poeta deve essere in grado di adattarsi ai tempi, ai luoghi e alle persone, mantenendo nello stesso tempo una dignitosa

autonomia spirituale: è quanto Gentili ha definito «norma del polipo<sup>46</sup>», riprendendo la similitudine teognideo<sup>47</sup>-pindarica<sup>48</sup> del simpatico e intelligente mollusco che assume il colore dello scoglio cui si attacca. L'encomio, a volte a prova di adulazione cortigiana, si riscopre occasione di intima riflessione sull'uomo e sul proprio destino, e la voce del poeta-vate suona sublime ad affermare la sua verità, non facendosi scrupolo di ricordare anche a colui che viene "immortalato" la sua invero mortale condizione effimera: così in *Pyth.* VIII (vv. 92-97), ultima sua ode per la cara città di Egina un anno prima di morire nel 445ca. a.C., ci si svela un Pindaro esistenzialistico per il quale la salvezza resta, anacronisticamente parlando, il "salto nella fede" che, sola, quando vuole, può dare senso con la propria luce divina e atemporale (lo stesso incanto purificatore precedente!) all'esistenza umana, condannata ad una onirica contingenza: «ἐν δ' ὀλίγῳ βροτῶν / τὸ τερπνὸν αὔξεται· οὕτω δὲ καὶ πίτνει χαμαί, / ἀποτρόπῳ γνώμα σεσεισμένον. / ἐπάμεροι· τί δέ τις; τί δ' οὐ τις; σκιᾶς ὄναρ / ἄνθρωπος. ἀλλ' ὅταν αἶγλα διόσδοτος ἔλθῃ, / λαμπρὸν φέγγος ἔπεστιν ἀνδρῶν καὶ μείλιχος αἰών». Interessante, infine, la diversa concezione della vita e di conseguenza della propria arte che hanno Pindaro e Simonide, poeta corale e "leopardiano" (cfr. fr. 15<sup>49</sup>, 16<sup>50</sup> e 17 P<sup>51</sup>) per eccellenza (Gentili, *op. cit.*, pg. 201):

46 Per amor di chiarezza, nome del tutto scorretto da un punto di vista zoologico: il nome di "polipo" (gr. dorico πώλυπους) in zoologia spetta solo agli stadi vitali fissi del *phylum* celenterati come quelli dei coralli.

47 Theog. vv. 213-218: «Θυμέ, φίλους κατὰ πάντα ἐπίστρεφε ποικίλον ἦθος, / ὀργὴν συμμίσγων ἦντιν' ἕκαστος ἔχει· / πουλύπου ὀργὴν ἴσχε πολυπλόκου, ὃς ποτὶ πέτρῃ, / τῇ προσομιλήσῃ, τοῖος ἰδεῖν ἐφάνη. / νῦν μὲν τῆδ' ἐφέπου, τοτὲ δ' ἀλλοῖος χρῶα γίνου. / κρέσσων τοι σοφίη γίνεται ἀτροπίης».

48 Pind. fr.43 Sn.-Maehl.: «ὦ τέκνον, / ποντίου θηρὸς πετραίου χρωτὶ μάλιστα νόον / προσφέρων πάσαις πολίεσσιν ὀμίλειν· / τῷ παρεόντι δ' ἐπαινῆσαις ἐκῶν / ἄλλοτ' ἀλλοῖα φρόνει».

49 v.3 «αἰῶνι δ' ἐν παύρῳ πόνος ἀμφὶ πόνῳ»

50 «ἄνθρωπος ἐὼν μὴ ποτε φάσης ὃ τι γίνεται / αὔριον, μηδ' ἄνδρα ἰδὼν ὄλβιον ὄσ-/σον χρόνον ἔσσειται· / ὠκεῖα γὰρ οὐδὲ τανυπτερούγου μυίας / οὕτως ἅ μεταστάσις»

51 v.1 «πάντα γὰρ μίαν ἰκνεῖται δασπλήτα Χάρυβδιν...»

«poesia dei valori assoluti o dell'umano puro da una parte e poesia dei valori relativi o dell'umano impuro dall'altra ... Pindaro cercava su posizioni conservatrici la soluzione della crisi in cui era caduta la vecchia società aristocratica sotto la spinta del nuovo certo artigianale e mercantile, tentandone una restaurazione sul piano dell'etica nobiliare, attraverso un nuovo rapporto tra l'umano e il divino e quindi attraverso "nuove vie di canto". Oppure, secondo la linea simonidea, si perseguivano posizioni più avanzate, nella sostituzione dei più vecchi valori aristocratici con nuovi valori relativi, più rispondenti alla mutata condizione sociale dell'uomo e ai nuovi ceti che al privilegio dell'eredità e della virtù innata avevano contrapposto con successo i meriti della ricchezza acquisita. All'idea aristocratica dell'uomo operante sotto il segno dell'illuminazione divina si sostituisce quella della fragilità umana, all'etica dei valori assoluti è opposta l'etica del reale con tutti i suoi rischi e le sue disavventure».

Scegliamo di chiudere l'ampio paragrafo sulle grandi trasformazioni politiche, economiche, sociali e culturali dei secoli V e IV a.C.: progressivamente superato quel coerente sistema culturale basato sull'oralità della comunicazione e sulla struttura istituzionale della *pólis*, il più evidente fattore innovativo fu l'avvento del libro come strumento primario di diffusione del sapere, così come parallelamente rovinarono le istituzioni democratico-assembleari cittadine. Il restringersi dell'orizzonte sociale porta in particolare la poesia ad esprimersi sempre più privatamente e a rivolgersi elitariamente a un pubblico dotto; svincolata dalla *performance* pubblica, essa perde il suo valore economico e il suo autore il proprio valore contrattuale. Verso la fine del IV secolo, il sorgere delle monarchie ellenistiche aprì una nuova prospettiva all'attività del poeta nell'ambito delle corti di Alessandria, Pergamo e Antiochia, favorendo al contempo la nascita di cenacoli letterari

come quelli di Cos (il circolo dell'erudito Filita) e di Samo (poeti come Asclepiade, Posidippo, Edilo). Il poeta, dunque, si ritrova a dover fondare il proprio status o sulle proprie risorse o sulla ricerca di sovrani che acconsentano a provvedere ai suoi bisogni in cambio dell'elogio (cfr. Callimaco e Teocrito, III secolo a.C., alla ricerca di protezione salariata nelle corti dei sovrani ellenistici di Alessandria, Tolomeo II, o di Siracusa, Ierone II). Accanto a questa cultura più propriamente letteraria ed erudita di corti e cenacoli (per questo, oltre che per le finalità estetiche il sanscritista Boccali apriva il suo saggio<sup>52</sup> scrivendo che apparentemente più congeniale sarebbe stato confrontare il *kāvya* con la poesia ellenistica<sup>53</sup>), nacque un'altra forma di cultura, "popolare" cioè di massa e trasmessa oralmente in pubbliche audizioni da parte di recitatori, cantori e attori itineranti: una cultura errante, che aveva la funzione di intrattenere larghi uditorii, diffondendo il sapere dei miti panellenici o più spesso dei miti locali, rifacendosi a quella vena eziologica propriamente ellenistica. Straordinaria rispetto al passato fu la presenza di poetesse (e di *enfants prodiges*), come per esempio Aristodama di Smirne e Aristone di Focea. Bicefala perciò ci appare l'età ellenistica: un'età di poesia dotta (ricorderemo il manifesto programmatico callimacheo degli *Aitia*), di biblioteche immense, di scienza, altresì un'età di audizioni divulgative, di mero intrattenimento orale che, volente o nolente, *a posteriori* si mostrò funzionale alla formazione della "media cultura".

---

52 G. Boccali, *Lirica greca arcaica, poesia indiana classica... cit.*, 2000

53 Ingiustamente laconici, potremmo tracciare cinque *focus* della letteratura ellenistica: *labor limae, imitatio cum variatione (aemulatio), brevitatis, doctrina, pathos.*

## II. Come un fiore sorto per virtù di magia

«La lingua latina così esatta, così regolata e definita, ha nondimeno moltissime frasi ec. che per la stessa natura loro, e del linguaggio latino, sono di significato così vago, che a determinarlo, e renderlo preciso non basta qualsivoglia scienza di latino, e non avrebbe bastato l'esser nato latino, perocch'elle son vaghe per se medesime, e quella tal frase e la vaghezza della significazione sono per essenza loro inseparabili, né quella può sussistere senza questa. ... Di tali frasi abbonda assai più la lingua greca. Vedete come dovevano esser poetiche le lingue antiche: anche le più colte, raffinate, adoperate, regolate. Qual è la lingua moderna, che abbia o possa ricevere non dico molte, ma qualche frase ec. di significato indefinibile e per la sua propria natura vago, senz'alcuna offesa ec. della grammatica?»

(Giacomo Leopardi, *Zibaldone di pensieri*)

Precisiamo in questo capitolo gli aspetti della teoria estetico-poetica indiana, ai quali si è fatto accenno nel precedente capitolo (*passim*, per es. pg. 14-15; nota 11), al fine di meglio valutare la comparazione tematica amorosa tra la *Centuria* di Amaru e gli epigrammi erotici dell'Antologia Palatina libri V, XII.

L'indagine è avviata dal *Nāṭyaśāstra* ("Scienza del teatro")<sup>54</sup> attribuito al

---

54 Il testo consiste in 36 capitoli (6000 versi sanscriti) concernenti la descrizione delle arti drammatiche ad ampio respiro (composizione, struttura e obiettivi di un dramma, costruzione della scenografia, generi teatrali, gestualità e danze, trucco e costumi; speciale interesse agli strumenti e alle scale musicali e al ruolo che la musica, come per i greci, aveva nella *performance* artistica, che rende questo trattato il primo importante testo teorico sulla musica, dopo del *Samaveda* che tratta dell'intonazione rituale vedica). Lo scopo è di aristotelica memoria: condurre, tramite la non-mondanità insita in musica e arte, alla liberazione (*catarsi* diremmo, sebbene otto, e non i due greci, siano i sentimenti designati dal trattato indiano) ovvero, nel caso specifico, ad un più alto livello (universale) di coscienza tramite l'elevazione paideutico-spirituale dovuta all'esperienza estetica avuta. Interessante il capitolo XXIV sul ruolo (non raro) delle donne attrici: nonostante che gli indiani non difettassero in misoginia, gli ὑποκριταί del teatro greco, pur pullulando esso di figure femminili e imprescindibilmente paradigmatiche, erano inderogabilmente uomini (come nel teatro elisabettiano). Paradosso che, come si ricorderà, non si salverà dal martellante giudizio di Platone

mitico Bharata (“attore”), le cui parti più antiche, sebbene l’ardua cronologia, secondo Boccali risalgono al I secolo d. C.<sup>55</sup>, per concentrarsi dapprima (V secolo) sugli aspetti retorico-stilistici, che poi (IX secolo) verranno in parte trascesi e infine (XI secolo) totalmente in secondo piano in una teoria estetica che, con un calco kantiano, compierà una “rivoluzione copernicana” spostando l’attenzione (e l’essenza stessa del sentimento estatico) dall’oggetto al soggetto. Autori come Bhāmana, Daṇḍin, Vāmana, Udbhaṭa contribuiscono all’analisi sempre più attenta degli *alaṅkāra* (“ornamenti”) sia di suono sia di senso: essenza della poesia *kāvya* perciò viene percepita, ora, nelle figure retorico-stilistiche da padroneggiare. Più matura e riassuntiva è la posizione di Rudraṭa il quale, alla metà del IX secolo, trova non nelle figure in sé il tratto distintivo (*viśeṣana*) dell’espressione poetico-teatrale bensì nei presupposti delle figurazioni, ovvero nella deviazione dal discorso razionale corrente; già si era così proferito in merito Bhāmana (IV-V secolo) con la nozione di *vakrokti* “espressione contorta, indiretta”. In ogni caso le qualità che in questa fase si vanno ricercando sono pur sempre definite oggettivamente (cfr. l’anima del *kāvya* che secondo Vāmana risiede nel *mārga*, ovvero nello stile<sup>56</sup> determinato

---

che in *Resp.* 395d-c: chi recita imitando personaggi moralmente condannabili o psicologicamente deboli, come una donna disperata per amore, acquisisce le loro caratteristiche anche nella vita reale. *Vade retro* le schiave... «...μήτε ποιεῖν μήτε δεινούς εἶναι μιμήσασθαι, μηδὲ ἄλλο μηδὲν τῶν αἰσχρῶν, ἵνα μὴ ἐκ τῆς μιμήσεως τοῦ εἶναι ἀπολαύσωσιν. ἢ οὐκ ἤσθησαι ὅτι αἱ μιμήσεις, ἐὰν ἐκ νέων πόρρω διατελέσωσιν, εἰς ἔθνη τε καὶ φύσιν καθίστανται καὶ κατὰ σῶμα καὶ φωνὰς καὶ κατὰ τὴν διάνοιαν; - Καὶ μάλα, ἢ δ’ ὅς. - Οὐδὲν ἐπιτρέψομεν, ἦν δ’ ἐγώ, ὧν φαμὲν κήδεσθαι καὶ δεῖν αὐτοὺς ἄνδρας ἀγαθοὺς γενέσθαι, γυναῖκα μιμείσθαι ἄνδρας ὄντας, ἢ νέαν ἢ πρεσβυτέραν, ἢ ἀνδρὶ λοιδορουμένην ἢ πρὸς θεοὺς ἐρίζουσαν τε καὶ μεγαλαυχουμένην, οἰομένην εὐδαίμονα εἶναι, ἢ ἐν συμφοραῖς τε καὶ πένθεσιν καὶ θρήνοις ἐχομένην· κάμνουσαν δὲ ἢ ἐρῶσαν ἢ ὠδίνουσαν, πολλοῦ καὶ δεήσομεν». Cfr. Shakespeare, *Hamlet*, act II sc. 2: «Is it not monstrous that this player here, / But in a fiction, in a dream of passion, / Could force his soul so to his own conceit / That from her working all his visage wann'd, / Tears in his eyes, distraction in's aspect, / A broken voice, and his whole function suiting / With forms to his conceit? and all for nothing! / For Hecuba! / *What's Hecuba to him, or he to Hecuba, / That he should weep for her?*»

55 G. Boccali e S. Lienhard (a cura di), *Poesia indiana classica*, Marsilio Editori, Venezia 2009 pg.44

56 Si distinguono due stili toponimici, *Gauḍīya* e *Vaidarbha*: il primo distinto dalla veemenza di lunghi composti, allitterazioni, un lessico molto ricercato (‘stile asiatico’); il secondo l’opposto del primo, molto moderato, sobrio ed essenziale (‘stile attico’).

da qualità precise, *guṇa*) anziché essere lasciate alla sensibilità personale del lettore (come poi sarà 'scoperto').

Un progresso decisivo è compiuto dal kashmiro Ānandavardhana (IX secolo) il quale muove da tale riflessione: il linguaggio quotidiano si vale continuamente di figure retoriche senza però farsi poesia. Quale, dunque, la specificità del linguaggio poetico e quale il criterio ermeneutico profondo? Il teorico kashmiro la individua in una funzione differente dall'ordinario e tale da essere peculiare della poesia: essa consiste nella facoltà di "manifestare, risuonare" (*dhvani*) significati supplementari che espandono e trascendono quelli letterali e anche traslati, ma in modo implicito in quanto allo stesso tempo inespressi e non altrimenti esplicabili. Ānandavardhana sceglie la strofe pracrita CMXLIV della *Sattasāi* ("Settecenturia") di Hāla, di indubbia bellezza, per commentarne l'elemento estatico "immanifesto-manifestantesi": «Vattene; per me sola siano i sospiri e le lacrime, e non anche per te, che per falsa gentilezza resti lontano da lei» (trad. di V. Mazzarino); nel commentarla, viene rilevato che l'esplicitato (cioè il senso letterale, o somatico con termine origeniano) è di forma esortativa, mentre l'implicitato (o il senso metaforico, o spirituale con termine origeniano<sup>57</sup>) non è né una esortazione né una proibizione. Il senso letterale vuole il comando della donna, ma la "risonanza" del linguaggio poetico riverbera un terzo significato, oltre anche a quello traslato che comunque non smentisce: si comunica in realtà la consapevolezza

---

57 Non risulterà improprio citare un altro grande ermeneuta antico, il teologo cristiano (tacciato di eresia) Origene d'Alessandria (III secolo d.C.), il quale rivoluzionerà l'esegesi biblica fino ai Padri Cappadoci (IV secolo) e in occidente anche oltre grazie al valore fondante dell'allegoria ("il senso pneumatico delle Scritture") di cui si fece promotore: la fondamentale distinzione dei due livelli dell'interpretazione, letterale e spirituale, riposa sulla convinzione, che era già stata di Filone e Clemente, che la Scrittura nasconde il suo più autentico significato sotto il velo della lettera, per distogliere da un approccio superficiale e invitare invece l'esegeta a cercare, al di là del senso storico o comunque superficiale del testo biblico del quale si accontentava il giudeo tradizionalista e il cristiano poco impegnato, il significato più profondo della parola divina; in quanto tale, essa è inesauribile e offre questa sua ricchezza di significato alle capacità di chi la sa scrutare con dedizione non soltanto intellettuale ma anche *ascetica*.

della protagonista di essere tradita dall'amante– tale l'intenzione sottesa alla strofe distica di Hāla<sup>58</sup>. Ānandavardhana integra (fino a renderla poi esclusiva) poi la nozione di *dhvani* con quella teatrale di *rasa*, letteralmente “liquido, succo, sapore”, cioè “sentimento”– questa nozione apparteneva cioè al sopracitato trattato sul teatro indiano, dove designava gli otto sentimenti (amore, ilarità, compassione, furore, eroismo, terrore, disgusto, meraviglia) che possono essere “assaporati” nelle diverse scene di un dramma. A fondamento di ciascuno dei *rasa* v'è la rispettiva “stabile emozione” (*sthāyībhava*, cfr. radice sscr. “bhu-” con gr. φύω e lat. fio), come v'è segnato in *Nāṭ.* VI (vv. 33 e ss.): «vibhāv-ānubhāva-vyabhicāri-samyogād rasa-niṣpattiḥ» ovvero “Dall'unione (“sam-yoga” cfr. lat. *con-iungo*) dei determinanti (= delle cause), dei conseguenti (= degli effetti) e degli stati mentali transitori, lo spiccare il volo (“niṣ-patti” cfr. gr. πέτομαι) del *rasa*”. Il limite di Ānandavardhana resta quello di non definire il *rasa* o le conseguenze della relazione tra *rasa* e *dhvani*: quest'ultimo rimane la specie più importante del primo ma pur sempre un “significato” linguistico, un dato “obiettivo” del testo. Ad approfondire definitivamente l'esperienza del *rasa*, fondandovi una teoria generale, è il grande pensatore kashmiro Abhinavagupta (XI secolo), commentatore sia del *Nāṭyaśāstra* sia del *Dhanyāloka* (“Luce della manifestazione” cfr. PIE. \*√lewk- “bianco, luce, chiaro” con sscr. *ā-loka*, gr. λευκός lat. lux) di Ānandavardhana. Citando un articolo su «la Repubblica», *Le due vie del poeta indiano*, il 9 settembre 1989, a quattro anni dalla morte prematura, la scandinavista e germanista italiana Ludovica Koch, così scriveva in merito: «Le cose vengono

58 La prima edizione critica della *Settecenturia* fu quella di A. Weber, Leipzig 1881, che così traslittera il pracrito *mahārāṣṭri*: « vacca! maha ccia ekkâe hoṃtu ṇisâsaroiavvâi | mâ tujjha vi tiē viṇâ dakkhiṇṇahaassa ṇajjamtu || »

definite in trasparenza: non per quello che sono, ma per quello che non sono; il senso non detto, che balenando nel detto crea il gioco drammatico della consonanza, tocca l'anima, e non il corpo della poesia. Un lampo intuitivo porta a manifestarsi, in un tempo impercettibile, un secondo e segreto pensiero: in mobile consonanza, o dissonanza, con il pensiero detto e visibile. Il gioco del pensiero si fonda sull'opposizione allo stesso tempo metafisica e teatrale fra le realtà che si vedono e quelle che non si vedono». Ciò che autorizza una germanista a parlare di poesia indiana è il carattere universale e assoluto della Poesia (beninteso: purché la poesia sia tale, di valore, evidentemente...), prima ancora che essa si faccia (o si delimiti?) indiana: la chiave della poesia, e dell'arte tutta, è il suo "dire-e-disdire" di adorniana memoria<sup>59</sup>, e questa "metafisica dell'insostanziale" è audizione indiana.

