

CONVERSAZIONI NATURALI
In memoria di Gianni Scalia

A cura di Teresa Di...

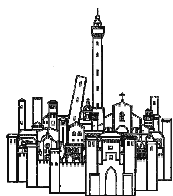
tion and similar papers at core.ac.uk

bro

provided by AMS Acta - Alm@

PSICOART





LABORATORIO DI RICERCA SULLE CITTÀ E I PAESAGGI
DIPARTIMENTO DI SCIENZE DELL'EDUCAZIONE
ALMA MATER STUDIORUM UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
SEZIONE NARRATIVA

I quaderni di PsicoArt

Vol. 8, 2018

Conversazioni Naturali. In memoria di Gianni Scalia

A cura di Laura Ricca

Responsabile editoriale Cristina Principale

ISBN - 9788890522475

Editi da *PsicoArt - Rivista di arte e psicologia*

Università di Bologna

Dipartimento delle Arti

Piazzetta Giorgio Morandi, 2

40125 Bologna

Collana AMS Acta AlmaDL

diretta da Stefano Ferrari

ISSN 2421-079X

www.psicoart.unibo.it

psicoart@unibo.it

Volume pubblicato con la collaborazione del Laboratorio di ricerca sulle città e i paesaggi, Dipartimento di Scienze dell'Educatione dell'Università di Bologna e di SER.IN.AR. Forlì-Cesena

Indice

- 5 *Presentazione* di RAFFAELE MILANI
- 11 *Prefazione* di LAURA RICCA
Sulla natura e la poesia
- ANTICHI PAESAGGI
- 31 Dario Del Corno
L'ambiente naturale nel mondo greco: funzione economica e qualità estetica
- 43 Maurizio Bettini
Il paesaggio di Alcmena
- MODERNI PAESAGGI
- 53 Rosario Assunto commenta pagine scelte da
Convivium religiosum di Erasmo da Rotterdam
- 65 Raffaele Milani commenta pagine scelte da
An Analytical Inquiry di Richard Payne Knight
- 73 Franco Farinelli commenta pagine scelte da
Kosmos di Alexander von Humbolt
- NATURE A CONFRONTO
- 97 Giuliano Boccali
Il mare nei paesaggi letterari dell'India antica
- 111 François Cheng
Una pietra sull'acqua
- 121 Watsuji Tetsurō
Fūdo. Uno studio filosofico
- 133 ESERGHII

NATURE A CONFRONTO

GIULIANO BOCCALI

Il mare nei paesaggi letterari dell'India antica*

Fin dalla poesia preclassica (in particolare i *Canti dei monaci* del *Canone Pali* e il *Mahabharata*) i paesaggi letterari elaborati più a fondo e più ampiamente nelle letterature dell'India sono i paesaggi di montagna e quelli boscosi, situati o meno nei monti. Come sempre nei componimenti indiani, anche preclassici, i diversi temi, e dunque i paesaggi fra questi, sono declinati ricorrendo a un repertorio di motivi già accreditati dalla tradizione, repertorio che appare consolidato fin dalla documentazione più antica rimasta (i testi citati, appunto) e il cui processo di costituzione a noi di conseguenza sfugge.

Come esempio di quanto ricordato sinteticamente fin qui, rileggiamo qualche strofe dai *Canti dei monaci*:¹

Splendide del colore delle nuvole blu, con fresche limpide
acque,
ricoperte di vermigli *indagopaka* queste rocce mi deliziano.

Simili a creste di nuvole blu, simili a una dimora elegante
coronata dal frontone,
quietamente risonanti per gli elefanti, queste rocce
mi deliziano.

Montagne dai pendii deliziosi bagnati dalla pioggia,
ricercate dai veggenti,
riecheggianti i gridi dei pavoni, queste rocce mi deliziano.

Perfette per me quando desidero meditare, impegnando me
stesso e di me stesso padrone,
perfette per me che aspiro allo scopo, per un monaco
che impegna se stesso.

