

ORIENTAMENTI RELIGIOSI DELLA POESIA DELL'INDIA DALLE ORIGINI VEDICHE ALLA "SCUOLA DELLE OMBRE" DELLA LETTERATURA HINDĪ.

di Stefano Piano

The paper outlines the religious trend of Indian literature and, particularly, of Indian poetry (*kāvya*) from its Vedic origins to the hindī *Châyāvād* literary movement of the XXth century. It is mostly a kind of poetry that reveals a strong speculative character and involves a deep research of truth through the contemplation of the Unknown. In this perspective poetry becomes a means of spiritual realization. Human love is obviously a preferential theme of *kāvya*, but it matches an equally deep love for wisdom and renunciation of worldly pleasures and, in any case, appears to be sublimated in the fervent expressions of *bhakti* or devotional attitude towards the Divine Beloved. At last Mahādevī Varmā's lines express the idea that it is possible to reach release through poetry, that is within an aesthetic experience; in other words, there is a particular *mokṣa* for the poet, as speech becomes to him a chance to attain the supreme and final goal of life.

La "Scuola delle ombre", in hindī *Châyāvād*, è un movimento letterario del nostro secolo, che riveste un'importanza primaria non solo nell'ambito della letteratura hindī¹, ma nell'intero panorama letterario del sub-continente indiano. Tale scuola, praticamente sconosciuta in Italia al di fuori di una ristretta cerchia di studiosi delle lingue e letterature neo-indo-arie, è in qualche modo l'erede contemporanea di una ricchissima e straordinaria tradizione di poesia, i cui inizi risalgono alle origini stesse della cultura letteraria dell'India e che venne espressa dapprima in vedico, poi in sanscrito classico, nei vari pracriti, in *apabhraṣṭa* e, infine, nelle diverse lingue indo-arie moderne². A partire dall'epoca classica, si assiste anche al grande sviluppo delle letterature in lingue dravidiche (kannaḍa, malayāḍam, tamil e telugu non sono che le principali), che diedero un prezioso e spesso originale contributo a un panorama letterario di un'imponenza senza pari: un panorama nel quale la poesia (in sanscrito e hindī: *kāvya*) occupa un posto privilegiato, anche a causa di un particolare modo di sentire che da sempre è proprio delle popolazioni dell'India e che trova la sua più spontanea e immediata espressione nel canto. La poesia, in India, non si recita, ma si canta, e questo suo stretto legame con melodie antichissime ed estremamente suggestive ne fa una forma d'arte che non ha eguali sul nostro pianeta.

Prima di passare a trattare del movimento letterario hindī detto *Châyāvād*, ovvero "Scuola delle ombre", un breve *excursus* sulla grande eredità della letteratura e, in particolare, della poesia (*kāvya*) in

¹ Ricordo che la lingua hindī è dal 1948 la lingua ufficiale dell'Unione Indiana; parlata come lingua materna in una vasta area dell'India settentrionale e centrale, la hindī è oggi studiata come seconda lingua, unitamente all'inglese, nell'intero sub-continente indiano.

² Se si esclude il sanscrito, lingua letteraria classica per eccellenza usata ancor oggi per comporre poesia, le lingue letterarie "moderne" riconosciute dalla Costituzione dell'India sono 15, e precisamente: *asamiyā* (assamese), *baṅgālī* (bengalese), *kannaḍa*, *gujarātī*, *hindī*, *kaḍmirī*, *malayāḍam*, *marāḍhī*, *nepālī*, *oḍiyā*, *pañjābī*, *sindhī*, *tamil*, *telugu* e *urdū*. Sono inoltre state riconosciute come lingue letterarie dalla Sahitya Akademi di Delhi le seguenti lingue: *ōgrī*, *maithilī*, *rājasthānī*, *maāipurī* e *inglese*. Cfr. S. Piano, *Lingua ufficiale e lingue nazionali: note sul problema linguistico dell'Unione Indiana*, in *Lingua, dialetti, società*. Atti del Convegno della Società Italiana di Glottologia. Testi raccolti a cura di Emidio De Felice, Pisa, 8 e 9 dicembre 1978, Giardini Editori, Pisa 1979, pp. 57 nota 5 e 60.

sanscrito s'impone, non solo perché su di essa s'innesta inevitabilmente l'esperienza dei successivi poeti fino ai nostri giorni e perché la stessa poesia espressa in sanscrito è straordinariamente viva ancor oggi, ma anche per il fatto che la straordinaria creatività dei poeti "classici" ha finito per creare dei veri e propri "modelli" espressivi, ai quali è rimasta per sempre legata, in India, l'idea del comporre poesia.