Prima di passare pienamente alle intuizioni estetiche del teorico kashmiro Abhinavagupta, sarà opportuno spendere ancora qualche parola sul mondo

---

59 Senza scomodare il complessissimo quanto maestoso sistema capillare della filosofia novecentesca ed *engagé* di T.W. Adorno, riportare alla mente alcuni rilevanti concetti della sua postuma *Ästhetische Theorie* (1970) riguardo all'opera d'arte sarà *miscere utile dulci*: tralasciando il carattere di *fait social* che possiede l'opera d'arte 'moderna' (nell'accezione adorniana si intende l'arte delle avanguardie del '900), essa è una *res* distinta dall'avere una 'forma' (senso letterale) e un 'contenuto di verità' (senso profondo) attraverso il quale può rivelarsi se in dialettica continua. Avendo una forma sempre *in fieri*, poiché non è (più) un'opera assoluta fuori dal tempo ma è nel tempo come sinolo di forma-contenuto, essa è in grado di generare un "di più" (*mehr*) che la contraddistingue, rendendola unica, "auratica" dirà Walter Benjamin (termine creato da Baudelaire), che le conferisce il proprio carattere di enigma (non v'è una comprensione conclusiva ma è *natura naturans*). La dialettica deve essere un'equilibrata reazione chimica in cui il contenuto non si deve esaurire nella forma o viceversa; non è statica *gestalt* ma dinamica *gestaltung* (è il "Nachleben" di Warburg, la "Ursprung" di Benjamin, la "Architettonica" di Klee) che le permette di *dire-e-disdire*, e in questo risiede quello che il filosofo Lukács ha definito "ironia": se desse un senso, assolutizzerebbe, portando fuori dal tempo— questo è distintivo, per Adorno, solo delle opere d'arte 'tradizionale', da evitare poiché relitti d'una fase artistica estetica e non davvero etica (da cui invece scaturisce il proprio determinante carattere autoreferenzialmente eteroreferenziale). Il contenuto è sedimentato dei significati che la Storia, attraverso la memoria, appone: *un processo infinito di risemantizzazione tematica*. Soggetto della percezione non è tanto un ego trascendentale che opera la riduzione per attingere un piano di dati fenomenici puri, quanto un corpo agente e senziente, animato da un'intenzionalità irreflessa e precategoriale, come credeva il filosofo Merleau-Ponty. La dualità dell'arte ('moderna') risiede perciò in questo scambio di visibile vs. invisibile, apofantico vs. apofatico che alimenta, anzi immortala l'opera d'arte sull'altare autogenerantesi dello "sguardo brucante" dei sempre nuovi spettatori, annotava Paul Klee; "il passato ridiventa possibile".

del teatro orientale, per noi occidentali tanto fascinoso quanto imperscrutabile<sup>60</sup>, specialmente indiano (prendendo ad esempio il *dance-drama* kerales del *Kathakali*, cantato in una lingua dravidica<sup>61</sup>, la “Malayalam” sanscritizzata) che tanta parte ha avuto nel progresso teorico sul *rasa*. La storia del teatro occidentale ha dovuto fare i conti con le tradizioni asiatiche a partire dagli anni a cavallo tra il XIX e il XX secolo, quando in

---

60 Ricorderemo, ad esempio, il teatro epico “narrativo” del drammaturgo bavarese B. Brecht e il suo effetto di straniamento (*Verfremdungseffekt*) la cui concezione spersonalizzante richiama alcuni teatri orientali (non dimentichiamo il suo incanto per l’interprete cinese Mei Lanfang dell’*Opera di Pechino*): una alienazione che l’attore suscita nello spettatore non identificandosi con il personaggio o con l’ambiente, ma rappresentandolo come estraneo da sé mediante recitazione, musica e scenografia.

Di fama ingiustamente meno plateale, singolare è stata la concezione teatrale del coetaneo commediografo francese A. Artaud: ne *Il teatro e il suo doppio* (1968) espresse avvedutamente la sua ammirazione verso le forme orientali di teatro, in special modo quello *balinese* che era visto come un teatro metafisico, di contro a quello psicologico occidentale. Perché? Un teatro di antica magia, di *trance*, apofatico, un teatro spirituale dove la scena diventa la parola a mo’ di geroglifico, un teatro che non limita interpretando. “Il teatro è prima di tutto rituale e magico”, scriveva Artaud, “non è una rappresentazione. È la vita stessa in ciò che ha di irrepresentabile”. Il doppio del teatro risulta perciò la vita! Contro la tirannia del testo è necessario il “Teatro della crudeltà”: una metafisica della parola, del gesto e dell’espressione, al fine di strapparli alle pastoie psicologiche e sentimentali contrapponendo agli attori gli *agiti*, non più interpreti di personaggi, ma ministri di forze, come sciamani messicani, disinteressati all’arte e alla rappresentazione, verso un teatro che sia in tutto e per tutto *activité*. Per “crudeltà” Artaud non intendeva sadismo, o causare dolore, ma come pura catarsi. Il teatro, con una splendida metafora, deve essere come la *peste*: come essa uccide senza distruggere gli organi interni sconvolgendo le società civili e ‘riscoprendole’ come a Marsiglia nel 1720, così il teatro altera ‘eroicamente’ intere collettività senza ucciderle. Per poter giungere a ciò, si deve ricorrere a tutto ciò che possa disturbare la sensibilità dello spettatore (il *detrudere et pellem* luciliano in bocca d’Orazio), provocando in lui una sensazione acuta di disagio interiore per cui viva con agitazione tutta la rappresentazione proposta. Artaud spingeva per un teatro totalizzante, che comprendesse e mettesse sullo stesso piano tutte le forme di linguaggio, fondendo gesto, movimento, luce e parola– ecco cosa possedeva il teatro ieratico orientale di Bali: una metafisica di gesto-voce (si ricordino i *mudrā*, gesti simbolici indiani, perlopiù manuali, energetico-rituali di cui il *Nāṭyaśāstra* ne conta ventiquattro; centootto risultano quelli tantrici. Similmente la *χειρονομία* del teatro greco...) in un contesto di creazione autonoma e pura cioè una sistematica spersonalizzazione mediante il raptus spirituale dell’attore, allucinazioni e sgomento. Un teatro di quintessenze, dove tradurre il sentimento sarebbe dissimularlo. Con un prestito da Persio, *mutatis mutandis*, potremmo dire che questo teatro “museale” occidentale s’ha da lasciar spazio a quello “ventriloquo” orientale (*Prologus* vv.10-11 «magister artium *ingenique largitor venter, negatas artifex sequi voces*»).

61 La famiglia delle lingue dravidiche include circa 85 lingue, forse indigene dell’India stessa, che sono parlate principalmente nel sud dell’India e in Sri Lanka; più di 200 milioni di persone parlano le lingue di questa famiglia, che non ha connessione con alcuna delle altre famiglie linguistiche conosciute. Un esempio: sscr. *eka* “uno”, malayam *onnu*. Secondo alcuni studiosi, la parola sanscrita *drāviḍa* avrebbe dato origine alla parola “Tamil” (Dravida → Dramila → Tamizha o Tamil). Le lingue dravidiche sono agglutinanti, hanno la caratteristica del pronome personale “noi” inclusivo ed esclusivo (si intendono due persone grammaticali distinte allo scopo di includere o escludere chi sta ascoltando), oltre ad essere note per la loro mancanza di distinzione fra aspirate e occlusive, per le numerose liquide e le parole inizianti e terminanti per vocali. Comuni i palindromi.

Europa gli artisti cominciarono a ribellarsi alle forme del teatro naturalistico ottocentesco, quando si sperimentavano altre tipologie di messa in scena (teatro simbolista, futurista ecc.), quando nasceva il teatro di regia ovvero l'evento rivoluzionario della storia del teatro del Novecento. Inizialmente l'interesse verso l'Oriente era perlopiù focalizzato sulla drammaturgia (il testo teatrale sanscrito *Il riconoscimento di Śakuntalā*, di Kālidāsa, aveva già affascinato il poeta Goethe!), ma grazie ai tanti esperimenti di importanti teatranti occidentali l'attenzione si spostò verso la messinscena vera e propria. Possiamo affermare che dalla seconda metà del XX secolo, in campo teatrale, l'Oriente non è più solo un luogo mitico e, per quanto riguarda l'India, l'avanguardista polacco Jerzy Grotowski tra i primi si interessa alla cultura indiana e nel 1986, in *Teatro. Oriente/Occidente* scrive: «Il mitico protettore dell'antico teatro indiano era Shiva, il danzatore Cosmico, che danzando «fa nascere» tutto e tutto «distrugge»; e che «danza il tutto» [...] L'antico teatro indiano, gli antichi teatri giapponese e greco, non erano una «presentazione» della realtà (che è una costruzione di illusioni) ma piuttosto una danza della realtà (una falsa costruzione talvolta sull'ordine di una «ritmica visione» che si riferisce alla realtà...). [...] Ecco una citazione mitologica: «Shiva dice... io sono senza nome, senza forma, senza azione... io sono pulsazione, movimento, ritmo» (Shiva Gita)». Nel teatro occidentale si è sempre alla ricerca di uno stile, di una forma che si adatti al contenuto, mentre il teatro orientale ha mostrato un'altra strada: partire dalla forma codificata, stilizzata, per attraversare il corpo, dimenticandosene, e arrivare al cuore, al sentimento, al contenuto. Per prendere questa seconda strada, però, bisognava innanzitutto colmare quella frattura che si era creata tra teatro e danza dai tempi della commedia dell'arte in poi, ovvero da quando il teatro è diventato soprattutto "parola" (in Italia l'esempio forse più importante è il Teatro

Tascabile di Bergamo che si occupa di formare attori-danzatori di Kathakali e di altre arti sceniche indiane). Secondo il parere di molti studiosi, primo fra tutti il regista Eugenio Barba (di cui Grotowski fu assistente), il *Kathakali* (“racconto di storie”), una forma teatrale indiana che ha origini antichissime, sarebbe un tipo di teatro *rituale* nel quale si fondono danza, mimo, sensibilità religiosa e miti tradizionali<sup>62</sup>. Qui il rapporto del teatro con il sacro e la ritualità è molto più visibile che in Occidente: in India infatti, alla base di molte forme di teatro-danza ci sono rituali tantrici, cerimonie religiose e anche i canti e le danze estatiche della *Bhakti*, ovvero dei “folli di Dio”. Nei testi sacri si fa menzione della danza come danza sacra che imiti la danza di Śiva<sup>63</sup>; d'altro lato, la danza degli uomini può essere e in alcuni casi è un mezzo col quale potersi accostare al divino: si tratta di danze che non danno spettacolo, non hanno una funzione pubblica (si pensi per esempio alle danze sufi dei dervisci nel Medio Oriente, o alla danza estatica delle baccanti seguaci di Dioniso, o ancora alle *kīrtana*, i canti di gloria hindu). Il valore della danza nel teatro indiano è testimoniato anche dalla terminologia: il termine *naṭa* vuol dire attore/danzatore e *nāṭaka* vuol dire dramma, entrambi derivanti dalla radice sanscrita  $\sqrt{nr̥t}$  che vuol dire “danzare” ovvero “recitare”. Indissolubile.

---

62 Per non appesantire troppo il capitolo, lascio narrare lo studioso P. Brook (*Il punto in movimento. 1946-1987*): «La prima volta che assistetti ad una dimostrazione di Kathakali, udii una parola del tutto nuova per me: Mahabharata. Un danzatore presentava una scena di quest'opera e la sua improvvisa apparizione da dietro un sipario ebbe su di me un impatto che non dimenticherò mai: indossava un costume rosso e oro, il viso era dipinto di rosso e verde, il naso sembrava una palla da biliardo bianca, le unghie erano affilate come coltelli, al posto della barba e dei baffi sporgevano due mezzelune bianche, le sopracciglia si alzavano e si abbassavano con la rapidità di bacchette sul tamburo, e le dita sibillavano strani messaggi in codice. Dalla magnifica ferocia dei movimenti, dedussi che si stava narrando una storia». Oggi che la tecnologia permette, invito a farsi un'idea di cosa sia un dramma Kathakali guardandolo online: le sole parole (in sintonia con la natura anfibia della lingua indiana) non rendono l'idea...

63 *Tāṇḍava nr̥tya* è la danza rapida e vigorosa del dio Śiva nella sua forma danzante di *Nāṭarāja* (“Re della danza”): è la fonte del ciclo trimurtico di creazione (Brahmā), conservazione (Viṣṇu) e dissoluzione (Śiva). Prende il nome da “Taṇḍu”, ṛṣi del dio che istrui Bhārata stesso riguardo al quarto capitolo delle danze shivaite *angahara* e *karana* nel suo *Nāṭyaśāstra*. Se essa risulta gioiosa, è detta *ānanda*; se violenta è detta *rudra*. Di contro, in armonia, la danza placida della consorte Pārvatī è detta *Lasya*. La bellissima scultura bronzea del X secolo d.C., tenuta nel LACMA americano, è intrisa d'un simbolismo labirintico, come d'altronde è la sincretica mitologia induista.

In realtà designano qualcosa di diverso dalla danza occidentale. Si tratta di uno spettacolo più avvicinabile al “teatro danzato” che non a quello parlato. Similmente accade per la parola *nāṭya*: il testo sacro indiano sul teatro, nominato *Nāṭya-veda* o *Nāṭya-śāstra*, viene generalmente tradotto come “arte del teatro”. In realtà, nota lo storico Nicola Savarese, andrebbe meglio tradotto con “trattato del teatro-che-danza”. Si tratta di un particolare tipo di spettacolo multidimensionale e multisensoriale che coinvolge allo stesso momento mimica, musica, canto e parola<sup>64</sup>. I musicisti suonano una musica ossessiva e ripetitiva che viene ripresa dai gorgheggi e dai ritmi convulsi degli attori-danzatori<sup>65</sup>; un altro

---

64 Gli stati mentali con cui lo spettatore teatrale indiano si identificherà, attingendo al *rasa*, sono prodotti dalle rappresentazioni (*abhinaya*), che risultano essere tradizionalmente quattro: gestuale (*Āṅgika*), vocale (*Vācika*), esteriore (*Ahārya*, riguarda la scenografia ed il *look*), mentale/interiore (*Sāttvika*).

65 Cfr. Tarantismo: il tarantismo è un fenomeno storico religioso pugliese (precisamente salentino) che ha sempre destato molta curiosità da parte degli antropologi, in primis se ne è degnamente occupato l’etnologo napoletano Ernesto De Martino, per es. *Sud e magia* (2000). Il termine ‘tarantismo’ deriva da ‘Taranto’, città in cui si ritiene sia nato questo *rito-ballo esorcizzante*, che in verità si fonda su riti e credenze antichissimi che affondano le loro radici nello *sciamanesimo*. La credenza vuole che il protagonista di questo rito sia una donna (ma talvolta erano anche gli uomini) che viene morsa da un ragno (tarantola o taranta) e per liberarsi dal veleno iniettato dal ragno deve sottoporsi al rito. Si tratta di un esorcismo a carattere musicale in quanto la donna guarisce attraverso la musica e la danza (come nelle danze sciamaniche). La tarantolata è una musicoterapia a tutti gli effetti, anzi più precisamente si tratta di una terapia coreutica-musicale [*tale non è una acuta definizione del teatro?*]. La musica ed il ballo sono terapeutici (e questo lo sostiene anche l’*Ayurveda*) poiché funzionano come catalizzatori degli stati alterati di coscienza ed accompagnano la crisi verso un riscatto che segna la guarigione. Oltre a curare le malattie, le danze, secondo molti popoli, proteggono dagli spiriti maligni che causano le malattie e quindi rappresentano anche una forma di prevenzione. Inoltre quando lo strumento che dà origine al suono è ornato di raffigurazioni speciali, come immagini religiose o segni magici, allora le vibrazioni possono acquistare potere terapeutico. In questo caso lo strumento per eccellenza che dà origine al suono è il *tamburo*, strumento sciamanico per antonomasia in quanto cagiona lo stato di trance. Sebastian Virdung, presbitero e teorico musicale, in *Musica generale* (1511) scrive che a suo parere i tamburi “furono inventati dal diavolo”: in quel periodo infatti, a causa del sopravvento della Chiesa, i tamburi e le danze ebbero vita difficile e sparirono molti strumenti musicali, tra cui i tamburi che per via delle loro dimensioni non si potevano nascondere facilmente. Nonostante ciò molti canti e balli riuscirono a sopravvivere, ad esempio nei cimiteri si è ballato fino al Settecento. Nei cimiteri si ballava sovente nudi e con molte risate e salti, al fine di scacciare gli spiriti maligni. Per rafforzare il potere della magia contro la morte si usava ballare all’indietro ma vi sono anche altre due tipologie di danza: la danza estatica e la danza in cerchio (che può essere oraria o antioraria). La prima veniva utilizzata primariamente per entrare in comunicazione con il mondo dei morti e degli spiriti (questo tipo di rituale è a tutt’oggi presente nel sufismo musulmano dei dervisci danzanti e nella macumba brasiliana). La seconda rappresenta un momento particolare della ritualità della natura medievale ed è utilizzata principalmente a scopi magici, infatti la Chiesa ha perennemente cercato di combatterla.

aspetto che richiama la ritualità è rappresentato dal fatto che ogni movimento degli attori-danzatori è fissato (cfr. *mudrā* nota 60). A livello fisico, il ballo aumenta la formazione di adrenalina ed endorfina, che portano buonumore, euforia ed entusiasmo. In dosi eccessive, però, questi due ormoni possono causare eccitabilità ed aggressività; non a caso la danza veniva utilizzata prima di attacchi di guerre. Ad ogni modo, come per quanto succede nelle tragedie della Grecia antica, anche qui la maggior parte dei drammi sanscriti sono la rivisitazione e la messa in scena di antichissimi miti e di grandi poemi epici, a carattere moralistico e formativo, che facevano parte della tradizione orale— proprio della cui natura caotica è il *partorire una stella danzante...* La leggenda vuole che, anticamente, quando la terra passò “dall’età dell’oro a quella dell’argento” il re degli dei Indra chiese a Brahmā, creatore dei Veda, una rappresentazione che potesse essere vista e udita e che fosse, al contrario dei quattro Veda a cui avevano accesso soltanto le tre caste più alte, rivolta a tutti. Così Brahmā dai quattro Veda estrasse il *Nāṭya-veda*, il libro sacro del teatro (spesso viene paragonato alla *Poetica* di Aristotele ma, al contrario di questa, non è soltanto un trattato di estetica bensì si occupa anche di aspetti pratici, musicali e soprattutto della arte dell’attore). La retorica del teatro orientale è molto diversa da quella occidentale, si ricerca infatti una sorta di mimesi non naturalistica, piuttosto iperrealistica, ben lontana dal realismo occidentale, si tratta di un realismo estraneo, esasperato a tal punto da divenire quasi un’astrazione che non rientra negli schemi conosciuti. C’è, tra la concezione estetica occidentale e quella orientale, una differenza di fondo: la tradizione dell’arte europea si basa su una nozione antropocentrica del mondo in cui l’uomo si oppone alla natura e questa esiste al di fuori dell’individuo. Nelle tradizioni artistiche dell’Asia, in particolar modo in quelle derivate dal Buddhismo, non c’è distinzione tra uomo e natura : l’uomo è parte integrante

della realtà naturale, la natura non è considerata un fatto oggettivo, esterno. Uomo e natura sono parte di un Tutto. L'Occidente coglie il mondo in maniera esterna, lo distingue dall'oggetto; l'Oriente lo coglie invece dall'interno: per questa concezione non esiste una realtà oggettiva, ma solo quella soggettiva dell'artista, quindi non si può parlare, nell'accezione per noi usuale occidentale, di "realismo" nelle arti orientali.