Per confronto, sempre riguardo all'immagine dei monti, leggiamo anche *Mahabharata* I, 15, 5-9 (il cosiddetto "Frullamento dell'oceano"),² passo di una certa estensione che descrive il Monte Meru e costituisce fuori del *Canone* l'esempio più antico di vera e

propria descrizione dei monti, già molto ricca quanto ai motivi che diventeranno tradizionali. Si sottolinea in particolare l'espressione originale della strofe 5 "che rigetta la luce del lucente [il sole] con i suoi corni scintillanti d'oro":

Fulgente il Monte Meru, tutto splendore, eccelso,
che rigetta la luce del lucente [il sole] con i suoi corni fulgidi d'oro;

adorno d'oro, colorato, frequentato da dèi e gandharva,
incommensurabile, invincibile dagli esseri non dediti al giusto;

battuto da fiere spaventose, infiammato di arsenico rosso,
il grande monte che si leva a coprire il cielo con la sua altezza;

inaccessibile ad altri anche nel pensiero, ricco di fiumi e d'alberi
e sonoro per gli stormi incantevoli di uccelli diversi.

La sua cima ascendendo, affollata di pietre preziose, stupenda,
quasi infinita, sublime, tutti gli dèi, dalla grande potenza...

Ricordiamo qui molto in sintesi che nell'estetica letteraria e nella letteratura indiana classica la composizione e la fruizione del testo si concentrano su ogni strofe in quanto componimento autonomo, come del resto queste pur brevi letture suggeriscono; anche dove, all'interno di un testo, un tema è sviluppato da più strofe, come negli esempi or ora ricordati, queste strofe sono concepite dagli autori e devono essere apprezzate dai lettori indipendentemente una per una, come quadretti autonomi.

Ferme restando le medesime premesse estetiche di fondo, diversissimo da quello dei monti è il caso del mare, come tra breve si vedrà; anche se il mare rientra allo stesso titolo delle montagne fra i *tópoi* la cui presenza nei poemi lunghi è prescritta dai teorici a partire dai testi più antichi a noi rimasti (per esempio Dandin I, 16). Nel *Mahabharata*³ la presenza del mare è relativamente frequente. Se funge da paesaggio, o meglio da ambiente di un episodio, il che accade molto raramente, esso è definito in genere da singoli aggettivi, o espressioni brevissime, che fanno riferimento al suo essere: di forma circolare, smisurato, profondo, colmo di acqua, salato, imbevibile, popolato di pesci, ma anche di mostri semi-

mitologici come i *makara*, sorta di giganteschi coccodrilli. Altrimenti esso è detto: dimora di Varuna (o dei demoni *Daitya*), ricettacolo di pietre preziose in quantità inimmaginabili, confluenza di fiumi (cfr. avanti), sorgente di fiumi, sangue dell'universo (una sola volta), ostacolo spaventoso. Rileviamo, molto in breve, che tutti questi attributi o sono, per così dire, descrittivamente generici, o sono mitologici. Nella massima parte dei casi, tuttavia, il mare funge da secondo termine di paragone con funzioni sia descrittive sia evocative: il *medium comparationis* è quasi sempre il terrore, suscitato per esempio da lui stesso e da singoli eroi o invece da eserciti interi. In queste immagini di battaglia ricorre spesso il motivo del rombo. Più di rado, l'immobilità profonda del mare tranquillo, la sua "unicità" o meglio "unità" rispetto alla molteplicità delle fiumane che in esso si gettano, e che sono considerate le sue spose, può alludere invece alla fermezza dell'eroe, all'imperturbabilità del guerriero, oppure a quella del saggio non toccato dai desideri suscitati dai sensi. Questo motivo, d'altra parte, potrà essere declinato anche in senso opposto: la potenza erotica del mare che soddisfa infinite consorti...

Anche nel *Canone* la presenza del mare come paesaggio è piuttosto rara, attestata in generale nelle porzioni narrative (soprattutto i *Jataka*, cioè le storie delle vite anteriori del Buddha, nelle parti sia in prosa sia in versi), dove non è soggetta a espansioni descrittive. Con le parole di Rossi, che si riferiscono ai resoconti fantastici dei mercanti per mare:⁴

[...] *They sail to a 'golden land' in search of riches, facing the great ocean outlined both as an immense and marvellous place, abode of extraordinary treasures and of fantastic beings in its depths, and as a fatal and dangerous place, an infernal abyss full of phantoms and creatures eager to devour the imprudent sailors as soon as the ship is broken by the might of the billows.*