Come è noto, la cultura dell'India indo-aria ha origini antichissime, e s'innesta tuttavia su un sostrato che aveva già prodotto una grande civiltà fiorita nel corso del III millennio a. C., senza però lasciarci documenti letterari. Tale civiltà, detta "dell'Indo" o "della valle dell'Indo" dovette svilupparsi in un'area assai estesa dell'India settentrionale, come i più recenti scavi hanno dimostrato, anche molto lontano dai suoi centri più famosi, che sono Harappā (nel Pañjāb) e Moheñjo Daro (nel Sindh). Essa seppe dar vita a una progredita e raffinata cultura urbana, di fronte alla quale dovettero apparire assai rozze le abitudini delle orde degli *ārya* ("nobili", così si autodefinirono le popolazioni di lingua indo-europea che invasero l'India presumibilmente dai passi di Nord-Ovest attorno al 1500 a. C.), che, introducendo nel sub-continente indiano una nuova struttura sociale (basata sulle tre fondamentali categorie funzionali degli indo-europei, che ricevettero il nome generico di *varāa* o "colori") e una nuova lingua (rappresentante lo stadio più arcaico del sanscrito classico), diedero alla civiltà "indiana" quell'impronta che essa ha conservato – e non solo nel Nord – fino ai nostri giorni. Erano popoli di mandriani e pastori, che non vivevano in sedi stabili, ma conducevano una vita nomade, abitando nelle loro tende; organizzati in clan e tribù, conoscevano il cavallo e il ferro, e di entrambi avevano fatto lo strumento di una indubbia superiorità militare, della quale resta traccia nei canti vedici inneggianti al dio Indra, il condottiero celeste capace di distruggere con la potenza del suo fulmine le *pur*, ovvero le roccheforti dei più antichi abitanti. Erano genti apparentemente rozze, ma la loro grandezza, e anche la loro raffinatezza, risiedeva nel canto, nella creatività poetica, nella straordinaria capacità di comporre poesia. I poeti (*kavi*) furono chiamati "vati, veggenti" (*çiī*) e la loro "parola creatrice", misteriosamente ascoltata in una rivelazione interiore e "uditiva" (*ḍrutī*), in quanto evocatrice del Vero, gettò le basi per quella dottrina della parola, che in India ebbe non solo molti cultori, ma diventò in epoca classica, col cosiddetto "tantrismo", un vero e proprio sistema religioso. La parola (*vāc*, lat. *voc-em*), il Verbo degli antichi sapienti, finì per identificarsi, nell'universo religioso dei *Tantra*, con la sublime ineffabile "potenza" creatrice di Dio e divenne la sua *Śakti*, a Lui perennemente e misteriosamente unita in un infinito amplesso come componente femminile di una divinità concepita come "coppia divina".

Le origini di questa nuova visione, che sopravvive e perdura nel cosiddetto "induismo" contemporaneo, si possono rintracciare già nelle più antiche creazioni poetiche degli *ārya*, che ci sono pervenute in quello straordinario *corpus* letterario che porta il nome di *Veda* (La sapienza): qui la speculazione è ancora soprattutto intuizione di verità nascoste, celate, accostate con la trepida riverenza con la quale ci si affaccia sul mistero. Ne fa fede un inno celeberrimo del X libro o "ciclo" (*maāōala*) del *Yg-veda* (La sapienza espressa in strofe laudative), composto presumibilmente verso il 1000 a. C., nel quale l'antichissimo vate s'interroga sulle origini stesse del mondo:

1. Non il non essere c'era, non l'essere c'era allora;
non c'era l'atmosfera, né il cielo che sta al di sopra.
Che cosa nascondeva? Dove? Di chi era rifugio?
C'era forse acqua, profonda, insondabile?
2. Non c'era la morte né l'immortalità in quel tempo;
non c'era segno distintivo della notte e del giorno.
Respirava senza vento, spontaneamente, Quello, l'Uno.
Oltre a Quello non c'era proprio nulla!
3. Tenebra c'era, da tenebra avvolta, in principio;
indifferenziata acqua era tutto questo.
Quel vuoto che era dal vuoto coperto,
Quello, l'Uno, nacque per la potenza dell'ardore.
4. Di Quello il desiderio in principio s'impadronì,
che fu del pensiero il primo seme.
Dell'essere l'origine nel non essere trovarono
i vati, cercando con saggezza nel cuore.
5. Trasversale fu tesa la loro corda.
Fu forse sotto? Fu forse sopra?

Vi furono portatori di seme, vi furono potenze:
 sotto l'intenzione, sopra l'offerta.
 6. Chi sa davvero, chi c'è quaggiù che possa annunciare
 donde si produsse, donde questa espansione?
 Gli dei vennero dopo il suo sprigionamento;
 chi dunque sa donde venne in essere?
 7. Donde venne in essere questa espansione,
 se depose o no [il suo seme],
 colui che di essa è il testimone nel cielo supremo,
 egli certo lo sa, o forse non lo sa³.