Ma dopo questo non così breve *excursus*, torniamo infine alla teoria estetica dell'elettico kashmiro Abhinavagupta<sup>66</sup>, il quale ha perfezionato un concetto attorno al quale si disputava da un millennio (I-XII secolo ca.):

---

66 Abhinavagupta (950-1020ca.) fu uno dei più grandi filosofi, mistici ed esteti dell'India; inoltre illustre musicista, poeta, drammaturgo, esegeta, teologo e logico. Fu il più autorevole esponente dello Shivaismo (monistico) Kashmiro, il quale movimento filosofico-religioso, fra le varie scuole esegetiche kashmire, annovera tra i più famosi esponenti otto pensatori:

*Vasugupta* (VIII-IX secolo d.C., *Śivasūtra*, punto d'avvio dell'esegesi śaiva);

*Bhaṭṭa Kallaṭa* (scuola dello Spanda);

*Jñānānētra* (fondatore scuola del Krama);

*Somānanda* (IX secolo, *Śivadṛṣṭi*, fondatore scuola del Pratyabhijñā);

*Utpaladeva* (X secolo, completato l'opera del maestro Somānanda con la

*Īśvarapratyabhijñārikā*);

*Abhinavagupta* (allievo elettico d'un allievo di Utpaladeva, ebbe il fondamentale merito di appianare tutte le apparenti differenze e disparità tra le diverse scuole kashmire nel suo *Tantrāloka*);

*Kṣemarāja* (X-XI secolo, discepolo illustre di Abhinavagupta);

*Jayaratha* (fondamentale commento al *Tantrāloka*).

Difficile dare una univoca definizione dello shivaismo kashmiro, ma tant'è: è un idealismo poiché vi si afferma che nulla può essere sperimentato se non se ne ha una percezione—ciò che dà realtà all'oggetto è la sua percezione stessa; l'oggetto è quindi una forma della consapevolezza che ne abbiamo. Questo concetto nucleare viene esteso a ogni categoria dell'esistenza, a ogni elemento del cosmo, portando a concludere che tutto ciò che appare non è che l'espressione multiforme e infinitamente rappresentata di un unico ente, la Coscienza. Persino i miraggi, le visioni e i sogni sono fenomeni ritenuti reali, e ciò che differenzia le varie percezioni è soltanto conseguenza del diverso grado di partecipazione alla Coscienza assoluta. La materia stessa, seppure in una forma "contratta" è dotata di consapevolezza. In altre parole, ciò che del mondo si percepisce è una visione più o meno parziale di quell'unica realtà che è la Coscienza (*cit*), in virtù della quale la percezione stessa è possibile, sebbene diversa a seconda del nostro grado di partecipazione. In questo senso il mondo è reale (e dunque si parla di "idealismo realistico"), esso non è né illusione né una nostra costruzione mentale: ciò che ci differenzia sono le limitazioni, conseguenze necessarie della Coscienza che si manifesta come molteplice anziché Una. Può essere definito un idealismo assoluto in quanto, nella propria visione, il mondo non è che l'estensione di un'unica mente cosmica. Non è quindi un idealismo soggettivo, per il quale il modo sarebbe una creazione della mente individuale: il mondo al contrario è reale. Ma nemmeno lo si può definire un sistema realista, perché non esiste una realtà altra dalla mente cosmica: tutto esiste nella Coscienza assoluta. Il mondo, estensione dell'Assoluto, non è dunque una Sua trasformazione, e nemmeno è qualcosa creato dal nulla. Abhinavagupta spiega questo concetto affermando che il mondo è il riflesso (*pratibimba*) della Coscienza da Se stessa in Se stessa.

l'essenza del *rasa*, ovvero del “sentimento estetico” come tradotto dall'illustre indologo italiano Raniero Gnoli.

Per Abhinavagupta il *rasa* si identifica con lo stato cui l'opera d'arte (non solo letteraria) eleva l'ascoltatore o lo spettatore: non più perciò un dato obiettivo del testo ma una condizione particolare del fruitore, in cui, sospesi i vintoli spazio-temporali e insomma tutti i limiti della vita corrente, si contemplan universalmente i sentimenti dell'essere umano. Quali che siano le cause o le manifestazioni dell'emozione, bellezza e libertà è ciò cui eleva la poesia, che anzi persino prefigura lo stato della liberazione (*mokṣa*)– coerentemente, Abhinavagupta è propenso a introdurre un nono (e più elevato poiché trascendente) *rasa*, quella della “pace” (*śānta*) ovvero la quiete interiore che si fonda sul *bhava* della “serenità”. Prossima perciò alla mistica, l'“esperienza estetica” indiana se ne distingue solo per il fatto di essere destinata a interrompersi con il ripristinarsi delle condizioni limitanti della vita empirica, mentre la liberazione è evidentemente definitiva ed è anche, va detto, riassorbimento completo nel tutto, mentre nel *rasa* perdura se pur molto flebilmente la coscienza dell'alterità. Solo in virtù della *pratibhā* (il genio poetico, letteralmente “luce verso il/sul [pensiero]”)<sup>67</sup> e della *vyutpatti* (la formazione poetica e culturale raggiunta con lo studio) il poeta riesce a infondere la poesia di *rasa*. Il componimento è dotato così di *anubhāva*, *vibhāva* e *vyabhicāribhāva* atti in un certo senso a suscitare lo *sthāyibhāva* nel fruitore, affinché possa essere esperito, in quanto *rasa*, attraverso lo *dhvani*, cioè per via di suggestione (si tenga a mente che solo con la suggestione è possibile arrivare all'assaporamento del godimento estetico). Al termine del processo di

67 Affascinante radice: sscr. prati + bhā equivale al gr. πρῶς + φῶς (< φά-ος); la radice PIE è \*√b<sup>h</sup>eh<sub>2</sub>- “splendere” da cui si hanno, in greco, tanto φῶς “luce” quanto φάσκει “dire” (cfr. lat. fāri e sscr. bhāṣā) in quanto parlare ha la funzione di illuminare; oppure, come sostiene lo studioso veneziano di sanscrito Franco Rendich nel suo *Dizionario etimologico comparato di Indoeuropeo-Sanscrito-Greco-Latino* (Palombi 2010), l'ambivalenza semantica di questa radice si spiegherebbe in quanto, in indoeuropeo, “è la luce a rendere visibile agli occhi degli uomini la parola del dio”.

“creazione” artistica, l’opera d’arte è pronta per essere gustata dal fruitore, il quale, ideale e non comune (in questo ricorda il richiamo dell’Anonimo del Sublime al fatto che non tutti possono giungere al sublime se non “se ne è nati dotati”), si chiama *sahṛdaya*<sup>68</sup>. La definizione classica si trova nel *Locana ad Dhvā* I, 1: «Le persone sensibili sono coloro che, giacché lo specchio del loro animo è stato reso lucente grazie allo studio continuo e alla pratica della poesia, posseggono la facoltà di identificarsi con la materia descritta e sono sensibili a un’intima corresponsione emotiva» (*yeṣāṃ kāvy-ānuśīlan-ābhyāsavaśād viśadī-bhūte mano-mukure varṇanīyatanmayī bhavanayogyatā te svahṛdayasaṃvādabhājah saṛdayāḥ*). Quindi, il sentimento estetico per Abhinavagupta è evocato dalla singola espressione e da lì va diffondendosi dilatando l’intero testo<sup>69</sup>, come per magia; o, meglio, usando le suggestive parole del commento (*locana*) di Abhinavagupta all’opera di Ānandavardhana (I, 21 trad. di Gnoli): «La gustazione delle cose descritte, ecc., che, come un fiore sorto per virtù di magia, nasce davanti a una poesia, è, invece, tutta conclusa nel presente, non è in relazione né con un prima né con un poi. La gustazione estetica è, dunque, diversa sia da ogni forma di piacere ordinario, sia da quello degli yogin» (*vibhavādi carvaṇ-ādhhuta puṣpavat tatkāla sāravoiditā na pūrvapara kāla anubandhiniti laukikasvādād yogivisayac ca anya evayam rasasvadaḥ*).

La lentezza, la gradualità del percorso di lettura, sono intenzionali; il senso pieno e autentico di un testo si rivela sovente, magari inatteso come un *aprosdoketon* epigrammatico, solo alla fine di un componimento...  
«È come se il ritmo dei testi invitasse alla meditazione: il messaggio colto

68 “Dotato di cuore eguale” cfr. lat. *concordis* < cum-cord-is, PIE.\*√krd-, gr. καρδία, κῆρ; ing. *heart*

69 Beninteso: testo *poetico*, poiché, come scrive in *Locana* I, 18 (trad. di Gnoli) «una poesia, in effetti, diversamente dalle parole di prosa che “dopo esser state usate non servono più a nulla” (Bhartṛhari, *Vākyapadīya* II, 38), non perde il suo valore dopo che è stata percepita. In poesia, dunque, le parole hanno un altro potere, il potere di risonanza (*dhvani*)». Proprio questo ‘potere di risonanza/manifestazione’ veniva così descritto nel *Dhvanyāloka* stesso (I, 6): «Sarasvatī [*śakti* o consorte di Brahmā, è la dea (fluviale) della sapienza e delle arti cfr. Muse greche, Camenae (fluviali) latine], che effonde questo dolce contenuto nei grandi poeti, rende manifesto il loro genio straordinario, di eccezionale splendore, e non comune in questo mondo».

all’inizio solo d’intuito si schiude e si offre allora più vero, più ricco insieme e più lieve» (Boccali *op. cit.*, 2009 pg.57). Chiosiamo illustrando *tout court* alcune caratteristiche retorico-stilistiche (*alamkāra*) esemplari del *kāvya* (e proprie della lingua sanscrita) ovvero le suggestioni fonosimboliche, la ricerca lessicale, la composizione nominale e la ricchezza figurale: all’amore per l’espressione allusiva, ampliata da figure e tropi molto vari, si unisce la consonanza fra il sentimento evocato da ciascun testo nel suo insieme e il sentimento trasmessi dai puri suoi elementi fonici, fino a punte di funambolismo verbale estremo che fanno impallidire le “prodezze sonore” di autori occidentali sperimentali come Ennio (per es. il disappunto misto ad ironia del suono /n/, richiamante la negazione *na*, in Bhāravi *Kirātārjunīya* XV, 14: «*na nonanunno nunnono nānā nānānanā nanu | nunno ‘nunno nanunnenō nānenā nunnanunannut ||*» “non è uomo colui che è stato sconfitto da un inferiore...” ecc., cfr. greco dorico μᾶ). Indubbiamente ponderante la definizione che il teorico Bhāmaha diede del *kāvya* in *Kāvyaśāstra* I, 16: «*śabdārthau sahitau kāvyam*» “il *kāvya* [è] suono e senso congiunti”. La ricerca di un lessico sempre innovativo è favorita a sua volta da uno dei tratti più originali (e complessi) della sintassi sanscrita: la *composizione nominale*, cioè la possibilità, teoricamente illimitata, di formare diversi tipi di parole composte; la relazione fra i termini componenti è inespresa perché nessun componente, salvo l’ultimo (da cui si parte a ritroso nel tradurre), è declinato e ciascuno figura in una forma (*tema*) che non corrisponde a nessun caso o numero concreto. I composti nominali sono generalmente raggruppati in quattro tipi: copulativi (*dvandva*), determinativi (*tatpuruṣa*, *karmadhāraya*, *dvigu*, *upapada*), possessivi (*bahuvrīhi*) e avverbiali (*avyayībhāva*).

Un esempio per tutti: «Īśvarapratyabhijñākārikā», tradotto “Le strofe del riconoscimento del Signore [Śiva]”. Vivisezionandolo, il composto risulta: Īśvara-prati-abhi-jñā-kārikā → “a ritroso (prati-pam) conoscere (jñā-na) una cosa trovandosela davanti (ābhi-mukhyena)”, ovvero il “riconoscimento”.

### III. Δηῦτέ μ' Ἐρωσ...

«L'amour, un rencontre de deux salives.

*Tous les sentiments puisent leur absolu dans la misère des glandes.»*

(Emil M. Cioran, *Précis de décomposition*)

“Di nuovo Eros mi...” fonde le membra invito<sup>70</sup>; divelgendole come il vento le querce<sup>71</sup>; perfora il midollo osseo<sup>72</sup>; ebanista sapiente qual è, con grossa scure fa sprofondare in un torrente invernale<sup>73</sup>; tra le interdette selve montuose-- è dimora d'Amore il predone<sup>74</sup>; l'assassino<sup>75</sup>; il selvaggio demonio dagli strali che inceneriscono<sup>76</sup>; rendendo “simili a pere arse come carbone”<sup>77</sup>. Tutto questo e altro ancora è “Eros”: divinità teogonica esiodea, terza ipostasi da Chaos<sup>78</sup> e la più bella, che discioglie i corpi soggiogandone in petto anche il

70 Saffo, fr.130 Voigt

71 Saffo, fr.47 Voigt

72 Archiloco, 193 West

73 Anacreonte, fr.413 PMG

74 Bhartṛhari, *Śṛṅgāra-śataka* 54: «Nella pericolosa selva che è il corpo di un'incantevole fanciulla, fra le impervie montagne dei suoi seni, non ti aggirare, o mente sempre in viaggio: laggiù abita il predone-Amore! (sscr. *smara-taskara*)». In proposito è d'uopo citare anche Antologia Palatina *V*, 309 (Diofane di Mirina) in quanto depredatore è apostrofato Eros (τριλληστής ... ἐκδιδύσκει).

75 Antologia Palatina *V*, 215 (Meleagro)

76 Antologia Palatina *XII*, 48 (Meleagro)

77 B. Pasternak, «Февраль» (“Febbraio”)

78 Eros possiede un ruolo fondante in alcune teogonie orfiche (ovvero quel movimento religioso sorto in Grecia presumibilmente attorno al VI secolo a.C. intorno alla figura di “ὄνομακλυτὸν Ὀρφῆν” *Ibico fr.17D*, semidio tracio dalle forti caratteristiche dionisiaco-sciamaniche; movimento che ha come due elementi fondanti la credenza dell'immortalità dell'anima e di conseguenza la necessità di condurre una vita di purezza), cfr. teogonia parodistica di Aristofane (basandosi sugli scritti in prosa del peripatetico Eudemo IV secolo a.C., fr.150) *Uccelli*, dove Eros nasce dall'“nuovo ventoso” della Notte e, unitosi a Chaos, dà alla luce, primi in assoluto, gli uccelli. vv.691-700: «φύσιν οἰωνῶν γένεσιν τε θεῶν ποταμῶν τ' Ἐρέβους τε Χάους τε / εἰδότες ὀρθῶς, Προδίκῳ παρ' ἑμοῦ κλάειν εἶπητε τὸ λοιπόν. / Χάος ἦν καὶ Νύξ Ἐρεβός τε μέλαν πρῶτον καὶ Τάρταρος εὐρύς, / γῆ δ' οὐδ' ἀήρ οὐδ' οὐρανὸς ἦν: Ἐρέβους δ' ἐν ἀπείροσι

cuore divino<sup>79</sup>. Non superfluo sarà citare in proposito pg.49 del testo *Mito e religione in Grecia antica*, Donzelli Roma 1994, di J.-P. Vernant: «In Esiodo, l'universo divino si organizza secondo un progresso lineare che porta dal disordine all'ordine, da uno stato originario di confusione indistinta fino a un mondo differenziato e gerarchizzato sotto l'immutabile autorità di Zeus. Negli orfici è l'inverso: all'origine, il Principio, Uovo primordiale o Notte, esprime l'unità perfetta, la pienezza di una totalità chiusa. Ma l'Essere si degrada a mano a mano che l'unità si divide e si disloca per far apparire forme distinte, individui separati. A tale ciclo di dispersione deve far seguito un ciclo di reintegrazione delle parti nell'unità del Tutto. Sarà, alla sesta generazione, l'avvento del Dioniso orfico, il cui regno rappresenta il ritorno all'Uno, la riconquista della Pienezza perduta». Altri mitografi tramandano e più famosamente, come figlio della fedifraga Venere e del suo fratello Ares, Eros, il quale non risparmiò neanche la stessa madre dalle frecce di cipresso, obnubilandole la mente d'un folle amore per il semitico Adonis (figura mitologica estremamente poliedrica e assimilato da J. Frazer ne *Il ramo d'oro* al mesopotamico Tammuz<sup>80</sup>) il quale, dannato dalla

κόλποις / τίκτει πρότιστον ὑπηνέμιον Νύξ ἢ μελανόπτερος ὥον, / ἐξ οὗ περιτελλομέναις ὥραις ἔβλασταν Ἔρωσ ὁ ποθεινός, / στίλβων νῶτον περὺγονιν χρυσαῖν, εἰκῶς ἀνεμῶκεσι δίναις. / οὗτος δὲ Χάει πτερόεντι μιγείει νυχίῳ κατὰ Τάρταρον εὐρὺν / ἐνεόπτειυσεν γένος ἡμέτερον, καὶ πρῶτον ἀνήγαγεν ἐς φῶς. / πρότερον δ' οὐκ ἦν γένος ἀθανάτων, πρὶν Ἔρωσ ξυνέμειξεν ἅπαντα».

79 Cfr. Esiodo, *Teogonia* vv.116-125: «Ἡ τοι μὲν πρότιστα Χάος γένετ', αὐτὰρ ἔπειτα / Γαῖ' εὐρύστερνος, πάντων ἔδος ἀσφαλὲς αἰεὶ / [ἀθανάτων, οἱ ἔχουσι κάρη νιφόεντος Ὀλύμπου, / Τάρταρά τ' ἠερόεντα μυχῶ χθονὸς εὐρυοδείης,] / ἠδ' Ἔρωσ, ὃς κάλλιστος ἐν ἀθανάτοισι θεοῖσι, / λυσιμελής, πάντων δὲ θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων / δάμναται ἐν στήθεσσι νόον καὶ ἐπίφρονα βουλήν. / Ἐκ Χάεος δ' Ἐρεβός τε μέλαινά τε Νύξ ἐγένοντο • / Νυκτὸς δ' αὐτ' Αἰθήρ τε καὶ Ἡμέρη ἐξεγένοντο, / οὗς τέκε κυσαμένη Ἐρέβει φιλότητι μιγείσα».

80 Il mito orientale di Tammuz, la cui scomparsa nel regno dell'oltretomba e la successiva resurrezione simboleggiavano la morte e la nascita primaverile annuale della vegetazione, era connesso con quello di Ishtar, dea dell'amore e della fertilità, della quale egli era considerato amante. Alla divinità semitica, presa come simbolo della rinascita che segue alla morte cruenta, così come al suo omologo greco Adone, si è rifatto negli anni Cinquanta e Sessanta un importante movimento di avanguardia culturale araba (movimento *Tammuzi*) per il quale Adone assurge a figura tanto estetica quanto politica. Un celebre fondatore del movimento fu il poeta siriano Adonis, *nom de plume* di Alī

gelosia di Ares, lo ucciderà in forma di cinghiale: dal suo sangue sorgeranno gli anemoni mentre dal sangue di Venere, giunta tardi in soccorso e ferita durante il furioso assalto, invece rose rosse<sup>81</sup>. Amore non ha retrocesso davanti al fiume Ifasi (oggi Beas, nel Punjab), diversamente dal defesso Alessandro Magno nel 326 a.C.: l'India stessa tramanda un policromo ordito di *fabulae* e teorie riguardo a Kāma<sup>82</sup>, il Dio del Desiderio, che sarà necessario brevemente ricordare prima di analizzare come poeti del calibro del kavi Amaru(ka) e degli epigrammisti Meleagro, Asclepiade, Callimaco, Stratone di Sardi, Paolo Silenziario, Agazia Scolastico ecc. (e prima Saffo “ἰόπλοκ’ ἄγνα μελλιχόμειδε” *Alceo fr.384V*, ma prima ancora, precludendo alla stessa fenomenologia saffica d'amore, primo tra tutti fu Archiloco, del cui fr.193W il Perrotta scrisse «questi sono i primi versi d'amore della poesia greca, nei quali l'amore è sentito come una passione

---

Ahmad Sa'īd Isbir (*Cento poesie d'amore*, 27: “Oh, le parole non possono che offrire i loro fiori a colui che amano, guardandolo confuse: le parole hanno occhi quando tradiscono gli occhi”).