Quando la descrizione minimamente si amplia, si tratta di brevissimi tratti fiabeschi:⁵ il mare "abitato da pesci dal corpo umano e il naso a forma di zoccolo" e stracolmo di diamanti; un altro che "emanava un bagliore pari a quello del fuoco o del sole a mezzogiorno" e che abbondava d'oro; quello che "sembrava latte e siero di latte" e che abbondava d'argento, e così via con zaffiri e

lapislazzuli, fino al mare “prosciugato dai cui margini si alzavano flutti d’acqua che, dopo aver formato un’immensa voragine, provocavano un’onda altissima dal rombo assordante e terrificante”, mare che “affonda e ingoia ogni imbarcazione”. In altri casi, si tratta di abbozzi molto primitivi rispetto alle future descrizioni dei testi classici: per esempio nel *Jataka* 545, le strofe 73 e 76 magnificano uno straordinario gioiello dove l’universo intero è raffigurato con i suoi abitanti, anche divini: “Guarda la terra circondata dal mare, dovunque ricco di acqua...”, “Guarda il Sineru e il Himavat e il mare miracoloso...”.

Molto più diffuso, come nel *Mahabharata*, è il ricorso al mare (o a qualche suo requisito) come termine di confronto: anche in questo caso la polarizzazione più frequente è duplice, orientata da una parte verso la pericolosità e la temibilità, dall’altra verso la fermezza, qui ovviamente riferita all’imperturbabilità del monaco, come nei *Canti dei monaci* 372.⁶

Colui che come oceano sta fermo, immoto,
di profonda *pañña* [saggezza], che coglie con lo sguardo
la realtà fino in fondo
è davvero inamovibile, saggio, e, avendo conosciuto,
è dotato di distinzione in relazione ai *dhamma*.

In taluni casi l’analogia è intenzionalmente spinta fino a una sorta di allegoria: alludo al famoso passo sulle “otto meravigliose qualità dell’oceano” dove otto suoi requisiti (per esempio la fermezza, o la ricchezza di gemme) sono confrontati con otto precetti della dottrina buddhista.⁷

In un quadro analogo, sempre fortemente metaforico, ricordiamo infine il mare quale figurazione del *samsara*, il giro vano e doloroso delle rinascite: un “abisso infernale” (*patala*, *SN IV*, 206, 7-9) “con onde, gorgi, coccodrilli, demoni”. Donde “l’altra riva...”, nell’immaginario non solo buddhista, ma poi indiano in generale, è metaforica della liberazione, sia essa concepita come il *nirvana* buddhista o come il *moksha* hindu:

[...] Avendo attraversato [il flutto], essendo giunto all’altra sponda, /
colui che è intento nella meditazione è liberato dal legame di Mara,

cioè dalla soggezione a Desiderio-Morte, signore del mondo; o ancora:

Colui che osserva sempre un retto comportamento, / dotato di *pañña* e ben concentrato, / che medita su di sé, consapevole: / costui attraversa il flutto difficile da attraversare.⁸

Più tardi, agli esordi della letteratura classica vera e propria, Asvaghosha così si riferirà al Buddha:⁹

Dall'oceano del dolore dove la spuma sparsa è la malattia, le onde sono la vecchiaia e la terribile corrente è la morte, egli salverà le creature, che in esso si trascinano afflitte, con la grande nave della conoscenza.

Non manca tuttavia, nella letteratura canonica, la similitudine opposta oceano-*nirvana* direttamente espressa (nei *sutta*), oppure adombrata come nei *Canti dei monaci* 168:

E tu mostrami il cammino che procede dritto, immerso nello stato di non morte; / io con la condizione di *muni* ne avrò conoscenza, come la corrente della Ganga l'oceano.¹⁰

In altre parole i seguaci del Buddha tendono al *nirvana* come i grandi fiumi indiani tendono all'oceano quale loro mèta ultima. Probabilmente senza intenzione, troviamo in quest'uso un parallelismo evidente con la duplice utilizzazione dell'oceano quale termine di confronto sia per l'agitazione e quindi la pericolosità, sia per l'imperturbabilità.

In sintesi, nella letteratura preclassica il mare è presente in misura maggiore di quanto forse non si supporrebbe, ma una vera e propria "poesia del mare" (se l'espressione mi è concessa) non esiste, a differenza invece di quanto avviene per la "poesia della pioggia" o la "poesia delle montagne": non esistono in altre parole descrizioni del mare prolungate ed elaborate.

Anche nel *Ramayana*¹¹ le immagini del mare non si discostano dagli usi fin qui illustrati e, in particolare, non sembrano esservi digressioni descrittive: questo è ancora più significativo se si considera che l'intreccio avrebbe offerto numerose e splendide

occasioni. Invece, alla fine del IV Libro¹² quando l'esercito delle scimmie giunge alle sue sponde, l'oceano è descritto con poche e stereotipe immagini: le masse d'acqua grandi come montagne, i demoni dell'abisso che lo popolano. Analogamente poco dopo, al principio del libro successivo (*Sundarakanda*, 1) con il volo prodigioso di Hanuman verso Lanka, le descrizioni più ampie sono dedicate con vari pretesti alle montagne e al cielo; anche qui le immagini dell'oceano sono poche, circoscritte e, soprattutto, strettamente funzionali al racconto: esso è spaventato, sconvolto dal volo del figlio del Vento, con i mostri marini in vista; le sue spiagge sono acquitrinose, solcate dai fiumi che vi si gettano. Nessuna descrizione quando Hanuman spegne la propria coda incendiata nell'acqua dell'oceano (V, 55), né quando con un altro volo prodigioso torna sul monte Mahendra dal quale era partito: nuovamente si privilegiano soltanto le montagne, le nuvole e il firmamento.

L'unico esempio di espansione del motivo si trova in un passo del VI Libro, lo *Yuddhakanda*, quando l'esercito delle scimmie si accampa sulle rive boschive dell'oceano: il passo è uno straordinario notturno, inteso a sottolineare l'emozione profonda dei protagonisti di fronte allo spettacolo immenso e all'incertezza della sfida quasi sovrumana che li attende; così subito dopo anche Rama si abbandonerà all'espressione della propria tristezza invincibile. Ne riportiamo solo alcune parti, meno della metà, nella traduzione francese della *Pléiade*,¹³ che ci sembra restituire molto bene la grande suggestione dell'originale:

En pleine euphorie, les singes regardaient les vastes flots battus par la tempête, au bord desquels ils venaient de s'installer; et leurs chefs s'étaient assis pour mieux contempler ce séjour de Varuna aux rives si distantes, hanté de troupes de rakshasa. À la nuit tombante, ses eaux rendues redoutables par la cruauté de tous les monstres qu'elles abritaient semblaient rire de leurs crêtes d'écume et danser avec leur vagues...

Le séjour des ennemis des dieux, le domaine éternellement redoutable de l'enfer, semblait projeter des étincelles par le miroitement de ses eaux et de ses grands serpents. Sagara [l'Océano] avait l'apparence du ciel, et le ciel était pareil à Sagara; on ne pouvait distinguer l'un de l'autre: l'eau se confondait avec le ciel et le ciel avec l'eau; dans ce deux étendues identiques, le fourmillement des étoiles répondait à celui des gemmes...

Les eaux roulaient leurs multitudes de perles, leurs meutes de monstres, et claquaient sous la poursuite du vent jusqu'à monter, furieuses, à l'assaut du ciel. Les valeureux singes contemplaient cette immensité fouettée par la tempête: on eût dit que les flots gémissaient sous les tourments qu'elle lui infligeait; abasourdis et pétrifiés, ils regardaient ces rouleaux agités et bruyants qui leur semblaient l'expression d'une profonde émotion.

Il testo è stato in massima parte espunto dagli editori di Baroda, ma ciò riguarda soltanto la sua datazione, non la posizione e la valutazione letteraria; anche se (eventualmente) più tardivo del nucleo consolidato del *Ramayana*, si tratta infatti di un passo geniale, costruito con una modalità molto amata dalla poesia indiana, l'analogia, anzi il rispecchiamento vero e proprio fra l'aspetto di Sagara (l'oceano) e quello del cielo. Qui, il rispecchiamento è giostrato quasi esclusivamente su motivi già convenzionali, o destinati a esserlo ben presto: oltre a quello dei mostri d'ogni sorta che affollano – si direbbe – le profondità dell'oceano, lo scintillio delle stelle e quello delle gemme celate nelle acque, il rombo delle onde in tempesta e quello dei tamburi celesti.

Al di fuori di questo passaggio, però, nessun'altra descrizione un po' estesa è riservata all'oceano, nemmeno quando Rama e Sita viaggiano verso Ayodhya sul magico carro Pushpaka e l'eroe descrive alla sposa il paesaggio sottostante: l'assenza è ancora più significativa se si considera che sarebbe stata l'occasione perfetta per introdurre lo sviluppo del tema.