81 Non si dimentichi in proposito il disperato *Epitafio di Adone* del poeta ellenistico Bione di Smirne (tardo II secolo a.C.) dove influssi orientali si notano anche nella scelta del tema a tinte macabre e perfino necrofile; inoltre emulo del bellissimo primo idillio teocriteo *Tirsi* sulla morte del semidio Dafni, personificazione della vita pastorale del popolo siculo: «Αἰάζω τὸν Ἄδωνιν: ἄπώλετο καλὸς Ἄδωνις: / ὄλετο καλὸς Ἄδωνις ἐπαιάζουσιν Ἔρωτες ... κείται καλὸς Ἄδωνις ἐν ὄρεσι μηρὸν ὀδόντι, / λευκῶ λευκὸν ὀδόντι τυπεῖς, καὶ Κύπριν ἀνιῆ / λεπτὸν ἀποψύχων: τὸ δὲ οἱ μέλαν εἴβεται αἶμα / χιονέας κατὰ σαρκός, ὑπὸ φρούσι δῶμματα ναρκῆ, / καὶ τὸ ῥόδον φεύγει τῷ χεῖλεος: ἀμφὶ δὲ τήνῳ / θνάσκει καὶ τὸ φίλημα, τὸ μήποτε Κύπρις ἀνοίσει. / Κύπριδι μὲν τὸ φίλημα καὶ οὐ ζῶντος ἀρέσκει, / ἀλλ' οὐκ οἶδεν Ἄδωνις, ὃ νιν θνάσκοντ' ἐφίλησεν.. Κύπριδος αἰνὸν ἔρωτα τίς οὐκ ἔκλαυσεν ἂν αἰαῖ; / ὡς ἶδεν, ὡς ἐνόησεν Ἀδώνιδος ἄσχετον ἔλκος, / ὡς ἶδε φοίνιον αἶμα μαραινομένῳ περὶ μηρῶ, / πάχεας ἀμπετάσασα κινύρετο: μείνον Ἄδωνι, / δύσποτμε μείνον Ἄδωνι, πανύστατον ὡς σε κιχείω, / ὡς σε περιπτύξω καὶ χεῖλεα χεῖλεσι μίξω. / ἔγρευο τυτθὸν Ἄδωνι, τὸ δ' αὖ πύματόν με φίλησον, / τοσσοῦτόν με φίλησον, ὅσον ζῶη τὸ φίλημα, / ἄχρισ ἀποψύχης ἐς ἐμὸν στόμα κεῖς ἐμὸν ἦπαρ / πνεῦμα τεὸν ῥεύση, τὸ δὲ σε γλυκὺ φίλτρον ἀμέλξω, / ἐκ δὲ πῖω τὸν ἔρωτα, φίλημα δὲ τοῦτο φυλάξω / ὡς αὐτὸν τὸν Ἄδωνιν, ἐπεὶ σύ με δύσμορε φεύγεις, / φεύγεις μακρὸν Ἄδωνι, καὶ ἔρχεται εἰς Ἀχέροντα / πὰρ στυνγνὸν βασιλῆα καὶ ἄγριον, ἃ δὲ τάλαινα / ζῶω καὶ θεὸς ἐμμί καὶ οὐ δύναμαί σε διώκειν». Cfr. l'accorato frammento attribuito a Saffo: «κατθναίσκει, Κυθέρη', ἄβρος Ἄδωνις· τί κε θεῖμεν; / καττύπτεσθε, κόραι, καὶ κατερείκεσθε χίτωνας».

82 Rimando a C. Benton, *God of Desire: Tales of Kamadeva in Sanskrit Story Literature*, SUNY, Albany (NY) 2006

invincibile»)<sup>83</sup> si affacciarono al tema d'amore nella loro poesia. O meglio, come sopravvissero alla lotta *indefessa* alla quale il dio, dalle giocose efebiche sembianze di putto greco a quelle indiane di arciera floreale dalle cinque frecce a cavallo del sapiente pappagallo variopinto (Kameri), costringe. In questo, va ricordato, risiede il tragico della *amentia* amorosa: l'avverbio temporale «δηῦτε» (ovvero: “δη” invero/certamente + “ἄυτε” di nuovo/ancora), vero *dhvani* lirico, ci illumina sull'irrequietezza della *militia amoris* e, parola unica, si fa sorgente di tutto il *kāruṇa-rasa* (uno dei nove *rasa*, quello della tristezza, la cui divinità presiedente è il *deva* della morte Yama; figura così cara agli amanti di sempre...) di cui queste poesie 'hanno sapore'.

Pare indubbio che la riflessione indiana sul Kāma presenti aspetti ragguardevoli sul piano esistenziale e filosofico, fin dall'epoca vedica– si veda ad esempio il celeberrimo (e a ragione) “Inno della Creazione” tardo vedico, R̥gveda X.129, detto anche *Nāsadiya Sūkta* a causa dei primi due termini «na asat»<sup>84</sup> ovvero “non non-essere”, formato da sette distici di quattro *pada* (piede) endecasillabi per un totale di quarantaquattro sillabe a distico (*triṣṭubh*), di seguito nella fine traduzione di Saverio Sani: «Non c'era il non-essere, non c'era l'essere allora; non c'era lo spazio, non c'era il cielo al di sopra di questo. Che cosa si verificò? Dove? Sotto la protezione di

83 Cfr. l'accorto articolo *Sobre las innovaciones de la poesía erótica griega* di Francisco R. Adrados in «Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. In onore di Bruno Gentili (a cura di R. Pretagostini)», Gruppo Editoriale Int., Roma 1993 pg.253-266, in cui si tratta il tema erotico dalla “mujer enamorada” fino “a la poesía homosexual”, notando come la lirica greca, nelle persone di Archiloco, prima, e Saffo, poi, sia andata più avanti nella descrizione dell'eros rispetto a come il tema amoroso veniva pudicamente presentato nella tragedia classica (dove un uomo innamorato era una ‘mollezza’ che nessuno avrebbe voluto vedere né osato inscenare, neanche l'avanguardista Euripide, e la donna, anche quando incapace di mantenere la propria *sofrosyne*, è disculpata dalla propria congenita “debilidad”-- esempio per tutti, l'*Ippolito velato* composto da Euripide pochi anni prima della (rara) vittoria che poté conseguire solo con la “palinodia” della stessa opera, nel 428, l'*Ippolito coronato*, depurata da ogni ‘scandalosa’ profferta di Fedra medesima (redarguita come *πόρνη* da Aristofane nelle *Rane* v.1043!) non invasata da Afrodite, verso il figliastro Ippolito, figlio del re-eroe di Atene Teseo durante il suo esilio a Trezene.

84 Cfr. verbo essere PIE. \*√h<sub>1</sub>ésmi (sscr. *asmi*, gr. εἰμί, ing. *am*): participio neutro nominativo sscr. [na] (a-)sa-t e participio gr. [μη] ὄν < \*σο-ν(τ)

chi? C'era forse il profondo abisso dell'acqua? // Non c'era né la morte né l'immortalità allora; non c'era la distinzione della notte dal giorno. Senza vento respirava di per sé quell'Uno: al di fuori di Lui non vi era nient'altro. // V'era in principio tenebra avvolta dalla tenebra. Acqua indifferenziata era tutto Questo. Quello che, mentre veniva all'esistenza, era coperto dal vuoto, fu generato come Uno per la potenza dell'ardore (*tapas*, cfr. lat. tepor). // Su di Questo in principio venne a verificarsi il desiderio (*kāma*) che è il primo seme del pensiero (*manaso retaḥ prathamam*). I poeti, cercandolo nel loro cuore con la forza mentale, trovarono il legame dell'essere con il non-essere. // Di traverso a quei due era tirata la loro corda: era forse sotto, o forse era sopra? Vi erano i depositatori del seme e vi erano quelli che ne ricevevano la potenza; sotto era l'energia, sopra l'impulso. // Chi lo sa veramente? Chi potrebbe qui dichiarare da dove è nata, da dove ha origine questa creazione? Gli dèi sono successivi alla creazione di Lui: chi sa allora da dove Lui è venuto all'esistenza? // Questa è la creazione da dove è sorto l'essere: se sia stato creato o se non lo sia, lo sa solo colui che nel più alto cielo ne è il supervisore; oppure non lo sa». Così, anche nella cosmogonia vedica Eros ha origine dall'indistinto, anzi, ne è la scintilla primordiale e nei *Brāhmaṇa*, la parte del *Veda* dedicata all'esegesi del rituale, è variamente raccontato il mito del Puruṣa ("Uomo") originario da cui tutto origina, spinto a creare appunto dal desiderio. D'altra parte è il desiderio il vero punto di partenza dell'esecuzione del rituale vedico: "*svargakāmo yajet*<sup>85</sup>, chi è desideroso di paradiso deve sacrificare" è l'assunto di base di ogni impresa sacrificale, e al posto di *svarga* (paradiso) si può mettere qualunque oggetto di desiderio, persino, è ben noto, la morte del nemico; il *Kāma* è ancora, in epoca upaniṣadica, per esempio nella figura del sapiente Yājñavalkya della *Bṛhadāraṇyaka-upaniṣad*, legittima

85 Cfr. sscr. yajati "sacrificare", gr. ἄγιοσ e lat. ieiūnus, PIE. \*√yeh<sub>2</sub>ǵ- ; per l'ottativo sscr. yaj-e-t, cfr. congiuntivo arcaico lat. si-e-t.

ed efficace spinta verso la ricerca del sé (*Ātman*). Yājñavalkya, similmente allo Zarathustra nitzscheano, ha conosciuto il Brahman (“l’Uno”) in se stesso, è dunque un “oltreuomo” che, vagando, incontra donne e uomini con cui intrattiene conversazioni mirabili, i quali maieuticamente ‘accompagna’ a trovarsi nell’unità della coscienza che ha integrato e trasceso ogni oggetto, ovvero verso il Sé. Nell’opera, in *II, 4.5*, egli si rivolge in questi termini alla moglie: «E quindi *così parlò Yājñavalkya*: non per desiderio del marito è caro il marito ma per il desiderio del sé, non per desiderio della moglie è cara la moglie ma per il desiderio del sé...» ecc. ecc. proseguendo con figli, ricchezze, potere e quant’altro si può desiderare. Yājñavalkya che sempre nella antica *Brhadāranyaka-upaniṣad IV, 3.21*, dialogando con un altro sacerdote, paragona la percezione dell’*Ātman* alla sensazione di inesprimibile pienezza del sé, di perdita dei limiti e degli opposti interno/esterno che avviene durante l’accoppiamento erotico (il coito, beninteso) e dice: «In questa forma, al di là dei desideri, egli è libero dal dolore e dalla paura. *Come un uomo, abbracciato alla donna amata, non conosce più null’altro, né interno né esterno*<sup>86</sup>, così l’Essere

---

86 Molto interessante il punto di vista del filosofo e antropologo francese G. Bataille, che, ne *L’Erotismo* (1950-1957), afferma qualcosa di molto simile: l’erotismo ci mette di fronte alla massima corruzione, nel luogo in cui si apre la ferita che non può più rimarginarsi; nell’abbraccio, *nella stretta amorosa ed erotica, si apre uno spazio ignoto*, in cui si respira un’aria nuova e in cui il mondo appare in un modo nuovo, perché il desiderio che l’erotismo esprime è sempre desiderio di un altro, di un *oltre*. “In una parola, *l’oggetto del desiderio è l’universo nella forma di colui che, nella stretta, è lo specchio in cui noi stessi siamo riflessi*. Nell’istante più vivo della fusione, il puro splendore della luce, come un lampo improvviso, illumina il campo immenso delle possibilità.” Qui, nel punto in cui emerge, nella totalità dell’essere, l’animalità più ripugnante, qui, in questa terribile e gioiosa caduta, c’è il senso di una duplicità autenticamente tragica, che ci permette di avere *l’esperienza ultima della morte nell’atto stesso della vita*. Ma è, ancora una volta, l’impossibilità di Bataille di pensare al limite come a una soglia, che lo porta verso la catastrofe del suo stesso discorso. Il luogo dell’abbraccio diviene “il vuoto in cui non c’è più parola”, nell’“assenza di fondo e di limiti dell’universo che l’amplesso disegna”... Le tre forme di erotismo affrontate all’inizio di quest’opera ad ogni modo sono: *l’erotismo dei corpi, l’erotismo dei cuori, l’erotismo sacro* (cioè l’esperienza mistica). La prima forma è caratterizzata dall’elemento fondante dell’oscenità, che rende possibile l’entrata nella continuità. Essa si manifesta ad esempio, semplicemente, nella nudità: mostrare gli organi celati rende possibile quella comunicazione sulla quale si fonda il passaggio dal continuo al discontinuo. Bataille definisce il denudarsi come un atto che all’interno delle civiltà nelle quali ha “un senso profondo” risulta addirittura equivalente con l’uccisione (cfr. Ennio 429 Vahl «Flagitii principium est nudare inter cives corpora»). La seconda si fonda invece sull’angoscia. Bataille spiega come ad esempio la mancanza dell’amato si manifesti nell’amante come un desiderio di continuità che è praticamente impossibile mantenere nel tempo quando i due stiano

*Infinito, il Sé, completamente avvolto nel Supremo Sé, non conosce altro, né esterno, né interno. In questa forma ogni desiderio è stato appagato nel Sé, ed egli è perciò libero da brame e da angustie». Non si può non pensare alla strofe 35 della Centuria di Amaru, che il capriccio del gusto mi impone di considerare la più bella fra quante sono contenute nell'antologia, e così recita (nella mirabile traduzione di G. Boccali): «Levata la pelurie tesa oppressi i seni nell'abbraccio folle (gādh-āliṅgana) / le cosce sontuose umide di gocce infinite soffici d'amore: / "No, no... adorato... non... troppo... me... di più..." in sillabe imploranti sussurrando (mā mā mādata māti māmalamiti kṣāmākṣarollāpiti) / forse si è addormentata, forse è morta, forse nella mia anima si è intrisa, si è forse dissolta? (suptā kiṃ nu mṛtā nu kiṃ manasi me līnā vilīnā nu kiṃ)<sup>87</sup>».*

Ancora qualche utile esempio della concezione di Kāma nel mondo indiano antico. In India si è sempre esaltata la centralità del desiderio, come ben dimostra il famoso episodio del "quinto Veda", ovvero Mahābhārata I, 109 vv.5-22: l'episodio della maledizione che il cervo-asceta scaglia al re Pāṇḍu ci racconta il motivo dell'impossibilità di quest'ultimo di avere figli, fatto narrativamente cruciale poiché alla base dell'origine divina, da parte paterna,

fisicamente insieme. "La passione ci consacra alla sofferenza, giacché, in fondo, essa è la ricerca di un impossibile..."; la mancanza dell'altro genera nella mente dell'innamorato un'immagine che ha la caratteristica di essere angosciata e porta per ciò stesso al desiderio di arrivare al superamento di essa stessa, ma è con essa che si rende altresì possibile la violazione. Così si accede all'essere e alla sua semplicità, attraverso il congiungimento con l'amato nell'atto erotico. Similmente, la poesia conduce al punto stesso cui porta ogni forma di erotismo, vale a dire all'indistinto, alla confusione degli oggetti distinti. La poesia ci conduce all'eternità, alla morte, alla totalità: la poesia, nelle parole di Arthur Rimbaud ne *L'éternité*, «est la mer allée / avec le soleil». È chiaro che *le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens...*

87 Qualche confronto linguistico: sscr. *sup-ta/svap-na*, gr. ὕπνο-voς, lat. *som-nus*, rus. *сон* (PIE. \*√swep(no)- "sonno, dormire"); sscr. *kah-kā-kim*, gr. *τις-τι* (κίς tessalico), lat. *quis-quis*, itt. *kuiš*, avest. *kō*, ing. *who* (PIE. \*√kʷ(is/id)- "chi, che cosa"); sscr. *nu*, gr. *vñv*, lat. *num/nunc*, litu. *Nū*, ted. *nu(n)* (PIE. \*√nū "ora, in questo momento"); sscr. *mṛ-ta/mar-ta*, gr. *βρ-στός* (<\*μροτός, poi con infisso labiale desanalizzante), lat. *mor-tuus/mor-ior*, rus. *(y-)мер-еть/(y-)мр-у*, litu. *mīr-ti*, pers. *مردن mor-dan* (PIE. \*√mer- "morire"); sscr. *man-as/man-yate*, gr. *μέν-ος/(ά)-μνη-σία/Mo-ῶσα* (<\*Μov-θja), avest. *man-ō*, lat. *mon-eo/men-tis*, ing. *mind* (PIE. \*√men- "ricordare" ma anche "stare fermo, rimanere" come in gr. *μένω* e bret. *menez* "monte"); sscr. *lī-na/layati*, gr. *λόω*, lat. *luō* (non "lavare" ma "espiare, pagare"), ing. *loose*, ant. norr. *laus* (PIE. \*√lewH- "slegare, separare, dissolvere").

dei “figli” di Pāṇḍu, i cinque Pāṇḍava protagonisti dell’immenso poema epico. Il sovrano è reo di aver trafitto con una freccia Kindama, l’asceta mutato in cervo mentre si accoppiava con una cerva: la motivazione era esplicitamente legata alla centralità, al beneficio e all’ambizione dell’atto erotico da parte di tutti gli esseri viventi al punto da essere definito, oltre che puruṣārtha principale del *trivarga* (religiosità-successo-desiderio), proprio “coronamento degli scopi degli uomini” (*puruṣārtha-phalam, śloka 15b*), valore che ne decretava la sacralità inviolabile e quindi l’intrinseca dignità secondo il principio della non-crudeltà: nessun *dharma* (“comportamento”) può spingersi oltre la soglia della crudeltà, neanche se del cacciatore o del guerriero... «Quale saggio mai potrebbe uccidere un cervo durante l’accoppiamento in una foresta [in un momento cruciale per tutti gli esseri viventi e che tutti desiderano ottenere]? *Il coronamento degli sforzi degli uomini*, cosa [da tutti] amata: ecco cosa tu hai reso vano!». Prima che l’anima lo abbandonasse, l’asceta maledice Pāṇḍu, re di Hāstīnāpura: morirà di contrappasso, allorché sarà colto da una indomabile passione e si congiungerà con la moglie Kuntī. Non si può, infine, prescindere dalla *Bhagavad-gītā* (equivalente ai capitoli XXV-XLII del sesto libro, su diciotto, del Mahābhārata; a sua volta suddiviso in diciotto sottocapitoli “ascetici” – *yoga* – per un totale di 700 versi circa) quando si decide di scomodare il complesso e mastodontico pensiero indiano antico che, come la velenosa Idra di Lerna, consta di minimo nove teste mutanti, di cui la centrale però immobile, che non cambia mai– tale, *veritas filia temporis*, resta il valore sotteso, ma allo stesso tempo sempre rinnovantesi e catalizzante, dei *Veda* e della *Gītā* per tutta la storia del pensiero indiano. Il superamento dell’opposizione vita nel mondo/rinuncia al mondo occupa un importante posto nella *Bhagavad-gītā*<sup>88</sup>, che indica, rispetto alla rinuncia

88 Cfr. Trama dello *itihāsa Mahābhārata*.  
In estrema ed impietosa sintesi riguardo alla *Bhagavad-gītā* (“Canto del Beato”), che richiederebbe

predicata dal Buddha, un'altra via di lotta contro Kāma, che nella *Gītā* è equiparato (con notevole pregnanza psicologica) al *krodha*, l'ira; una via il cui senso è anche mantenere chi la segue nell'ambito del tutto 'sociale', accantonando per sempre le tentazioni rinunciarie. La *Bhagavad-gītā* (III capitolo, *Karma-yoga*) predica infatti non la rinuncia all'azione, che porta all'autoesclusione dalla società minandone in ultima analisi le fondamenta (soprattutto se abbracciata dai migliori o ancor peggio dal re; si pensi, per contro, al Buddha che da futuro re rinuncia a tutto e abbandona nottetempo il suo palazzo...) ma l'azione con cognizione della differenza ontologica fra l'"agente" (*kartṛtva*) e il flusso del divenire, determinato quest'ultimo, secondo la visione dicotomica della scuola filosofica *Sāṃkhya*, dall'alternarsi degli aspetti fondamentali della materia, i tre *guṇa* (*sattva*, *rajas*, *tamas* ovvero "virtù, passione e ignoranza"). Tale conoscenza della diversità fra l'agente e le qualità della materia è a fondamento dell'azione in concentrazione, l'azione lucida per eccellenza, l'azione eseguita in contatto con se stessi, senza che la passione, cioè il *kāma-krodha*, in verità "effetto" della prevalenza del *guṇa* «rajas», abbia il sopravvento; in BG III, 36-43: «Arjuna chiese: "Ma da che cosa è spinto (*prayukto*) l'uomo a compiere ciò che è male (*pāpa*), pur non volendolo (*anicchan api*), o Kṛṣṇa, come vi fosse costretto a forza? (*iva balād niyojitaḥ*)" || Kṛṣṇa rispose: "È il *kāma*, è il *krodha* (per l'esistenza del *rajas*), il gran divoratore (*mahāśana*), il grande peccatore (*mahāpāpmā*): sappi, è lui il nemico (*vairiṇam*)