E infatti – siamo a questo punto in piena poesia classica – nella ripresa del *Ramayana* inserita da Kalidasa nel *Raghuvamsa* proprio la stessa circostanza, il viaggio nel cielo sul Pushpaka, è l'occasione della prima descrizione ampia dell'oceano rimastaci nel *kavya* e di fatto nell'intera letteratura indiana; il tema non figura infatti come tema autonomo né in Asvaghosha né nella *Sattasai*, dove comunque figura molto di rado. Anche in questo caso, riportiamo solo alcune strofe, che ci sembrano più interessanti per il discorso che si svolge in questa sede; la traduzione è quella di Carlo Formichi,¹⁴ l'unica esistente in italiano, molto lontana dalla sensibilità letteraria attuale, ma non priva di un suo sapore legato all'epoca e all'idea di versione letteraria allora corrente fra gli studiosi:

4 - Da questo oceano i raggi del sole attingono il seme della pioggia, in esso le perle prosperano, desso è che racchiude il fuoco di cui il combustibile è l'acqua, da esso nacque l'astro dai raggi refrigeranti.

8 - Di esso le acque cristalline, gonfie in seguito alla fine del mondo, servirono di velo temporaneo al volto della terra, allorché questa fu dal primigenio Maschio tratta fuori dagli abissi.

9 - Desso è che beve e fa bere le fiumane, godendosi queste sue mogli in un modo che non è comune ad altri: quelle infatti sono per natura audaci nel porgergli la bocca, mentre egli stesso con destrezza offre loro le sue onde quasi fossero labbra.

10 - Quelle balene, ingoiando l'acqua piena di pesci che sbocca dai fiumi, mentre chiudono gli occhi sotto la pressione delle fauci sbarrate, lanciano su in alto, attraverso alle loro teste forate, colonne d'acqua.

12 - I serpenti, venuti fuori per aspirare la brezza, non distinguendosi dagli immani flutti furiosi, si lasciano discernere solo dalle gemme site nelle loro creste e che vie più luccicano al contatto dei raggi solari.

13 - Questo branco di conchiglie, sospinto d'un tratto dall'impeto delle onde sulle piante di corallo emule delle tue labbra [è Rama a parlare alla sposa Sita, cui descrive l'oceano che sorvolano], par che cuciano le loro bocche ai bocciuoli superiori dei coralli, e solo a fatica e con dolore (si staccano da essi) e procedono oltre (trasportate dai flutti).

15 - Da lontano la riva di questa massa d'acque salate, simile a un disco di ferro, appare esile e bruna per le file dei boschi di palme e di tamala, quasi fosse una macchia di ruggine formatasi sulla lama.

Aggiungiamo, a proposito dell'intero passo di Kalidasa, che i *tópoi* utilizzati sono tutti mitologici: i discendenti di Sagara, i fuochi sottomarini (4), la nascita della luna (4), Vishnu dormiente, i monti con le ali tagliate, il Varaha (ossia ancora Vishnu nella forma del Cinghiale), i baci dell'oceano con le fiumane sue spose (9), le gemme nel capo dei serpenti (12); anche i motivi naturalistici – se così si possono chiamare: cetacei, conchiglie, coralli – non sono sviluppati naturalisticamente, ma in modo letterariamente convenzionale (13). Si registra invece un'unica immagine, stupenda per sintesi visiva e poetica, che ricorda quelle analoghe del *Meghaduta* in quanto si tratta di una veduta da grande altezza della riva dell'oceano orlata da boschi di palme e di *tamala* (15). Al mare nella tradizione tamil si può qui, per brevità, solo accennare. È utile tuttavia ricordare che la più antica poesia tamil, risalente ai primi secoli d.C. all'incirca, è a sua volta altamente convenzionale: i

componenti d'amore devono infatti obbligatoriamente iscriversi in una a scelta fra cinque diverse forme e per ciascuna di esse sono rigorosamente prescritti l'ambiente geografico, la flora e la fauna corrispondenti, il momento della giornata e la situazione del rapporto fra i due protagonisti, cioè l'unione e la felicità piuttosto che la separazione. Una di queste forme (*tinai*, più esattamente "situazioni"), chiamata in tamil *neytal* dal nome di una ninfea bianca o blu, prevede appunto la collocazione sulla riva del mare; le vicende sono inserite in un ambiente naturale (alberi, fiori, animali) e sociale (attività, insediamenti, popolazioni) ovviamente marino e sono caratterizzate dalla condizione di separazione e di attesa ansiosa fra i protagonisti, per convenzione un uomo di mare e una donna appartenente a una tribù di pescatori. Offriamo qui un breve esempio, tratto da un'antologia di riferimento:¹⁵

*Mother dear, please listen.
On the arrival of the chieftain
of the cool region - where the pearl
throw by the waves of the roaring sea
glitters in the white sand -
the forehead blushed brighter than gold. Look!*

Non ci soffermiamo ora su questa forma poetica, di antica e squisita fattura, ma sottolineiamo che anche in questo caso, cioè in un ambiente come quello dei paesi di lingua tamil del Sud dell'India dove la presenza del mare è concretissima, domina un formalismo letterario molto stretto.