---

una tesi e studi a parte anche solo per uno dei diciotto capitoli di cui è composta...: nel poema si narra l'incontro del figlio del dio Indra, l'eroe pāṇḍava Arjuna con Kṛṣṇa, un'incarnazione (*avatāra* < PIE. \*√terh<sub>2</sub>- "passare attraverso, sopraggiungere" cfr. lat. *in-trō/trāns*, ing. *through*, ted. *durch*, gr. *τέρθρον*) del Divino (Viṣṇu) in forma umana. La *Gītā* si apre sul campo di battaglia (*Kurukṣetra*, attualmente a meno di 200km nord da Nuova Delhi e oggi luogo santo *tīrtha*), nella constatazione dell'esitazione di Arjuna, che dovrebbe combattere la gente della sua stessa stirpe ovvero i suoi cugini kaurava capeggiati dal malefico Duryodhana (che vuole ad ogni costo per sé il trono di Hāstīnapura benché il pāṇḍava Yudhiṣṭhira sia più grande perciò candidato), e si rifiuta di contribuire a una lotta fratricida. Il guerriero è colto quindi da uno strano sentimento: un misto di depressione e di disperazione. A quel punto è incapace di gettarsi nella mischia e chiede aiuto a Kṛṣṇa: il Dio prende spunto dall'evento per illustrare al suo interlocutore il significato della vita.

qui!" || Come il fuoco è avvolto dal fumo (*dhūmen-āvriyate vahnir*) e come lo è la vista dall'impurità (*yathādarśo malena ca*), come il feto è avvolto dalla placenta (*yatholbenāvṛto garbhas*), allo stesso modo questa [la realtà] è da esso nascosta (*āvṛtam*). || La conoscenza è nascosta da esso, l'eterno nemico del conoscitore (*jñānino nitya-vairinā*), o figlio di Kuntī, da un fuoco con sembianze di *kāma* (*kāma-rupeṇa*) e difficile da saziare. || Il suo luogo di radicamento si dice siano gli stessi sensi la mente l'intelligenza (*indriyāṇi mano buddhir*), ed è esso che ti confonde (*vimohayaty*) dopo aver nascosto la realtà dandole corporeità. || Per questo per prima cosa raffrena i sensi (*tasmāt tvam indriyāṇi ādau niyamya*), o toro dei Bhārata, e combatti con forza quel peccatore, quel divoratore di conoscenza e sapienza (*jñāna-vijñānan-āśanam*). || I sensi sono sovrani, si sa, ma ad essi superiore (*param*) è la mente, e superiore alla mente è la comprensione: ma chi è superiore alla comprensione è solo lui [*kāma*]. || Dopo aver in questo modo compreso il punto superiore, raffrena te stesso con te stesso (*saṁstabhyātmānam ātmanā*), o tu dal forte braccio, e vinci (*jahi*) l'arduo nemico (*śatrum ... durāsadam*) dalle sembianze di *kāma*». A pensarci, senza voler di troppo allontanarmi dal tema indetto, l'invito a vincere l'attaccamento sensoriale alla realtà esterna, che come fanno bene i buddhisti è poi la fonte primaria del dolore (*duḥkha*) data l'intrinseca impermanenza (*anitya*) propria del fenomenico, esemplare precipuamente nel binomio *amor/ira*, non giunge nuovo alle opere di quei pensatori stoici, come Marco Aurelio<sup>89</sup> discepolo

---

89 Sarà sufficiente ricordare alcune massime dell'imperatore Marco Aurelio (il quale, insieme a Epicuro, fu giudicato dall'esistenzialista E. Cioran così elevato da rendere Seneca un mero "chiacchierone" in confronto) tratte dal suo *τὰ εἰς ἑαυτὸν* in dodici libri: «Αἴσθου ποτὲ ὅτι κρεῖττον τι καὶ δαιμονιώτερον ἔχεις ἐν σαυτῷ τῶν τὰ πάθη ποιούντων καὶ καθάπαξ τῶν νευροσπαστούντων σε» (XII, 18); «Εἰς ἑαυτὸν συνειλοῦ φύσιν ἔχει τὸ λογικὸν ἡγεμονικὸν ἑαυτῷ ἀρκεῖσθαι δικαιοπραγοῦντι καὶ παρ' αὐτὸ τοῦτο γαλήνην ἔχοντι» (VII, 28); «Ὅταν ἀναγκασθῆς ὑπὸ τῶν περιεστηκότων οἰονεὶ διαταραχθῆναι, ταχέως ἐπάνιθι εἰς ἑαυτὸν καὶ μὴ ὑπὲρ τὰ ἀναγκαῖα ἐξίστασο τοῦ ῥυθμοῦ ἔση γὰρ ἐγκρατέστερος τῆς ἀρμονίας τῷ συνεχῶς εἰς αὐτὴν ἐπανέρχεσθαι» (VI, 11); «...οὐδαμοῦ γὰρ οὔτε ἡσυχιώτερον οὔτε ἀπραγμονέστερον ἄνθρωπος ἀναχωρεῖ ἢ εἰς τὴν ἑαυτοῦ ψυχὴν, μάλισθ' ὅστις ἔχει ἔνδον τοιαῦτα, εἰς ἃ ἐγκύψας ἐν πάσῃ εὐμαρείᾳ εὐθὺς γίνεται τὴν δὲ εὐμαρείαν οὐδὲν ἄλλο λέγω ἢ εὐκοσμίαν... ὁ κόσμος ἀλλοίωσις, ὁ βίος ὑπόληψις» (IV, 3).

spirituale di Epitteto, o filo-stoici come Cicerone<sup>90</sup>, che, *mutatis mutandis*, invitano come in BG III, 43 a “raffrenare te stesso con te stesso” (*non è poi quanto diceva il sapientissimo Yājñavalkya?*) ossia a trovare il vero “coronamento degli sforzi umani” nel sé (cfr. il “ricordo” εἰς ἑαυτὸν συνειλοῦ di M. Aurelio) che, espandendosi in modo da trascendere l'impermanente ignoranza fenomenica (*māyā*) fino a farsi seme fertile nell'unico primigenio (con termine orfico potremmo dire “ovoidale”) campo aprico del Brahman, può dirsi a tutti gli effetti “Sé”.

Passiamo, ora che abbiamo introdotto il pensiero indiano sul desiderio, a descrivere *tout court* il dio Kāma stesso che, come tutto ciò che inerisce alla meravigliosa mitologia indiana, è totalmente altro dalla “resilienza del λόγος” greco-latino, e basta anche una rapida lettura sinottica delle due grandi epiche – quella omerica e quella degli *itihāsa* – per rendersi conto del divario, con termini anacronistico, degli “effetti scenici” dell'una e dell'altra cultura, dove in quella indiana le divinità e il divino *sono realmente* (commenterebbe in merito, un po' storcendo il naso, G. Hegel che “ciò che è razionale è reale e *ciò che è reale è razionale*”), permeano le vicende umane e il tutto è continuamente cinto da una “nube” di magia che al seppur sublime Omero manca, personalmente ‘scontandone’ per *Weltanschauung*; quando in *Alla Primavera*

---

90 Dal paragrafo sessantotto del IV libro delle *Tusculanae Disputationes* e per i restanti sedici capitoli del libro, Cicerone mette eruditamente alla berlina, e con i sofismi retorici che tanto lo distinguono (risultando a volte, credo, più *sottile* di quanto vorrebbe, come quando si chiede in IV, 70 come mai nessuno ami un brutto fanciullo né un vecchio avvenente... o quando in IV, 72 cita velocemente e più come sfoggio di *doctrina* la delicatissima definizione stoica di amore come “*stimolo di fare amicizia dall'aspetto della bellezza fisica*”...), l'amore come *insania* e, non a caso, la *ira*– l'altra faccia della medaglia, si presuppone. Per es. IV, 68: «Haec laetitia quam turpis sit, satis est diligenter attendentem penitus videre. Et ut turpes sunt, qui eferunt se laetitia tum cum fruuntur Veneriis voluptatibus, sic flagitiosi, qui eas inflammato animo concupiscunt. Totus vero iste, qui volgo appellatur amor - nec hercule invenio, quo nomine alio possit appellari -, tantae levitatis est, ut nihil videam quod putem conferendum» o IV, 75: «...si iam ipsa illa accusare nolis, stupra dico et corruptelas et adulteria, incesta denique, quorum omnium accusabilis est turpitude, - sed ut haec omittas, perturbatio ipsa mentis in amore foeda per se est» per passare all'ira in IV, 77 e ss.: «Ira vero, quae quam diu perturbat animum, dubitationem insaniae non habet ... Ubi sunt ergo isti, qui iracundiam utilem dicunt - potest utilis esse insania? - aut naturalem? An quicquam est secundum naturam, quod fit repugnante ratione?».

Leopardi canta «Vissero i fiori e l'erbe / vissero i boschi un dì», la ruskiniana *pathetic fallacy* invocata trova invero la sua eco maggiore – poiché non già, per quanto simpatetica, finzione letteraria bensì vero e proprio *élan vital* – nella morfogenesi indiana della realtà, assolutamente compenetrata di essere e pensiero, cioè di linguaggio che è poi l'ontologia stessa<sup>91</sup> dell'India sanscrita. Apostrofato<sup>92</sup> a seconda dei miti come *anaṅga*, *irāja*, *rūpāstra*, *śamāntaka*, *samsāra-guru*, *smara*, *makara-dhvaja*, *madana*, *pañcasāra* (“senza corpo, nato dall'acqua, arma di bellezza, distruttore di pace, guru del mondo, ricordo, avente il *makara* come bandiera – cioè un mostro marino a metà tra un coccodrillo e un elefante per cui si pensa al gaviaie gangetico – , colui che fa ubriacare, colui che ha cinque frecce”), il dio dell'amore indiano Kāma è proclamato nei *Veda* come supremo dio (per es. in AV IX.2) e creatore (quando questa funzione la ebbe Brahmā, si disse che Amore uscì dal suo cuore), fuoriuscito dalle acque cosmiche; la sua prima emanazione fu il desiderio e la seconda fu la facoltà di ottenerlo. Come forza morale creativa si dice sia figlio

---

91 Senza troppo divagare, si ricordi il ruolo filosofico che hanno i grammatici indiani: non sono retori o nominalisti occidentali (le prime grammatiche antiche greche e latine furono di Dioniso Trace II secolo a.C. e di Elio Donato IV secolo d.C., quest'ultimo di quasi un millennio posteriore alla prima grammatica sanscrita pervenutaci, quella di Pāṇini!), bensì cultori della parola come suono in cui si esprime lo spirito– la stessa “gramma-tica” proviene da γράμματα nel senso di “segni (lettere) scritte incidendo” cfr. ing. *carve*. La *deva-nāgarī* [*lipī*], la scrittura della «città degli dèi», è la più importante delle molte scritture indiane e come molte altre scritture del subcontinente, la *devanāgarī* è derivata dalla *brāhmī*, un adattamento indiano di un alfabeto semitico (forse l'aramaico) penetrato in India attraverso la Mesopotamia probabilmente intorno al 700 a.C. La scrittura *devanāgarī* fu usata dapprima per scopi commerciali e solo in seguito applicata alle trascrizioni dei testi sacri, raggiungendo l'attuale aspetto non prima del secolo VIII a.C. Tecnicamente, la *devanāgarī* è un alfasillabario: sebbene possano anche apparire separate, consonanti (*vyañjana*) e vocali (*svara*) vengono di regola congiunte in legature grafiche di cui l'unità fondamentale non è il singola fonema, bensì la sillaba (*akṣara*). Al contrario dell'alfabeto latino, in cui consonanti e vocali seguono una successione casuale, l'alfasillabario *devanāgarī* dispone le lettere secondo precisi criteri fonologici: inizia con le vocali, seguono i dittonghi, quindi le consonanti. Ogni gruppo è a sua volta ordinato in cinque «posizioni» (*sthāna*), secondo la successione del punto di articolazione, dalla gola alle labbra: *kañṭhya* (gutturali), *tālavya* (palatali), *mūrḍhanya* (cerebrali), *dantya* (dentali), *oṣṭhya* (labiali). Questa disposizione è chiamata *varṇa-mālā*, «ghirlanda di lettere (colori)», ed ha fornito il modello per la successione dei segni in molte altre scritture asiatiche. In merito al valore filosofico del linguaggio, si ricordi per tutti il grammatico e poeta Bhartṛhari (VII sec. d.C.); in Occidente, essenziali gli studi filosofici di Wittgenstein (*Tractatus Logico-philosophicus*, 1921) e di Heidegger (*Essere e tempo*, 1927).

92 C.R. Coulter e P. Turner, *Encyclopedia of ancient deities*, McFarland, Michigan 2000 pg.258-259

di Fede (Śraddha) e Giustizia Virtuosa (Dharma); più tardi, come divinità precipua dell'erotismo e dell'amore, fu detto essere nato da Viṣṇu e da Māyā (l'illusione) o, pure, dalla paredra per eccellenza di lui, la dea della bellezza e della fortuna Lakṣmī. Rati, dea dell'eros, è la compagna di Kāma, cruciale nel seguente racconto mitologico del *Matsya Purāṇa* sul dio: Kāma, riluttante e dipinto di verde, venne mandato dagli dèi a far sortire Śiva dalla sua profonda meditazione, che andava avanti da secoli; irritato dal dardo del dio d'amore, Śiva, aperto il terzo occhio, incenerì completamente il suo corpo con le fiamme. Durante questo periodo la terra restava arida e secca e Śiva non riusciva a riacquisire la concentrazione a causa della ferita d'amore che lo induce a sposare Pārvatī, figlia di Himālaya, e ad avere da lei un figlio che solo potrà sconfiggere il potente demone Tāraka che ha rapito l'universo; soltanto grazie all'ascesi della consorte Rati, Kāma fu resuscitato nell'avatāra Pradyumna, figlio di Kṛṣṇa e Rukmiṇī, e solo dopo lunghe peripezie, ucciso il terribile *asura* Śambara, si ricongiungerà alla propria consorte. Una variante del mito vuole che il dio dell'amore venga resuscitato "a metà" su esortazione degli altri dèi per intercessione della futura sposa di Śiva, in quanto tornò in vita solo l'anima– perciò è detto "senza corpo" ed è l'unica divinità ad essere incorporale. Kāma cavalca un pappagallo/pavone chiamato Kameri, il più saggio di tutti gli uccelli, e ha con sé un arco di canna da zucchero incordato di api ronzanti con cui saettare le sue cinque frecce dalla punta di fiori afrodisiaci (rispettivamente: loto/kamal, mango, aśok, champak e ketakī); il suo emblema rosso è il *makara*, mostro marino tra l'altro già trasporto del dio marino Varuṇa ed è il re delle ninfe d'amore (*Apsaras*) che gli danzano attorno. Il suo ausiliare, imprescindibile alla condizione amorosa, è la Primavera (*Vasanta*) e con lui, quasi novello Adonis, Kāma assicura il ciclo della creazione al punto da essere equiparato ad Agni, dio del fuoco; è stato

paragonato dai buddhisti alla divinità della morte e della tentazione *Mara*.

Finalmente, tra questo capitolo e le conclusioni, vediamo nello specifico come l'Eros greco epigrammatico si possa paragonare, più tematicamente che sociologicamente (in quanto la più antica origine letteraria dell'epigramma greco lo vuole usato come didascalia monumentaria), per analogie e differenze, a quello indiano *kāvya*: esemplare la *Śataka* (cfr. lat. centum) di Amaru e i libri cinque e dodici dell'Antologia Palatina. Riepiloghiamo succintamente la natura della poesia classica indiana, evidentemente più ignota: le convenzioni letterarie ("immagini e situazioni", dove le prime veicolano il tema descrivendolo e le seconde inscenano brevi scenette 'drammatiche') appartengono a un repertorio vasto (non illimitato) in gran parte già costituito all'epoca delle prime opere a noi note; al centro della ricerca poetica si pongono la compattezza e densità delle strofe e la loro capacità di sprigionare significati riposti il cui svelamento è intenzionalmente affidato a ripetute letture, un lento "assaporamento" della poesia da parte del fruitore. Deliberato l'uso delle figure e dei tropi, ma in ogni caso è di uso organico al significato poetico che l'autore intende veicolare– immancabile la ricerca dell'accordo fra il significato complessivo e quello supplementare dovuto dalle pure strutture formali (spesso grammaticalmente nominali), foniche e ritmiche dei testi stessi. Per la poesia d'amore indiana, spesso le tematiche sono connesse alla condizione del rapporto fra i protagonisti e con la loro esperienza in campo erotico, mista al loro carattere proprio (beninteso: proprio di un determinato stilema predefinito!) e in un momento particolare: il nascere dell'amore, i dubbi sulla sintonia del rapporto, la prima notte, la lontananza, l'odiosa alba (la *aubade* provenzale è presente anche in alcuni epigrammi greci), la gelosia di lei (anch'esso tema condiviso da alcuni

epigrammi erotici greci per es. *XII, 94* Meleagro, sebbene nel quinto e dodicesimo libro della Palatina non prevalga una rigida concezione di vita monogamica, autarchica e immortale, ma piuttosto è una gelosia “moderna” in quanto puro edonismo, ricerca spasmodica di piaceri carnali da soddisfare: insomma, una sofferta irrequietezza dovuta allo stordimento dei sensi prodotto dal “passaggio” di persona in persona come descrive acutamente in *V, 232* Paolo Silenziario; Lucrezio *De rerum natura* III, v.1067 direbbe: «Hoc se quisque modo semper fugit» e «Quousque eadem?» aggiungerebbe Seneca), la riconciliazione... ecc... Molto diffuse le descrizioni dei personaggi, specialmente femminili; sovente gli episodi si prestano ad amplificazioni evocative a suggellarne la fissità dei motivi amorosi<sup>93</sup>.

Formata da 136 strofe tetrastiche che vanno dalle quattordici alle ventun sillabe l’una (per quanto il metro più usato è quello da diciannove sillabe detto *Śārdūlavikrīḍita* “gioco della tigre”), giunta in quattro redazioni di cui quella meridionale “Vem.” ne conta ben 101 e quasi nulla di biografico potendo sapere del suo autore, che per tradizione indiretta viene collocato ipoteticamente verso il VII-VIII secolo d.C., la *Centuria* del kavi Amaru è forse l’opera kāvya d’amore più importante indiana nonché, sorprendentemente, molto “peregrina” in quanto al modo di trattare l’eros, come vedremo: quasi in apertura all’opera, la terza strofe mostra una sferzante ironia religiosa fuori dal comune, che, se da una parte certo non è reale anti-dogmatismo bensì sfacciato gioco letterario, dall’altro lato serve a sottolineare l’importanza insostituibile dell’esperienza d’amore persino nel processo dell’uomo verso la conoscenza, ovvero nel processo verso la libertà. Così recita: «...A lungo vegli (*pātu*) su di te come un Nume (*sura*) il volto di una [donna] esile (*tanvyā*, cfr. lat. *tenuis*), esausta dal piacere (*rati-vyatyaye*), gli occhi più e

---

93 Cfr. G. Boccali e S. Lienhard (a cura di), *op. cit.*..., 2009 pg. 9-57

più languidi (*tānta-tānta-nayanam*) a tal punto che Hari [Viṣṇu], Hara [Śiva], Brahmā e gli altri dèi (*kiṃ hari-hara-brahm-ādibhir-daivataih*) cosa [c'entrano]?» (*Centuria*, 3). Interessante notare come la frequentissima apostrofe kāvya della donna, *tanvī* ovvero “la snella/esile”, abbia un perfetto parallelo amoroso nel greco *ῥαδινή* “la flessuosa”, come in Anth. Pal. V, 173 (Meleagro): «...Ἄλλ' ὄτε τὰν ῥαδινὰν κόλποις ἔχον, ὠκύς ἐπέστης...» che ha poi la propria ascendenza in Saffo fr. 127V: «τίω σ', ὦ φίλε γάμβρε, κάλως εἰκάσδω; / ὄρπακι βραδίνω σε μάλιστ' εἰκάσδω». L'ironia dissacrante della strofe indiana mi richiama alla mente quella poesia (*Meglio un ragazzo*) dell'iraniano Abū Nuwās (“Quello dai riccioli”, seconda metà VIII sec. d.C. cioè inizio età abbaside); fu uno dei maggiori poeti arabi (e persiani) di sempre, reso immortale<sup>94</sup> dalla grazia audace delle sue composizioni poetiche perlopiù “trasgressive” poiché a sfondo omoerotico e bacchico (*khamriyya*): “...come vorrei che [quel ragazzo] ricambiasse i miei apprezzamenti– Io gli rivelo tutti i miei desideri *senza paura dell'imām o del muadhin*” (Abu Nuwas, *Le Vin, le Vent, la Vie* (tr. Vincent Mansour Monteil), Sindbad, Paris 1979, pg.91; *mia trad. italiana*): non è anche in questo caso dissacrato il pesante perno della propria religione tramite l'asserzione impudente di non rifiutarsi alla chiamata (ossessiva) di Eros? Ché poi, come dirà in un'altra (ultima) poesia, a chi rivolgersi i peccatori se Allah concedesse il perdono soltanto a chi fa buone azioni? Ritorneremo (pg.77 e ss.) sulla poesia precedentemente citata in merito ad alcuni

94 La alternative rock *engagé* band libanese Mashrou' Leila (مشروع ليلى - dal 2008), vera rivoluzione sociale del Medio Oriente e ispirazione dei giovani, nel recentissimo (novembre 2015) album *Ibn el Leil* consta di una canzone di protesta sociale chiamata *Tayf* (“fantasma”, nome di un *gay club* di Beirut che subì un violento e liberticida raid della polizia), le cui *lyrics* nella seconda strofe (in traduzione inglese, online, dello stesso frontman Hamed Sinno, arabo-americano di seconda generazione gay autore dei testi sempre socialmente molto impegnati della band): «*Our hips translated Sappho and Abu Nuwas in the tongue of “oohs” and “aahs” / On bed sheets embroidered with the same oohs and aahs we chanted at the picket line*». Saffo e Abū Nuwās, facilmente assimilabili ma forse ancor più con Anacreonte, sono elevati “romanticamente” a simbolo (omoerotico) della libertà di amare che verrà, eventualmente a seguito d'una rivoluzione...

epigrammi dove ugualmente l'omoerotismo viene salacemente prescelto (in alcuni casi, viceversa). Comunque il primato dell'amore sulla *religio* nelle precedenti poesie di Amaru e di Abū Nuwās non può non richiamare, a sua volta, l'incipit del dodicesimo libro dell'antologia palatina consacrato alla *Μοῦσα παιδική*, dove Stratone così apre il canzoniere (258 poesie) o, diremmo con termine arabo, il suo *dīwān*: «"Iniziamo da Giove..." come ha detto Arato; / ma, Muse, oggi io non vi importunerò. / Ché, se amo i ragazzi e con loro voglio unirmi, / questo cosa [c'entra] con le Muse eliconie? (ἐκ Διὸς ἀρχώμεσθα, καθὼς εἴρηκεν Ἄρατος· / ὑμῖν δ', ὦ Μοῦσαι, σήμερον οὐκ ἐνοχλῶ. / εἰ γὰρ ἐγὼ παῖδάς τε φιλῶ καὶ παισὶν ὀμιλῶ, / τοῦτο τί πρὸς Μούσας τὰς Ἐλικωνιάδας;)"» – nell'una (kim) e nell'altra poesia (τί) *in cauda* (idem!!) *venenum*: l'unico altare è quello di Eros... *et nos cedamus Amori*. Sarà bene ricordare anche la strofe 4, che si colloca sullo stesso piano di dissacrazione del mito quando accusa la stoltezza (*mugdhe*) degli dèi che hanno dovuto penosamente 'frullare' tutto l'Oceano di latte per riacquisire, dopo del diluvio universale, la perduta ambrosia (*amṛta*)– com'era più facile conquistarla nel bacio della donna amata, da un labbro-bocciolo *male pertinaci!* L'amore resta però l'unico soggetto della *Centuria* di Amaru e il timbro che proviene dalle strofe è fatto di delicatezza, malinconica tenerezza e finissima attenzione psicologica e quasi di compartecipazione, va detto, alle "maggiori" e altre pene del mondo femminile; in proposito si ricorderà Anth. Pal. V, 297 (Agazia Scolastico), con allusione a quel motivo di introspezione psicologica femminile che tanta fortuna aveva avuto, ad esempio, nella *Medea* euripidea: «Per i ragazzi nessuna miseria tanto vasta quanto quella che assale noi, delicate fanciulle ... né veder luce è diritto da noi, ma segregate in casa a imputridire fra sudici pensieri (Ἡθέοις οὐκ ἔστι τόσοσ πόνος ὀππόσοσ ἡμῖν / ταῖς ἀταλοψύχοις ἔχραε θηλυτέραισ ... ἡμῖν δ' οὐδὲ φάοσ λεύσσειν θέμις,

ἀλλὰ μελάθροις / κρυπτόμεθα ζοφεραῖς φροντίσι τηκόμεναι)».

Le eroine di Amaru sono rigorosamente anonime, in quanto “sovrastuttura” non necessaria allo “schizzo di eternità” che invero sono, senza che perciò le situazioni dipinte abbisognino di alcuna storia personale: non v’è (nonostante il monito gentiliano di “poesia pragmatica”) una Saffo invasata di gelosia irosa né un Catullo dolce-amaro per l’infida Lesbia; nulla è più lontano dalla prospettiva letteraria del *kāvya* che l’intenzione di esprimere la *particolare* esperienza d’amore del poeta, ovvero biografica. In ciò, a parte il caso poetico specifico (e innovativo) delle meleagree Eliodora e Zenofila (che tanta parte avrà prima nell’elegia latina, sorta circa due generazioni dopo del giordano Meleagro di Gadara se ci basiamo sulla nascita di Cornelio Gallo nel 69 a.C., e fissata attorno ad una *domina*, poi da lì, sebbene più idealisticamente “del ver laudata”, nel Dolce Stilnovo) e a parte il *revival* ellenistico dell’aristocrazia conservatrice del simposio divenuto ormai trincea e cenacolo delle tradizioni culturali della civiltà greca in una società ormai mista e pluri-razziale, credo che analogamente si possa perlopiù dire delle *dramatis personae* evocate negli epigrammi erotici della Palatina: più che figure biografiche sono, come prima, “schizzi di eternità”, veicoli convenzionali, paradossalmente, di un ‘carattere’ peculiare (*ἡθοποιία*, come spiega G. Zanker nel suo articolo *Characterization in Hellenistic epigram*, in «Brill’s Companion to Hellenistic Epigram» (a cura di P. Bing e J.S. Bruss, Brill 2007 pg.233-249) – se con «carattere» intendiamo, come Zanker dice riprendendo la definizione del retore Ermogene di Tarso II-III sec. d.C. di “rappresentazione del carattere di una persona” in *Progymnasmata* 9 – il quale risalta specialmente nelle immagini (cioè l’incudine su cui si plasma) e nelle situazioni (cioè il martello plasmante) d’amore descritte che portano alla luce gli effetti peculiari (ma allo stesso tempo *universali* cioè facili da essere immedesimati da chiunque: ecco il sapore del *rasa!*) che l’amore provoca sul

carattere e sul comportamento, per es. tristezza, euforia, asservimento, gelosia, amarezza, gioia, malinconia o paura... Pertanto, le apostrofi negli epigrammi greci ellenistici risultano spesso parte integrante di quell'ordito grammatico-simbolico verbale che, come per il *lilā* del *kāvya*, serve a variare l'*exemplum fictum* inscenato, oltre che come possibile vanto di bravura stilistica, com'è chiaro da Anth. Pal V, 192 (Meleagro): «Γυμνήν ἤν ἐσίδης Καλλίστιον, ὦ ξένε, φήσεις· / "Ἑλλακται διπλοῦν γράμμα [χ] Συρηκοσίων"» ovvero «Qualora tu veda nuda Callistio, o straniero, dirai: "è mutata la lettera doppia dei Siracusani!"» – la lettera doppia dei siracusani è la *chi*, tradizionalmente ascritta nell'alfabeto greco al siceliota commediografo del quinto secolo a.C. Epicarmo (assieme alla *theta*); Callistio, secondo il poeta, dovrebbe definirsi Callischio visti i bei fianchi (*ισχίον* significa "anca" da cui l'aggettivo "sciatico", volgarizzato con aferesi)! Ancor più salace ("oro/foro") in XII, 6... Abbiamo detto che le protagoniste (*nāyikā*) della *Centuria* di Amaru sono le donne, le quali non abitano più nel mito: è trascorso il tempo delle grandi eroine dell'epos (una per tutte: la moglie dei cinque pāṇḍava Draupadī, la cui umiliazione subita e il tentato stupro da parte del kaurava Duḥśasana saranno concausa dello scoppio della guerra finale a Kurukṣetra, durata diciotto giorni, dove i cinque fratelli infine prevarranno)– i personaggi femminili dell'opera di Amaru ci giungono attraverso uno dei "caratteri" ideati dai teorici indiani, così da toccare le vicende di tutte le donne tramite lo specifico di una; così come l'esperienza d'amore subita dalle *personae* della Palatina (da notare: quasi unicamente uomini, al contrario dei "poco fragili" amanti maschili indiani...) incarnano, come è stato detto, un carattere universale accomunante tutti gli "assassini" di Amore. «Eros, persistente nell'assenza, a piacimento spacca le ossa e Morte, spietato, alacremenente [ne] enumera i giorni; e tu preda di una irrefrenabile gelosia– Oh,

signore! Come [può] in vita germogliare delicatamente la genia delle donne<sup>95</sup>?  
*(virahavi-amah kāmo vāma-stanuṃ kurute tanuṃ / divasa-gaṇanā-dak-azcāsau  
 vyapetaḡrṇo yamaḡ | tvam-api vazago maanavya-adher-vicintaya nātha he /  
 kizalaya-mṛdur-jīve-devaṃ katham pramadā-janaḡ ||)*» (Centuria, 54).  
 L'ultimo, splendido, verso ci mostra un Amaru empatico: di lei nulla ci dice,  
 né della sua storia, non sa; non ha bisogno di conoscerla per riconoscere la  
 ferita universale e totalizzante di Eros che tutti accoglie nello stesso  
 “ambulatorio”<sup>96</sup>, e non è poi così inspiegabile il sentore avvertito che il poeta  
 stesso stia quindi dalla sua, di parte, quasi a voler “sensibilizzare”, riunendo,  
 in un “Avanti popolo” la cui “bandiera rossa” sia *l'étendard sanglant levé*, il  
 mondo degli “assassini di Eros”, partendo dal singolo caso specifico,  
*femminile*. Ma non esiste antidoto all'amore, non di certo, né requie tanto lunga  
 da debellare la “malaria d'amore” che, se a volte i suoi “vettori anofeli”  
 risultano utilizzabili a proprio vantaggio per ottenere il desiderio della libido,  
 come fa Meleagro in Anth. Pal. V, 152: “Πταίης μοι, κώνωψ, ταχὺς  
 ἄγγελος...”, il più delle volte invece Amore resta safficamente ἀμάχανον, e la  
 sua fenomenologia amorosa inguaribile sicché l'eventuale ruolo di *praeceptor*

95 Vale la pena di notare la scelta controcorrente di Amaru nell'usare in modo benevolo una perifrasi tradizionalmente di disistima nel riferirsi alle donne, che, giudicati insieme, sono fonte e sede dei peggiori difetti (tanto in India – si pensi al perentorio Mhb. XIII, 38.18,29 «Le donne sono la radice dei mali» o alle ferree restrizioni prescrittive socio-familiari impartite loro dall'antico dharmaśāstra sulle classi sociali, Manusmṛti, per es. in IX.27 i doveri delle donne sono «la procreazione dei figli, il nutrimento dei nati e la vita quotidiana degli uomini» – quanto nella classicità occidentale, per esempio nel famosissimo monologo misogino di Ippolito ai vv.616-668 sul κακὸν γένος γυναικῶν a sua volta memore del precedente del VII secolo del giambografo Semonide fr.7G, il famoso ψόγος γυναικῶν, poi ripreso nell'altrettanto celebre sesta satira del latino Giovenale, per es. vv.134-134 «... faciunt graviora coactae / imperio sexus minimumque libidine peccant»). In fondo, la differenza fra donna di alta e di bassa casta, assimilate dalla comunanza di doveri familiari, consiste nella *quantità* di rettitudine mostrata, non davvero nella qualità di essa che invece rimane invariata da classe a classe. In questa ottica la lirica apre un varco su una visione della vita più sfumata: insomma, donne, potremmo dire, “umane”.

96 Nella stessa osteria o gilda come *par inter pares*, direbbe Callimaco (Anth. Pal. V, 134): «Il forestiero teneva nascosta la piaga: che respiro ansante emetteva dal petto al terzo [cicchetto], hai notato? ... Certamente qualcosa di grande ha “bollito in pentola”, perdio! E a ragione immagino– un ladro riconosce le orme di un [altro] ladro (Ἐλκος ἔχων ὁ ξείνος ἐλάνθανεν· ὡς ἀνιηρὸν / πνεῦμα διὰ στηθέων - εἶδες; - ἀνηγάγετο, / τὸ τρίτον ἠνίκ' ἔπινε ... ὠπτηται μέγα δὴ τι, μὰ δαίμονας· οὐκ ἀπὸ ῥυσμοῦ / ἐικάζω, φωρὸς δ' ἴχνια φῶρ ἔμαθον)».

*amoris* del poeta non viene proprio ad essere. Amore non è una *ars* limitata da regole e precetti, come predicavano Ovidio o Vātsyāyana (benché, va detto, i *kāmasāstra* brahmanici dovevano essere studiati dalle donne indiane), ché se ci fosse insegnamento sull'amore ne saremmo già tutti edotti. Eros è energia primigenia, poco distante da Chaos medesimo; è figlio della Notte quindi fratellastro di Thanatos nato da Erebo, non può domarsi– i propri “sgherri” umani invece, attraverso cui esso trama di volta in volta, possono venire previsti all’insorgere... perlomeno, esortare a provarci è compito del poeta: sapere cioè da chi guardarsi, se da “cosa” è dunque impensabile. In ciò, anche per la metafora boschiva, l’ultimo verso della strofe 54 di Amaru fa pensare a questa meravigliosa poesia (*Solitario è il tormento*) di Alda Merini (ne *Il Carnevale della croce*, contenuto nell’*opera omnia* «Il suono dell’ombra. Poesie e prose 1953–2009» a cura di A. Borsani, Mondadori 2010, poesia a pg.616 – caso vuole che sia numerata come il verso iniziale della tirata misogina euripidea...?): «Solitario è il tormento / *solitaria è la casa, / tu dici di amarmi / e intanto circondi le donne / di altissimi fiori, / tu dici di amarmi / e intanto ti nascondi, / non sai cosa vuole dire un uomo piegato / che cerca la sua zappa / per coltivare un amore spento / e non vuol più vederlo. / Tu dici di amarmi / e intanto cambi colori e luoghi / come l’italiano che va a morire in America / sotto mentite spoglie e sbaglia persino il cammino. / Ma i tuoi futuri amori, le tue parole sbagliate / mi premono il cuore più forte che le meningi / e piango sul tuo terreno pieno di vittime bianche. / O tenere fanciulle dei boschi imparate a temerlo».*

È nella vita amorosa e sessuale<sup>97</sup> che la donna sembra raggiungere un piano di parità rispetto al cosmo maschile, rispetto al quale tradizionalmente

---

97 Beninteso: mai troviamo nella *Centuria*, a differenza della Palatina, descrizioni pornografiche. Penso ai componimenti di Stratone in *XII* (206, 207, 210, 222, 240...), o persino al 3 in cui denomina i vari momenti di erezione delle “appendici” (προσθήματα) dei ragazzi.

inferiore; del resto, però, è nella vita amorosa e sessuale con l'uomo che ha i suoi aspetti positivi, e non c'è altro tipo di affetto che possa rendere le donne dipinte da Amaru bastevoli a se stesse. D'altro canto nella *Centuria* non sembra esserci spazio nemmeno per le verosimili imposizioni familiari nella scelta delle nozze e la (rara) figura poetica dei genitori serve a far risaltare le emozioni dei protagonisti, come nel simpaticissimo "mimo domestico" della strofe 15 e 117 dove l'uccellino parlante di casa (un pappagallo, si presuppone) fa la parte della "lucerna" epigrammatica (sebbene non sia nella stessa stanza), tacito testimone degli amplessi notturni della sua padrona (*pratud-gamād-dūratas*)... certo, tacito purché questa gli dia da mangiare! A volte neanche è sufficiente a raffrenare la lingua del pennuto che le ripete ("*...ad solam dominam usque pipiabat...*"), davanti ai genitori, le parole sentite dei due amanti: trafelata dalla vergogna, lei gli infila nel becco, a mo' di seme di melograno, il rubino che ha all'orecchio per prevenire (*samvighnitah*) che racconti oltre (*ālāpo'pi*). Ma le donne di Amaru, proprio poiché "umane", non hanno solo occhi languidi di amore, ma anche di eros che balenano sguardi ora timorosi, ora sfacciati, ora irosi, ora seducenti della bellezza del loto (per es. strofe 5). In ogni caso, per quanto il mondo degli amanti sia in sé una monade autosufficiente, non è mai del tutto esente da influssi esterni: ad esempio il tema dei pettegolezzi spesso tocca le protagoniste, le ferisce credere che soltanto il loro amante è un traditore, che volta dopo volta torna ad inginocchiarsi dinanzi a lei; a volte, sono solo ansie della donna riversate sull'uomo, controproducenti per il loro rapporto di coppia (strofe 59). Ci sono poi le amiche (*sakhī*) che possono fare da "coro" alla protagonista, condividendo i suoi sentimenti (come nella strofe 8, dove non toccano il cibo e piangono senza fine come lei); il rapporto fra donne però è anche di maliziosa rivalità con le "altre" (*anyā*), pronte a portare via l'amante della protagonista

come si dice nella strofe 9: «Maliziose e audaci alla presenza maschile, [le donne] alla fine te lo portano via, l'amato, pur non volendo ad ogni costo... (*praharaviratau madhye vāhnastato'pi pare athavā kim-uta sakale jāte vāhni-priya tvam-īha-iṣyasi*)». Le insidie delle rivali in amore, però, non giungono dirette bensì riflesse, a volte opacamente, dai segni lasciati sul corpo dell'uomo (come nella strofe 16 il rosso della crema di sandalo, sscr. *lasa*, del seno lasciato sul petto dell'uomo, traditore sscr. *dhūrta*, che baciava): così s'infrange il sogno della protagonista, che cade in un vortice di furiosa depressione.

Qualche altra peculiarità di questa opera esemplare del *kāvya* amoroso, e allo stesso tempo "atipica", quasi sperimentale, certamente innovativo. Interessante, poiché condiviso per es. dall'epigramma anonimo XII 155 («—Μή μ'εἴπης πάλιν ὧδε. — Τί δ'αἴτιος; Αὐτὸς ἔπεμψε...»), la figura 'teatrale' del messaggero (messaggera in Amaru, *dūtī*, influenzata dalla scienza teatrale come ἄγγελος tragico greco e poi nella commedia nuova che a sua volta influenzerà il *servus callidus* così caro a Plauto): tramite necessario fra amanti per aggirare le difficoltà, per placare i bisticci amorosi o anche, e più naturalmente, per narrare un amore oppresso dalla lontananza (come il celebre *Nuvolo Messaggero* di Kālidāsa); ovviamente, traditrice può essere anche la messaggera "fidata", come nel mimo dialogico strofe 93 che sarà bene riportare per intero nella bella traduzione di D. Rossella (*op. cit.* 1989): «"Perché hai il viso sudato?" - "Per i raggi del sole." - "E gli occhi tutti rossi?" - "Per la rabbia che m'han fatto le sue parole." - "E i tuoi neri riccioli disciolti?" - "Il vento..." - "E l'unguento di croco, come mai è svanito?" - "È stato il mantello, a forza di strusciare." - "Perché sei stanca?" - Per l'andare su e giù." - "Va bene tutto, ma dimmi, messaggera: e le labbra piene di ferite?»». Altra peculiarità della *Śataka*, ribadiamo, è il ruolo "parificante" che ha l'amore per la coppia di amanti, rigorosamente anonimi poiché *dramatis personae* ossia

veicoli di sentimenti universali non realmente dipendenti dalla propria biografia, ma pur sempre un ruolo, questo d'amore, più proprio della donna e basato sul compimento erotico in sé, lontano e slegato perciò dalla procreazione e dai vincoli sociali imposti in realtà alle giovani(ssime) donne; non mancheranno perciò, nella lirica indiana, scene di donne "anziane" (trentenni o poco più...) gementi d'amore, di solito ridicolizzate e rifiutate (com'è poi la norma per i "senili" ἔρασταί epigrammatici cui mai Eros dà tregua– di lunga tradizione, comunque, l'apoteosi della *glabra* giovinezza<sup>98</sup>; si pensi ai fr. 1,2D di Mimnermo sulla sfigurante vecchiaia nemica di Afrodite e peggiore della morte)... ma, per una volta, anche elogiate, nella strofe 427 di Hāla! In proposito abbiamo un "elogio" della vecchiaia anche in V, 13 (Filodemo; è l'epigramma più propriamente confrontabile con la strofe di Hāla: «ἐξήκοντα τελεῖ Χαριτῶ λυκαβαντίδας ὥρας, / ἀλλ' ἔτι κυανέων σύρμα μένει πλοκάμων, / κῆν στέρνοις ἔτι κείνα τὰ λύγδινα κώνια μαστῶν / ἔστηκεν, μίτρης γυμνὰ περιδρομάδος, / καὶ χρῶς ἀρρυτίδωτος ἔτ' ἀμβροσίην, ἔτι πειθῶ / πᾶσαν, ἔτι στάζει μυριάδας χαρίτων...»), 264 (Paolo Silenziario: «...ἀλλὰ κατοικτεῖρασα δίδου χάριν: αὐτίκα γάρ μοι / χρῶς ἀναθληθήσει κρατὶ μελαινομένω»), 282 (Agazia Scolastico: «ἡ ῥαδινὴ Μελίτη ταναοῦ ἐπὶ γήραος οὐδῶ / τὴν ἀπὸ τῆς ἥβης οὐκ ἀπέθηκε χάριν...») e nel bellissimo verso finale di XII, 178 Stratone: «...nonostante il tramonto, il sole resta tale (δυόμενος γάρ, ὅμως ἥλιός ἐστιν ἔτι)».