Proviamo a tirare qualche conclusione, che offrirà forse qualche sorpresa, utilizzando ancora come 'reagente' il tema delle montagne. L'ampiezza inusitata dei paesaggi montuosi e boscosi, pur tenuto conto dell'autonomia tendenziale di ogni strofe alla quale si è accennato, non stupisce affatto in quanto le grandi montagne del Nord-Ovest del subcontinente e poi le grandi pianure del Nord sono le sedi dove si sono fondate le premesse, anche letterarie, dell'India indo-aria - mi si perdoni il pasticcio - e successivamente della cultura buddhista. Risalta, anche dalle poche strofe citate, che lo sviluppo del tema "montagne" è in misura molto significativa integrato dalla contemplazione diretta: si pensi per esempio al

motivo dei “corni d’oro” e dei colori minerali in genere; ciò non stupisce affatto e induce a ritenere che la formazione di questo tema potesse essere già stata completata in sostanza nel Nord dell’India, o forse meglio del subcontinente, probabilmente fra l’Afghanistan e il Pakistan attuali. La considerazione trova forse un interessante parallelo nella constatazione espressa da Ph. Benoît¹⁶ riguardo alle stagioni nel *Ramayana*:

[...] On notera que, dans ce Sud mythique du Ramayana, aucune allusion n’est faite à la mousson d’hiver qui arrose de pluies le Deccan méridional: la description des saisons que l’on trouve dans l’épopée de Valmiki est conventionnelle (voir le célèbre poème de Kalidasa, le Ritusamhara) et correspond plutôt, en ses grandes lignes, au climat de l’Inde du Nord.

Per il mare, invece, all’inizio della documentazione il tema è molto meno sviluppato e le immagini sono astratte (“incommensurabile”) o genericamente funzionali alle similitudini dove figurano. Quando il tema è ampliato, ciò si ottiene moltiplicando i motivi mitologici o quelli letterari convenzionali. Mancava evidentemente, all’inizio, un’osservazione diretta – anche questo non stupisce: per risalire nella riflessione fino alle origini delle letterature dell’India, quando gli inni vedici furono verosimilmente composti la sede degli indoari distava almeno 700 km dal mare, come ricorda K. Klaus;¹⁷ del mare si avevano perciò solo notizie assai scarse, indirette ed eventualmente favolose. In altre parole, se alcuni nuclei fondamentali della descrizione del mare e di quella delle montagne sono coevi, come mi pare ragionevole pensare, questi nuclei si sono formati quando le montagne erano visibili da vicino e il mare invece di fatto irraggiungibile. L’assenza o la carenza dell’osservazione diretta tende a perpetuarsi, dato il tradizionalismo della cultura indiana in ogni campo: una volta che un tema (non solo letterario) si è consolidato ed è perciò ritenuto acquisito dalla tradizione, si modifica solo per accrescimento, o per variazioni minime; queste possono talora arrivare a capovolgere un motivo, ma sempre dentro i confini delle stesse coordinate. Di qui la prevalenza dei motivi mitologici o convenzionali, e la *variatio* al loro interno; deliziosa in Kalidasa è per esempio l’immagine che ‘motiva’ il soffio delle