98 Cfr. Anth. Pal. XII, 4 (Stratone) sull'età perfetta dei ragazzi, prima dei venti anni: «Mi godo i dodicenni in fiore; ancor più desiderabile un tredicenne; chi ne ha quattordici concede un più dolce fulgore, chi invece va per i quindici è più attraente; *il sedicesimo è un anno divino*– il diciassettesimo lo ricerca Zeus, non io. Se ad una ancor più vecchia passione ambisci, non te la spassi più ma già vai ricercando "colui da corrispondere" (ἀκμῆ δωδεκέτους ἐπιτέρπομαι: ἔστι δὲ τούτου / χῶ τρισκαιδεκέτης πούλῦ ποθεινότερος· / χῶ τὰ δις ἑπτὰ νέμων, γλυκερώτερον ἄνθος Ἐρώτων / τερπνότερος δ' ὁ τρίτης πεντάδος ἀρχόμενος· / ἔξεπικαιδέκατον δὲ θεῶν ἔπος· ἐβδόματον δὲ / καὶ δέκατον ζητεῖν οὐκ ἐμόν, ἀλλὰ Διός. / εἰ δ' ἐπὶ πρεσβυτέρους τις ἔχει πόθον, οὐκέτι παίζει, / ἀλλ' ἤδη ζητεῖ "τὸν δ' ἀπαμειβόμενος")». Cfr. E. Cantarella, *Secondo natura. La bisessualità nel mondo antico*, Editori Riuniti, Roma 1988

In Amaru tacciono peraltro gli dèi (i riferimenti mitici nelle prime quattro strofe sono puramente estetici e circoscritti), né i loro amori sono paragonati a quelli della coppia mortale di amanti al contrario di quanto spesso e volentieri accade per gli epigrammi erotici greci, dove tipico è, nel dodicesimo libro, il paragone col ratto di Ganimede compiuto da Zeus infoiato o, ad ogni modo, tipico è il forte abbassamento triviale dei formulari cultuali e delle invocazioni, per es. fino a spingersi a supplicare infimamente il capo degli dèi in persona di essere resi 'passivamente' "carne da esca" date le complicazioni fisiologiche dell'essere stati troppo tempo così 'attivi' nel "prender carne" che ci si sente di aver contratto la podagra... (XII, 243 Stratone). Proprio a questo proposito sarà importante citare Anth. Pal. V, 65, anonimo: «Come aquila Zeus andò da Ganimede pari agli dèi, come cigno dall'aurea madre di Elena. Tutte e due [queste gioie] così sono incomparabili: a uno sembra superiore l'una, a un altro l'altra; per me, entrambe (αιετός ὁ Ζεὺς ἦλθεν ἐπ' ἀντίθεον Γανυμήδην, / κύκνος ἐπὶ ξανθὴν μητέρα τὴν Ἑλένης. / οὕτως ἀμφοτέρῃ ἐστὶν ἀσύγκριτα: τῶν δύο δ' αὐτῶν / ἄλλοις ἄλλο δοκεῖ κρεῖσσον, ἐμοὶ τὰ δύο)». Ecco: di riferimenti letterari alla bisessualità, per non dire omosessualità, in India molti meno che in Grecia se ne trovano sebbene non ci sia condanna dell'inclinazione o dell'identità sessuale, come mostra l'accondiscendente capitolo IX del *Kāmasūtra* (senza dubbio maggiori i lunghi, complessi e produttivi episodi storico-letterari *transgender*<sup>99</sup> tanto da esistere oggi una subcultura *trans* in Asia meridionale con propria lingua e riconosciuta come "terzo genere", ad esempio, in Bangladesh e denominata *Hijra*; un esempio letterario, forse il più evidente, è invece l'eroe/eroina Śikhaṇḍi del *Mahābhārata*, fondamentale per avvicinare la sconfitta dei Kuru: egli, nato donna e rifiutato dall'impareggiabile e semi-immortale comandante

99 Cfr. Robert P. Goldman, *Transsexualism, gender, and anxiety in traditional India* in «Journal of the American Oriental Society» Vol. 113 No. 3, 1993 pg. 374-401

kaurava Bhīṣma, lo maledisse e, dopo di essersi scambiato il sesso con uno spirito silvano yakṣa, sfruttò il voto di guerra fatto da Bhīṣma di non attaccare una donna e abbassare le armi per coprire alle proprie spalle Arjuna, così che egli potesse abbattere il generale, nonché suo prozio, con le frecce divine. Si ricorderà, *en passant*, che Arjuna stesso per un periodo di un anno, cioè l'ultimo dei tredici di forzato esilio con i quattro fratelli, si travestì da eunuco, intrattenendo alla corte del re Virata...).

Ma soprattutto non v'è traccia di omoerotismo nella *Centuria*, dove le coppie sono anonime e sbazzate, sì, ma rigorosamente distinte nelle proprie identità psicosessuali. Scontato dire che non sia uguale per gli epigrammi erotici dell'antologia palatina (basterebbe citarne il dodicesimo libro), meno ovvio risulterà invece citare i non molti epigrammi dove le due diverse forme d'amore vengono affrontate in una scelta con un giudizio di valore, dove la preferenza eterosessuale è quella più "naturale" e perciò aprioristicamente parlando "forte" di un (raro per i greci, più comune per i latini) disprezzo verso l'atteggiamento opposto, come in *V, 19* (Rufino: «Invece della sincera carnagione dei fanciulli, remo verso i ceroni colorati e il fulgore artificioso del trucco (...ἀντὶ δέ μοι παίδων ἀδόλου χροὸς ἤρεσε γύψου / χρώματα, καὶ φύκους ἄνθος ἐπεισόδιον.)»), 116 (Marco Argentario: «θῆλυς ἔρωσ κάλλιστος ἐνὶ θνητοῖσι τέτυκται, / ὅσσοις ἐς φιλήν σεμνὸς ἔνεστι νόος»), 208 (Meleagro: «Non ho cuore per i ragazzi. Cupìdi, quale gioia c'è nel fottere un uomo che vuole prendere e non dare? (οὐ μοι παιδομανῆς κραδία· τί δὲ τερπνόν, Ἔρωτες, / ἀνδροβατεῖν εἰ μὴ δούς τι λαβεῖν ἐθέλει;)), 277 (Eratostene Scolastico: «Altri abbia amori virili: io le donne so amare in quanto serbano a lungo il rapporto. Che sgradevoli i fanciulli; odio quella peluria, deturpante, che [troppo] presto sorge (ἄρσενας ἄλλος ἔχοι· φιλέειν δ' ἐγὼ οἶδα γυναῖκας, / ἐς χρονίην φιλήν οἶα φυλασσομένας. / οὐ καλὸν

ἠβητῆρες ἀπεχθαίρω γὰρ ἐκείνην / τὴν τρίχα, τὴν φθονερὴν, τὴν ταχὺ  
 φουμένην)», 278 (Agazia Scolastico, il quale, poeta bizantino del VI secolo, in  
 linea con la temperie culturale cristiana ne faceva un problema di carattere  
 morale cioè un “peccato”: «Se mai bramerò maschi amori, ch’io fallisca, ch’io  
 non scivoli in più grandi colpe. Sufficienti sono i peccati femminili (...ἄρσενας  
 εἰ σπεύσω φιλέειν ποτέ· μήτε τυχήσω, / μήτ’ ἐπολισθήσω μείζουσιν  
 ἀμπλακίαις. / ἄρκια θηλυτέρων ἀλιτήματα...)) o ancora X, 68 (Agazia  
 sottolinea fervidamente il valore “naturale” dell’unione, cioè basandosi con  
 totale ignoranza sul mondo animale, dove «la femmina è fatta per stare con il  
 maschio (ἄρσενι γὰρ θήλεια συνάπτεται)»).  
 Non andrà tralasciato un componimento causticamente contrario al piacere  
 omoerotico proprio nel libro dodicesimo (!), l’epigramma 41 meleagreo:  
 «Desidero amore di donna: che i pecorai incula-capre si interessino dei lascivi  
 culi-pelosi (...στέργω θῆλυν ἔρωτα· δασυτρώγων δὲ πίεσμα / λασταύρων  
 μελέτω ποιμέσιν αἰγοβάταις)» a cui, quasi da contraltare nel medesimo  
 libro, fa l’epigramma 245 di Stratone (che già aveva ammesso la superiorità  
 omoerotica maschile su quella eterosessuale in XII, 17 «οὐ μοι θῆλυς ἔρωσ  
 ἐγκάρδιος...»), il quale afferma fieramente: «Ogni bestia irragionevole si fotte  
 [soltanto la femmina]; noi abbiamo questa cosa in più, l’aver scoperto [l’arte  
 di] inculare (πᾶν ἄλογον ζῶον βινεῖ μόνον· οἱ λογικοὶ δὲ / τῶν ἄλλων ζῶων  
 τοῦτ’ ἔχομεν τὸ πλεόν, / πυγίζειν εὐρόντες...))».

Infine, forse ciò che più salta all’occhio (occidentale), almeno di chi scrive, ad  
 una prima analisi comparatistica delle due (tre) opere, è, seppur nella  
 convenzione di entrambi gli stili poetici, il maggiore “calore” greco, se di  
 introspezione non si vuole e forse può parlare: la *Centuria*, coerentemente  
 comunque con l’“orrore di soggettivismo” connaturato all’India, come  
 abbiamo già visto, per quanto sia originale e profondo, oltre che “bello” come

solo il *kāvya* sa e vuole essere, nel modo di trattare il tema rispetto ai precedenti (e anche a molti posteri) ha sempre quel *non plus ultra* che rimanda alla mimesi della poesia, cioè alla sua artificiosità per quanto simpatetica possa essere risultata. Nel pensiero greco (e poi latino), così prepotentemente auto-centrato e antropico, non è l'uomo a essere fatto a somiglianza divina ma il dio a "essenza" umana; alla morte in funzione della vita (quella 'definitiva', affrancata dal *samsāra* mediante la "pulizia del karma" ottenuta con la rettitudine che, ad esempio, per alcuni buddhisti consiste nel Nobile Ottuplice Sentiero del Buddha Śākyamuni) tipica del credo indiano, s'è scelta la vita in funzione della morte, da cui il costante titanico rimando all'effimero ("*cotidie morimur*"), all'uomo come "sogno di un'ombra" e partoriente un esistenzialismo del più ampio respiro che nietzscheanamente "resta fedele alla Terra", *occidentale*, scolpendone le basi per millenni (ricorderemo Sylvia Plath, *Lady Lazarus*: "*Dying is an art, like everything else. I do it exceptionally well. I do it so it feels like hell. I do it so it feels real. I guess you could say I've a call*"). È lo stesso *Sein-zum-Tode* heideggeriano quello che ci si mostra in questa meravigliosa poesia di Stratone (XII, 248) quando afferma, come un manifesto dello *Zeitgeist* greco antico, quell'innato *mono no aware* (物の哀れ), direbbero i giapponesi, quel "sentimento di dolore del tutto"<sup>100</sup>: «Chi può percepire l'avvizzire dell'amato sempre standoci insieme, mai abbandonato a sé? Chi essendo gradito ieri oggi può non piacere? *E se va bene, cosa perché domani non vada più bene?* (τίς δύναται γνῶναι τὸν ἐρώμενον εἰ παρακμάζει, / πάντα συνῶν αὐτῷ μηδ' ἀπολειπόμενος; / τίς δύνατ' οὐκ ἀρέσαι τὴν σήμερον, ἐχθὲς ἀρέσκων; / εἰ δ' ἀρέσει, τί παθῶν αὖριον οὐκ ἀρέσει;)).»

---

100 Cfr. *Weltschmerz* coniato da J. Paul ("dolore cosmico", XVIII-XIX secolo); *Lacrimae rerum* in Virgilio, *Aen.* I, 462: «Sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt» cioè "tutto è pianto e l'evanescenza umana altera l'anima"

## *Conclusioni e meditazioni*

«...*Though lovers be lost love shall not;*

*And death shall have no dominion»*

(Dylan Thomas, *And Death Shall Have No Dominion*)

Poiché vere conclusioni questa tesi non ne richiede, in quanto già nel precedente capitolo si sono fatti stretti e sufficienti confronti, l'idea di chi scrive è concludere con alcune *meditationes* che "le visioni e gli incanti di Amore" hanno stimolato, sempre attuali e mai sufficienti. Ad ogni modo, le conclusioni che si possono succintamente trarre da questi tre capitoli, mi sembra, sono la similitudine di "figure e immagini" usate, sebbene in diversa misura dall'una e dall'altra opera, indi per cui tematicamente, come si era creduto, pur nelle profonde differenze culturali e sociali, la poesia d'amore di Amaru e quella lirica greca e ancor più epigrammatica si rispecchiano per buona parte. Evidentemente, l'ambiente di corte imperiale indiano, dove il *kāvya* si è poi maturato e conservato durante la "storia" indiana, non è assimilabile al simposio greco sorto nella *pólis*, chiaramente a causa della diversa valenza politico-sociale delle due realtà: dove per converso in India vigeva una gerarchia di forze tutte volgentesi al vertice (prima solo i brahmani e poi insieme all'Imperatore), la Grecia produce tante società cittadine di cui, sì, un atteggiamento culturale di fondo (il "τὸ Ἑλληνικόν" di cui parla Erodoto VIII, 144 §2: «...τὸ Ἑλληνικὸν ἐὸν ὁμαιμὸν τε

καὶ ὁμόγλωσσον καὶ θεῶν ἰδρύματά τε κοινὰ καὶ θυσίαι ἤθεά τε ὁμότροπα...») ne costituisce il raccordo, ma fondamentale autoctone nelle proprie identità. Importante richiamare in merito D. Musti, *Storia greca*, 10<sup>a</sup>ed Laterza, Bari 2010, pg.9: aspetto fondamentale (e *unico!*) dell'esperienza interstatale dei Greci è il *particolarismo*, la “varietà nell'unità culturale di fondo” che è stata, per questo popolo, tanto la vita quanto la morte. Il termine greco per meglio esprimere “particolarismo” risulta *eleuthería-kai-autonomía*: l'unità culturale era cioè di lingua, di alcune istituzioni comuni, di culti e anche di “consanguineità” mitica (*synghéneia*). Come non ridursi, però, a frammentazione? Congiungendo con l'*autonomía* quel principio binomico di *hegemonía*, cioè la “funzione di guida” di un'entità più autorevole, a cui quella preminenza tocchi in forza del consenso dei molti che, pur restando autonomi, accettano di farsi guidare.

«Forse la giovinezza è solo questo / perenne amare i sensi e non pentirsi», scrive uno dei più grandi poeti (non solo italiani) del Novecento, Sandro Penna (Sandro Penna, *Poesie*, Garzanti, Milano 1989 pg.239), e coglie indubbiamente nel segno (cfr. Anth. Pal. V, 211 Posidippo: «...λήγω δ'οὐ ποτ'ἔρωτος...»)- la propria essenza dubbia giacché polimorfica (o *bi-morfica* se seguiamo l'etimo che vuole lat. *dub-ium* < gr. *δοῦ-ιή* < *δύο*, cfr. sscr. *dva-apara*, intendendo così l'incertezza causata da una seconda *interscambiabile* possibilità, che nel caso di Eros è il suo consanguineo Thanatos), il miracolo senza uguali dell'età giovanile, l'ossessione ferina della carne e il carattere recidivo, *quand même*, dell'atto sacrilego e impenitente. Tutto questo è Amore e *soltanto* di questo la *Centuria* di Amaru è impregnata (diremmo, con un calco da Marziale, '*amorem*' pagina nostra sapit) così come

ovviamente, poiché catalogati a tema, lo sono gli epigrammi dei libri *V* e *XII* dell'Antologia Palatina. Abbiamo cercato di mostrare come anche le scene poetiche scelte a manifestare il sentimento d'amore, in fondo, non siano davvero dissimili fra le due opere né lo sia quindi la concezione ipodermica di Eros: sostanzialmente qualcosa che preda di continuo la mente (*amantes amentes*), "de-logicizzando" e conseguentemente facendo ogni volta regredire infantilmente nelle proprie disforie, acutizzate, a turno, nei sentimenti di ira, gelosia, paura, depressione. Siano una chiara (e fascinosa) *abjectio novenaria* la strofe 116 e Anth. Pal. *V*, 266 (Paolo Silenziario) riguardo al totalizzante ottundimento dei sensi che provoca la figura amata– Amaru: «Lei in balcone, dovunque sempre lei, lei dietro e davanti, lei, dentro il letto, lei, e per ogni via lei. O anima, malato di separazione per me non esiste altra immagine se non lei lei lei lei lei lei in tutto l'universo; è questo non essere due? (*prāsāde sā diśi diśi ca sā prṣṭhataḥ sā puraḥ sā / paryanke sā pathi pathi ca sā tadviyogāturasya | haṃho cetaḥ prakṛtiraparā nāsti me kāpi sā sā / sā sā sā sā jagati sakale ko'yamadvaitavādah ||*)»; Paolo Silenziario: «Dicono che l'uomo avvelenato dalla rabbia canina veda l'immagine dell'animale in acqua. Eros deve avermi addentato taglientemente, rendendomi l'animo preda della pazzia: infatti la tua amata immagine me la mostra il mare, i gorgi dei fiumi e il vino versato dal calice (ἀνέρα λυσσητήρι κυνὸς βεβολημένον ἰῶ / ὕδασι θηρείην εἰκόνα φασὶ βλέπειν. / λυσσῶων τάχα πικρὸν Ἔρωσ ἐνέπηξεν ὀδόντα / εἰς ἐμέ, καὶ μανίαις θυμὸν ἐληΐσατο. / σὴν γὰρ ἐμοὶ καὶ πόντος ἐπήρατον εἰκόνα φαίνει, / καὶ ποταμῶν δῖναι, καὶ δέπας οἰνοχόον)».

Non è questo il luogo dove potere approfondire ulteriormente lo studio (sterminato eppure poco lambito!) della letteratura greco-latina in comparazione, per esempio, con quella indiana (molto interessante risulterà il confronto tra le visioni "spersonalizzate" vediche e quelle "personali" di

Esiodo e di Ennio, o uno studio sulle complesse e personalissime radici che hanno reso la *Gītā* il fenomeno unicamente indiano che è stato, un confronto sull'innologia ad esempio uno studio sinottico delle *defixiones* e degli inni-  
 incantesimi contenuti nell'*Atharvaveda* ecc... ecc...); qualora l'ostacolo della lingua sanscrita – ai limiti dell'insormontabile, e comunque mai definitivamente padroneggiato in virtù dell'inafferrabilità stessa di Vāc, la Parola, lodandone l'incommensurabile potere in ṚV X.125... Ricordiamo, anche, ṚV I.164, 45 quando della Parola si dice che è stata «divisa in quattro gradi, che i brahmani sapienti conoscono. Tre parti sono tenute nascoste e non vibrano; della parola, l'uomo parla solo la quarta parte (*catvāri vāk pārimitā padāni / tāni vidur brāhmaṇā yé manīśīṇaḥ / gūhā trīṇi nihitā nēṅgayanti / turīyaṃ vācō manuṣyā vadanti*)» – scoraggi i più, non risulterà comunque vano (terreno sempre troppo poco battuto) analizzare l'enorme e pregnante presenza classica nelle letterature moderne, e a questo proposito riprendiamo brevemente la poetica amorosa di Sandro Penna, epigrammista palatino novello e παιδικὸς ποιητής redivivo, per meglio trarre le conclusioni tematiche del nostro confronto. Stratone, nel secondo dell'ultima coppia di distici elegiaci, platealmente dichiara, a mo' di apologia della monocorde esiguità dei suoi *lusus/paίγνια* (XII, 258): «Eppure altre opere, ad altri, sempre sull'amore dei fanciulli offro come stimolo, *ché un dio mi infuse questo dono* (...ἄλλα δ' ἐγὼν ἄλλοισιν ἀεὶ φιλόπαισι χαράσσω / γράμματ', ἐπεὶ τις ἐμοὶ τοῦτ' ἐνέδωκε θεός); ebbene, Penna in *Poesie* (pg.305) così afferma, vero e solo epigono del poeta lidio: «Sempre fanciulli nelle mie poesie! / Ma io non so parlare d'altre cose. / Le altre cose son tutte noiose. / Io non posso cantarvi Opere Pie». D'altro canto, ricordiamo sempre Stratone (XII, 179) affermare «ἀγνώστου τίς χάρις εὐτυχίης;», ovvero “quale piacere in una felicità sottaciuta?” – il verso

potrebbe risultare più sottile di quanto già è: «l'io si sente onnipotente, perché la sessualità agisce da droga. A questo stato se ne oppone subito un altro: la caduta ... il risveglio che fa dell'io già vittorioso e trionfante una vittima, perché la disumanità, finito l'ossigeno del piacere, diventa letterale e il nume ci rinnega» (scrive C. Garboli nella prefazione alle *Poesie* pg. vii-xiii) e questa «numinosità narcotica, onirica dell'eros» è, ieri quanto oggi, la cifra psicotropa della patologia stessa di Amore. Siamo lontani, a un primo studio, dal pacato saggio commento di Hemingway (*The Old Man and the Sea*), "he did not say that because he knew that if you said a good thing it might not happen" ... oppure è lo stesso insito masochismo di ogni rapporto d'amore (*yet each man kills the thing he loves*, ci illuminava Oscar Wilde appena uscito dal carcere di Reading nel 1897, reo di sodomia) a far sì che se ne voglia, lucidamente o no, far sapere, con conseguenti *rumores senum severiorum*, in modo da introiettarsi nella propria narcisistica infelicità, forse unico affetto duraturo in un mondo infettato di monismo? (che è poi un "Narcisismo di morte", come analizzato dallo psicoanalista francese André Green nel 1983: gli aspetti negativi e distruttivi del narcisismo son collegati alla pulsione di morte intesa non come distruttività pulsionale ma come forma di disinvestimento che permea tutte le relazioni d'oggetto. Nella clinica psicoanalitica Green ha individuato alcune forme di narcisismo negativo, che si rivelano e si riattualizzano nel transfert, in cui nei pazienti predominano sentimenti di impotenza che vanno dalla incapacità di amare, di coltivare le proprie risorse a quella di vivere, più in generale, una vera soddisfazione nonostante il raggiungimento di risultati...). Queste sono semplici inferenze, che poco o nulla aggiungono ai testi in sé sopra analizzati, che da sé brillano riverberati all'infinito nell'anima d'ogni fruitore; ma è umana la necessità di attingere alla letteratura per meglio comprenderci, specularmente, quasi che una volta creata dall'uomo l'opera

letteraria diventi disumana, "oltre-umana" (con buona pace di Alceo: *ἔγραμμα ἄνθρωπῳ δίοπτρον*). Ma torniamo ancora un attimo a Penna. Come le poesie sopra analizzate sono (almeno, presentate come) eventi, occasioni, allo stesso modo (*che poi ha davvero importanza se una poesia 'd'amore' metta radici nelle "favole antiche" della propria mente piuttosto che nell'"arido vero"? Non rimane sempre foucaultiana eterotopia, epifania atemporale e all'unisono universale? Non ha già così centrato la propria finalità empatica, εἶδωλον d'amore?*) fa Penna e i quali eventi, filtrati dalla memoria, diventano epifanici: «flashes di onanismo estatico dove si proietta, filmata dal ricordo, l'illusione della comunicazione diretta col mondo attraverso il piacere. Si può dire così: un massimo di depressione corrisponde, in Penna, a un massimo di splendore della fisicità del mondo». La struttura strofica di (falso) epigramma che Penna predilige ha una sua *ratio*, come costretta: «l'epifania del desiderio, filtrata dal ricordo, attualizza delle sensazioni stanziate da un tempo impreciso e lontano, fissate nella durata di un istante colmo di privilegio: istante che si riattualizza ogni volta che, miracolosamente, si ripete ... si capisce anche come questa percezione del mondo per illuminazioni, non potendo l'evento durare più dello scatto in cui si consuma l'epifania, tenda a fissarsi in strutture di breve respiro strofico»– proprio così accade per le scenette di Amaru o per gli amori della Palatina, in una 'ipnosi cinematografica' che funzioni cioè "per illuminazioni"; il ricordo è il minimo comune denominatore di ognuna di queste poesie. Dalla lirica e dall'epigramma greco, con arte sapiente, Sandro Penna ha ripreso la "grazia visiva" «sempre in equilibrio fra lo stupore onirico, la battuta gnomica, il tono fatale, il sottinteso ironico, e soprattutto il decreto di legge esistenziale da idolo impenetrabile col volto pieno di rughe ... nella semplicità oracolare, per così dire, del distico e della quartina»; come Stratone, il poeta perugino ha imposto un limite di bellezza a un mondo di

violenza, e questo è rappresentato dall'età dei fanciulli: «tutto ciò che sta al di sotto di questa riga di luce (o di ombra) è radioso e desiderabile; e tutto ciò che sta al di sopra, tra gli adulti, è insignificante e crudele ... Penna decreta *l'indifferenza e l'estraneità del desiderio all'umano* ... nella sua divinità, il mondo fanciullesco resta inossidabilmente disumano. *I fanciulli trasformano l'esperienza del mondo; la trasfigurano; la rendono vivibile, ma non la cambiano. La presenza della divinità è intermittente, è un'occasione e una grazia* ... I ragazzini di Penna non salveranno mai il mondo, non essendoci nel mondo niente da salvare. C'è, a intermittenza, la divinità del desiderio. Questa è la vera trasgressione ... è qui che va ricercato il tono sempre così sublime anche così miserabile, umiliato, mortificato di Penna ... l'indegnità, *la miserabilità di colui al quale viene tolto, quando l'onda del desiderio si ritira, il regalo intermittente degli dèi, quella divina disumanità finalmente trionfale, finalmente libera che è l'ossigeno del piacere* ... La poesia di Penna è un sistema di equivoci: tutto vi è reale...; e *tutto vi è sognato e "irreale", straniato dalla gioia di passarvi dentro in sogno, colmi di quella gioia solitaria e angosciata che danno la disappartenenza e l'esilio. La gioia misteriosa di Penna è la solitudine; è la gioia di sentirsi anonimi, liberi e soli*». È proprio la precarietà capricciosa del nume, ora chiaramente erotico, ora irriducibilmente enigmatico, che stocasticamente si "dice-e-disdice" ai sensi nebulosi del *miles amoris*, quella che fa di Stratone un *poeta greco antico* di tutto rispetto, coerentemente perciò alla lunghissima tradizione di riflessioni esistenziali così icastiche del sentimento ellenico tragico del divenire (ch'è poi il 'primo motore immobile' del "miracolo greco"); e così, molto modernamente, in *XII, 21*: «Fin quando dovremo trafugare i nostri baci e accennare alla nostra furtiva intesa con scambi di sguardi sfuggenti? Fin quando parleremo senza giungere a niente, aggiungendo vanamente attese su attese? *Corrodiamo il meglio aspettando...*

(Κλέψομεν ἄχρι τίνος τὰ φιλήματα, καὶ τὰ λαθραῖα / νεύσομεν ἀλλήλοις ὄμμασι φειδομένοι; / μέχρι τίνος δ' ἀτέλεστα λαλήσομεν, ἀμβολίαισι / ζευγνύντες κενεὰς ἔμπαλιν ἀμβολίας; / μέλλοντες τὸ καλὸν δαπανήσομεν...)). *En passant*: come non pensare, in riferimento a questo splendido epigramma, a quel passo, immortale, de *La morte a Venezia* di T. Mann, che afferma: «Niente è più singolare, più imbarazzante che il rapporto tra due persone che si conoscono solo attraverso gli occhi, che si vedono tutti i giorni a tutte le ore, si osservano e nello stesso tempo sono costretti dall'educazione o dalla bizzarria a fingere indifferenza e a passarsi accanto come estranei, senza saluto né parola. Fra di loro c'è inquietudine ed esasperata curiosità, l'isteria di un bisogno insoddisfatto, innaturale e represso di conoscersi e di comunicare e soprattutto una sorta di ansiosa attenzione. Infatti l'uomo ama e onora l'uomo fino a che non è in grado di giudicarlo, e il desiderio è il frutto di una conoscenza incompleta».

Sarà infine utile e corroborante citare, in merito al dolore e all'amore, le sempre illuminanti parole del filosofo teoretico Salvatore Natoli (*L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Feltrinelli, Milano 1986 pg. 9 e ss.), propugnatore di un'etica neo-pagana che, riprendendo elementi del pensiero greco (in particolare, il senso del *tragico*), riesca a fondare una felicità terrena, nella consapevolezza dei limiti dell'uomo e del suo essere necessariamente un ente finito, in contrapposizione con la tradizione cristiana. «L'assedio e la separazione rendono le parole eccedenti e superflue rispetto al dolore. Se della dolcezza dell'amore Dante dice che "ntender no la può chi no la prova" (*Vita nova* cap.26), a maggior ragione questo si deve dire del dolore: tuttavia nella sofferenza non vi è solo disequazione tra il tipo di esperienza e la comunicazione, ma vi è una recessione della comunicazione stessa. Il rischio non è il fraintendimento, ma

il muto patire che strettamente si imparenta alla morte. Il dolore, infatti, è vita che si riduce, il suo rischio più alto la morte. Il sofferente tende al silenzio o al grido: se la sofferenza non lo invade gli è più o meno possibile dissimulare. In tal caso chi soffre si permette perfino il lusso dell'autoironia. Ad ogni modo il dolore sfugge al discorso. L'amore, che è espansivo, non si dice in alcun discorso, ma è generativo di segni e di parole; il dolore in ogni segno che dà di sé si riproduce come "estremo enigma" dove non c'è che dire...»; nelle note sulla differenza tra amore e dolore specifica: «L'amore, anche quando tace, parla. L'amore è estatico e perciò riesce ad essere creatore di parola o, in ogni caso, di espressione anche quando è silenzioso: "E se non ho chi m'oda parlo d'amor con me" (*Le nozze di Figaro* atto I scena 5). Al contrario il dolore non riesce ad accedere alla parola neppure quando lo vorrebbe, poiché la sofferenza inibisce l'espressione e quando non la inibisce la "deforma" ... L'amore è espansivo e perciò stesso riesce facilmente ad essere discorsivo. Infatti, il ragionar d'amore è una modalità fondamentale d'indugiare presso la persona amata, di trattenerla nella presenza quando è assente, di "generarla" continuamente, attraverso la propria immaginazione. L'amore genera il discorso e nel discorso, costantemente, si rigenera... D'altra parte l'amore, in quanto è tensione verso l'oggetto amato, è attraversato dal dolore. Per converso, il dolore in quanto instaura tensione può incentivare una qualche pulsione. Amore e dolore si implicano, ma non sempre hanno ugual peso. A seconda del sentimento dominante, una situazione può essere d'amore o di dolore. Nell'amore c'è dunque dolore, ma esso è amore poiché trattenuto entro una dominante "espansiva", dove la capacità di superamento prevale sull'ostacolo e lo modifica. In questo senso, trovatori e mistici convenivano sul fatto che "chi non muore del suo amore non può viverne". La dinamica di amore e dolore si accentua in un contesto cristiano dove all'elemento finito,

prevalente nel mondo greco-romano, si sostituisce la tensione verso l'infinito. L'amore viene così distaccato dalla fruizione immediata dell'oggetto sensibile per svolgersi come una "tensione" verso l'assoluto. La formula che meglio riassume questa dinamica è quella di Agostino: "amabam amare" (*Confessiones* III). Questo paradigma trapassa anche nell'amore profano, dove la passione prevale sul godimento e l'oggetto distante si fa più desiderabile del bene prossimo. Nel dolore, al contrario, il peso dell'ostacolo è maggiore della potenza dello sforzo e, proprio per questo, la tensione lungi dall'accrescersi corre il rischio di spezzarsi e cadere. E così il soggetto che la vive. Si può dunque legittimamente affermare che nel dolore c'è anche l'amore. Ma in questo caso la "dominante" è il pericolo della propria dissoluzione». La domanda, perciò, è: *cui prodest?* O, come più raffinatamente scrive Ovidio (*Amores*, III.11): «Perfer et obdura! Dolor hic tibi proderit olim» ma questo *olim* quando si realizzerà, e dove scoprire realizzandola la conoscenza, l'apprendimento che dal soffrire ne deriva, come diceva Eschilo nel sapientissimo verso «πάθει μάθος» (*Agamennone*, v.177)? Una volta ancora, rimettiamoci sommessamente al vangelo del filosofo siciliano: «In senso stretto, non esiste un'esperienza del dolore separata dalla totalità dell'esperienza: proprio per questo il dolore insorge all'interno di relazioni già istituite e le stravolge, ma nel contempo se le trascina dietro. L'alterazione della relazione modifica la tipologia del rapportarsi, ma non lo annulla: le maschere disimpegnano questo compito di trasmissione attraverso cui la sofferenza individuale interseca il vissuto sociale. L'esibizione e lo scambio dell'esperienza dolorosa appartengono rispettivamente alla psicologia individuale e ad una sociologia del comportamento che è propria anche sofferenti o, più asetticamente, dei pazienti. Ma la psicologia e la sociologia del dolore sono interne a quella più originaria socialità che trova la

sua espressione più alta nelle forme mitiche della sofferenza: queste, a loro volta, motivano le ontologie, le cosmologie e, infine, le filosofie della storia... Il comune senso del dolore non è sufficiente a sgravare chi soffre del suo carico di pena, né tantomeno è sufficiente a liberarlo dalla solitudine in cui il dolore lo confina: quel che è certo è il fatto che la maschera dolorosa, nella sua oggettività, implica tutti poiché li coinvolge in un vissuto di memoria e di attese comuni. In ogni sofferenza, si riattualizza sempre una storia del dolore, che pesa sugli uomini come inconfutabile violenza, ma anche come ineliminabile eredità. E così la sofferenza si fa linguaggio ed acquista una notazione comune tra chi soffre e chi non soffre: nello stesso tempo, sia pure nella più grande intimità, la sofferenza segna uno scarto incolmabile tra gli uomini» e va chiosando (pg.384): «laddove alto è il sentire ineliminabile è il soffrire, e la gioia si può possedere solo attraverso la *cognizione* del dolore». Se perciò si trova che l'unica vera azione sia "il tempo della Morte" che, giacché è *animae demidium Amoris*, incomberà in ogni momento– ciò non deve però spaventare, o far retrocedere ma, ignorando, è necessario procedere sempre e disinteressatamente avanti, titani di quest'unica consapevolezza: andare avanti è per tutti l'unica finalità, come disse Kṛṣṇa ad Arjuna prima del combattimento finale, e così li ricorda T.S. Eliot (*The Dry Salvages*, in «Quattro Quartetti»): «So Krishna, as when he admonished Arjuna / On the field of battle. / Not fare well, / But fare forward, voyagers»- "...non a-dio, ma a-vanti, viaggiatori". Ci piace concludere questa profonda analisi con l'anelito di speranza di Dylan Thomas, che ha vegliato in esergo: "Perduti gli amanti, non l'Amore. E Morte non avrà regno".

## • BIBLIOGRAFIA

- B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Laterza Roma-Bari 1984
- M. Kundera, *I testamenti traditi*, Adelphi, 2000
- D. Smith, *Ratnākara's Haravijaya. An introduction to the Sanskrit Court Epic*, Oxford University Press Delhi 1985
- Amaruka, *Centuria d'amore*, a cura di D. Rossella, introduzione di G. Boccali, Marsilio Venezia 1989
- Antologia Palatina, *Epigrammi erotici: libri 5 e 12*, introduzione traduzione e note di G. Paduano, Rizzoli Milano 1989
- M. Torri, *Storia dell'India*, 3ed. Laterza Roma 2007
- Salustio, *Sugli dei e il mondo*, a cura di R. Di Giuseppe, 2ed. Adelphi 2000
- Dharma Krishna, *Mahabharata* (trad. di G. Cerquetti), Om Editore, 2009
- P. Raimon, *I Veda. Mantramanjari*, BUR, 2001
- D. Rossella, *Poetry and poetic devotionism in the indian and western traditions*, L'Oca del Cairo, Parma 2004
- G. Boccali, S. Piano, S. Sani, *Le letterature dell'India*, UTET Torino 2000
- D. Rossella, *Lo Śṅārarasāṅka attribuito a Kālidāsa (e qualche riflessione sul kāvya)*, in *Tīrthayātrā. Essays in Honour of Stefano Piano*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2010
- R. Torella, *Il pensiero dell'India. Un'introduzione* Carocci Roma 2008
- W. Halbfass, *India and Europe*, SUNY Press, Albany (NY) 1988

- D. Rossella, *Passioni dall'India. Un'antologia*, Dedizioni Pisa 2008
- G. Boccali, *Lirica greca arcaica, poesia indiana classica*, in «*Amant alterna Camenae. Studi linguistici e letterari offerti ad Andrea Csillaghy nel suo 60° compleanno*», a cura di A. Carli, B. Tottosy, N. Vasta, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2000
- *Lirici Greci* (a cura di S. Beta), Einaudi, 2008
- Carmelo Salemme, *Saffo e la bellezza agonale*, Cacucci Editore, Bari 2013
- B.L. Dwivedi, *Evolution of educational thought in India*, NBC New Delhi 1994
- P. Matvejević, *Nozione e funzione della poesia d'occasione nelle culture antiche* in «*Le Simplegadi*» anno IX, numero 9, Novembre 2011
- N. Stchoupak e L. Renou (trad.), *La Kaoyamimamsa de Raja-ekhara*, Imprimerie Nationale, Paris 1946
- M. Fantuzzi, *Sulla scenografia dell'ora (e del luogo) nella tragedia greca* in «*Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*» N.24, Giardini, Pisa 1990
- J.W. Mickail, *Select epigrams from the Greek anthology*, Longsman Green and Co., London 1890
- G. Boccali e S. Lienhard (a cura di), *Poesia indiana classica*, Marsilio Editori, Venezia 2009
- Franco Rendich, *Dizionario etimologico comparato di Indoeuropeo-Sanscrito-Greco-Latino*, Palombi, Roma 2010
- A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, 2000
- T. Adorno, *Teoria estetica*, Einaudi, 2009
- J.-P. Vernant, *Mito e religione in Grecia antica*, Donzelli, Roma 1994
- C. Benton, *God of Desire: Tales of Kamadeva in Sanskrit Story Literature*, SUNY, Albany (NY) 2006

- Abu Nuwas, *Le Vin, le Vent, la Vie* (tr. Vincent Mansour Monteil), Sindbad, Paris 1979
- Francisco R. Adrados, *Sobre las innovaciones de la poesía erótica griega in «Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. In onore di Bruno Gentili (a cura di R. Pretagostini)», Gruppo Editoriale Int., Roma 1993*
- G. Bataille, *L'erotismo, ES, Milano 2009*
- C.R. Coulter e P. Turner, *Encyclopedia of ancient deities, McFarland, Michigan 2000*
- E. Cantarella, *Secondo natura. La bisessualità nel mondo antico, Editori Riuniti, Roma 1988*
- Robert P. Goldman, *Transsexualism, gender, and anxiety in traditional India in «Journal of the American Oriental Society» Vol. 113 No. 3, 1993*
- D. Musti, *Storia greca 10°ed., Laterza, Bari 2010*
- Alda Merini, *Il suono dell'ombra. Poesie e prose 1953–2009 (a cura di A. Borsani), Mondadori, 2010*
- Sandro Penna, *Poesie, Garzanti, Milano 1989*
- T. Mann, *La morte a Venezia, Einaudi, 2006*
- S. Natoli, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale, Feltrinelli, Milano 1986*