balene e tradisce in questo caso l'osservazione diretta, non necessariamente però di prima mano da parte del poeta. Ma a che cosa corrisponde in realtà, quando c'è, la descrizione 'classica' del mare? Il centro ideale della bellissima pagina del *Ramayana* è rappresentato dal rispecchiamento fra cielo e mare. Io credo si possa ipotizzare, sulla base di questo rispecchiamento, che figura in modo assai esplicito anche nel testo molto ridotto dell'edizione di Baroda (si confronti infatti VI, 4, 83-85), cioè sulla base dell'identità fra le immagini del cielo e del mare, che la descrizione concreta del secondo, quando c'è, sia in realtà la descrizione del cielo stellato! A confortare questa ipotesi, si può rilevare che nello straordinario passo letto, lo scintillio delle stelle non è confrontato, per esempio, con quello delle onde illuminate dalla luna, ma con quello delle gemme che traboccano nelle acque marine: il cielo doveva essere contemplato direttamente, il mare noto solo, o soprattutto, per descrizioni fiabesche. L'ipotesi trova forse un altro appoggio anche nelle immagini vediche dell'oceano e nel dibattito che la loro interpretazione ha suscitato. Tralascio qui la *querelle* sull'effettivo referente di *samudrá*, il cui valore letterale, com'è noto, è quello di "*Zusammen [fluss von] Wasser*": se si tratti cioè dell'oceano che circonda la terra, secondo la celebre concezione mitologica e geografica, o se invece si tratti dell'Indo¹⁸ dopo che vi sono confluiti i grandi fiumi del Panjab; e più tardi potrebbe trattarsi perfino del Gange. Alludo invece alla questione dell'esistenza di un *samudrá* celeste, soggetta a sua volta a una dibattuta controversia che non possiamo riprendere qui ma che ha visto intervenire studiosi della levatura di Luders, Hoffmann o Kuiper, e all'identificazione, da tempo proposta dall'ultimo¹⁹ "*of Vedic nocturnal sky with Varuna's waterly region and underworld*", ossia con un oceano sotterraneo. Non possiamo nemmeno accennare, qui, alle complesse implicazioni cosmogoniche, cosmografiche e mitologiche che investono questa identificazione e alla ricchissima e controversa bibliografia relativa. Ci limitiamo però a menzionare anche H. W. Bodewitz, che cita fra l'altro in conclusione del suo studio dedicato al tema²⁰ "*the theory of the cosmic reversal during the night, in which the subterranean waters represent the nocturnal sky*".

L'ipotesi da me proposta, d'altronde, si colloca qui esclusivamente in una prospettiva letteraria (non cosmogonica o di altro genere affine) e mira a sottolineare come le descrizioni di *samudrá*, anche a distanza di secoli dai testi vedici, sembrano più descrizioni del cielo notturno che dell'oceano; la convinzione qui espressa è condivisa, a proposito del mondo vedico, da T. Elyzarenkova.²¹ A mio modo di vedere, le "*Vedic cosmic classifications*" avrebbero potuto favorire la stabilizzazione dell'immagine letteraria del *samudrá* mutuata da quella del cielo in un periodo nel quale, per le popolazioni indoarie, l'esperienza diretta dell'oceano doveva essere rarissima, o di fatto inesistente.

Concludiamo allora, con finalità più evocativa che argomentativa, leggendo la strofe di un altro fra i grandi poeti dell'India classica, Bharavi:²²

Il cielo d'occidente, occupato dal crepuscolo dove si celavano file di nubi, si rivestì della bellezza dell'oceano colorato dagli splendori dei coralli che si affollano nelle sue onde.

La strofe descrive il cielo al tramonto, alludendo anche per l'aspetto serale all'analogia fra le profondità dell'atmosfera e quelle marine. Non sfuggirà tuttavia che il motivo naturale è come capovolto attraverso un'immagine non visiva, ma convenzionale: qui infatti è come se fosse l'oceano a specchiarsi nel cielo tingendolo, un oceano rosso non per i riflessi delle nubi toccate dagli ultimi raggi del sole, ma di per sé, grazie agli infiniti coralli che popolano le sue acque.

NOTE

* Per esigenze editoriali, nelle trascrizioni dal sanscrito non è stato possibile utilizzare i consueti segni diacritici: anche se la comprensione del testo non è pregiudicata dalla mancanza, ce ne scusiamo con i lettori.

¹ Mahakassapa, strofe 1062 sgg., già citate nell'intervento per il *Summer School "The Agony of Landscape / La morte del paesaggio naturale"*, 28 giugno 2002; trad. di chi scrive.

² Traduzione italiana G. Boccali, dall'edizione di Poona.

³ Per il *Mahabharata* e il *Canone Pali*, si ricorre al lavoro molto analitico e completo di T. Pontillo, P. M. Rossi, *Sea-images in pre-Kavya Literature: the Relationship between Mahabharata and Pali Buddhist Canon Occurrences*, in "PANDANUS '03" *Nature Symbols in Literature*, edited by J. Vacek, Signeta, Prague 2003, pp. 167-214.

⁴ P. M. Rossi, *op. cit.*, p. 184.

⁵ Come nel *Supparaka Jataka* (463), ambientato a Bharukaccha, Broach, trad. it. A. Luise da quella tedesca di E. e H. Luders, in *Fiabe buddiste*, a cura di E. e H. Luders, Mondadori, Milano 1996, pp. 51-54.

⁶ Trad. it. P. M. Rossi, *L'immagine dell'oceano nelle Theragatha: dall'oceano samsarico al nibbana oceanico*, in *Atti del seminario "La natura nel pensiero, nella letteratura e nelle arti dell'India" in occasione dell'Undicesimo Convegno Nazionale di Studi Sanscriti (Milano 23 novembre 2002)*, a cura di G. Boccali e P. M. Rossi, Associazione Italiana di Studi Sanscriti (A.I.S.S.), Torino 2004, p. 102.

⁷ Molto interessante, il passo figura nel *Canone* in versioni differenti e non può essere esaminato qui nei particolari; si rimanda perciò a P. M. Rossi, *Sea-images, op. cit.*, p. 185 sg.

⁸ *Canti dei monaci 680 e 173-174*, trad. it. P. M. Rossi, *L'immagine dell'oceano, op. cit.*, pp. 101 e 104.

⁹ *Buddhacarita* ("Le gesta del Buddha") I, 70, trad. it. con lievi modificazioni A. Passi, in Asvaghosha, *Le gesta del Buddha (Buddhacarita canti I-XIV)*, a cura di A. Passi, Adelphi, Milano 1979, p. 25.

¹⁰ Trad. it. P. M. Rossi, *L'immagine dell'oceano, op. cit.*, p. 106, da confrontare anche per quello che segue.

¹¹ Le testimonianze offerte dal *Ramayana* sono studiate da chi scrive e ancora da T. Pontillo in modo molto analitico limitatamente al VI° *kanda* nell'edizione di Gorresio, cfr. T. Pontillo, *L'immagine dell'oceano tra epica e Kavya: leggendo il VI libro del Ramayana (G)*, in *Atti del seminario "La natura nel pensiero, nella letteratura e nelle arti dell'India"*, *op. cit.*, pp. 69-93.

¹² *Kishkindhakanda*, 63, 4-8, ed. di Baroda.

¹³ *Le Ramayana de Valmiki*, édition publiée sous la direction de M. Biardeau et de M.-C. Porcher *et alii*, Gallimard, Paris 1999, p. 883 sg.; la traduzione citata si deve a B. Pagani.

¹⁴ Kalidasa, *La stirpe di Raghu. Poema epico*, per la prima volta tradotto in italiano dall'originale sanscrito con introduzione e note a cura di C. Formichi, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1912, pp. 185-188.

¹⁵ Trad. ingl. P. Jotimuttu, strofe 105 dell'antologia a sua cura, *Ainkurunuru - The Short Five Hundred (Poems on the Theme of Love in Tamil Literature)*, The Christian Literature Society, Madras 1984, p. 211.

¹⁶ Ph. Benoît, nelle note al V° *kanda*, da lui curato, in *Le Ramayana de Valmiki, op. cit.*, p. 1591 sg.

¹⁷ K. Klaus, *Samudrá im Veda*, in E. von Schuler, Hsgb., *XXIII. Deutscher Orientalistentag vom 16 bis 20 September 1985 in Würzburg. Ausgewählte Vorträge*, Franz Steiner, Stuttgart 1989, pp. 364-371.

¹⁸ Sulla base delle conclusioni di Klaus, *Samudrá im Veda*, *op. cit.*, pp. 366-368, dovrebbe essere questa, a mio giudizio, l'ipotesi preferibile.

¹⁹ Cfr. F. B. J. Kuiper, *The Bliss of Asa*, in "Indo-Iranian Journal", 8 (1964), pp. 96-129.

²⁰ H. W. Bodewitz, *The Waters in Vedic Cosmic Classifications*, in "Indologica Taurinensia", X (1982), pp. 45-53.

²¹ Colloquio personale avvenuto a Helsinki il 13 luglio 2003, all'inizio della 12th World Sanskrit Conference.

²² Bharavi, *Kiratarjuniya* ("Arjuna e il Kirata") IX, 9, trad. it. V. Pisani dall'edizione Durgaprasad - Parab, con lievi modificazioni di chi scrive.