Si tratta di una poesia che è anche speculazione, ricerca del Vero, contemplazione del mistero. Essa trova ulteriori sviluppi in quelle “sedute” presso il maestro (in sanscrito: *Upaniṣad*, circa VI-III sec. a. C.) nelle quali gli antichi saggi s'interrogano su quello che è nel medesimo tempo il fine e il problema dell'uomo: la felicità, giungendo a concludere che

“in verità, ciò che è l'infinito è la felicità. Non c'è felicità nel finito; soltanto l'infinito è felicità. Ma bisogna desiderare di conoscere l'infinito... L'infinito si ha dove non si discerne nessun'altra cosa, nessun'altra si ode, nessun'altra si conosce. Dove si scorge qualche altra cosa, si ode qualche altra cosa, si conosce qualche altra cosa, allora si ha il finito. L'infinito è l'immortale, mentre ciò che è finito è mortale...”⁴.

La ricerca degli antichi veggenti si rivolge dunque sempre più verso la verità celata nella cavità segreta del cuore, ove alberga lo Spirito, il Sé (*Ātman*), il fondamento stesso della persona, che è nel medesimo tempo il fondamento dell'intero universo e di tutta la realtà. E ancora una volta la loro voce si esprime in toni poetici, facendo ricorso, in questo caso, a una serie di parabole. Qui è un padre, Uddālaka Aruāi, che impartisce il proprio insegnamento al figlio Śvetaketu:

“Se qualcuno, o mio caro, colpisse quel grande albero qui alla radice, esso continuerebbe a vivere, pur gocciolando [la linfa]; se qualcuno lo colpisse nel tronco, egualmente continuerebbe a vivere, pur perdendo la linfa; se qualcuno lo colpisse in cima, egualmente continuerebbe a vivere, pur perdendo la linfa. Compennato dall'*ātman*, immerso nella vita, bevendo [i succhi della terra], esso permane nella felicità.

Quando, però, la vita abbandona un ramo, esso si secca; un secondo ramo, esso egualmente si secca, un terzo ramo, esso anche si secca; e allorché la vita abbandona tutto l'albero, esso si secca completamente. Egualmente, mio caro, sappi ciò:

in verità, allorché un essere è abbandonato dall'anima vivente (*jīva*), esso non vive più e muore. Ogni cosa è animata da quella essenza sottile; essa è l'unica realtà, essa è l'*ātman*. Tu stesso, o Śvetaketu, lo sei”.

...

“Signore, istruitemi ancora”. “Sia pure!”. “Butta questo sale nell'acqua e ritorna da me domani mattina”. Śvetaketu obbedì al padre. Allora il padre gli disse: “Portami ora quel sale che tu ieri sera hai gettato nell'acqua”. Śvetaketu guardò nell'acqua e non lo vide più. Si era sciolto. “Assapora un po' di quell'acqua prendendola alla superficie. Com'è?”. “È salata”. “Assapora un po' di quell'acqua prendendola in basso. Com'è?”. “È salata”. “Assaporane ancora e vieni da me”. Il figlio gli obbedì e gli disse: “È sempre lo stesso”. Allora il padre disse a Śvetaketu: “Così pure, o figlio mio, tu non afferri l'essere, e purtutto esso è presente ivi [ove tu sei]. Tutto quanto esiste è animato da questa essenza sottile; essa è l'unica realtà, essa è l'*ātman*. E tu stesso, o Śvetaketu, lo sei”⁵.

³ Traduzione inedita dell'Autore.

⁴ *Chândogya-upaniṣad* VII, xxiii e sg. Trad. di C. Della Casa, in *Upaniṣad vediche*, TEA, Milano 1988, pp. 208 e sg.

⁵ *Chândogya-upaniṣad* VI, xi e xiii. Trad. di Pio Filippini Ronconi, in *Upaniṣad antiche e medie*, vol. I, Boringhieri, Torino 1960, pp. 134-136.

Non ci si deve quindi stupire se per secoli, in India, la poesia è stata prevalentemente, se non esclusivamente "religiosa", o meglio, "spirituale", costituendo quasi uno strumento per mezzo del quale l'uomo potesse riscoprire le sue radici ultime in una dimensione ultraterrena. Questa tendenza, però, contrariamente a quanto si sarebbe indotti a pensare, non ha mai indotto l'uomo né il poeta a ignorare che esiste una piacevolezza anche nel divenire, nel finito, nelle piccole o grandi gioie che ci è dato provare all'interno del nostro piccolo "confine". Pur nella consapevolezza della finitezza del piacere (*sukha*), sostanziato anch'esso di disagio (*duakha*) e fonte, in ultima analisi, di sofferenza proprio a causa della sua transitorietà, la stagione aurea della letteratura "classica" dell'India ci offre splendidi esempi di poesia d'amore. Una poesia che raggiunge i propri vertici di eccellenza nelle composizioni brevi, anzi brevissime, costituite spesso di una sola strofa. Sono questi i *subhāiita*, i "bei detti", autentici capolavori per perfezione formale e per intensità di sentire, siano essi parte di più ampi poemi o siano invece concepiti come singole composizioni autonome.

E qui non si può passare sotto silenzio il principe dei poeti "classici" dell'India, il celeberrimo Kālidāsa (IV-V sec. d. C.), i cui versi suscitarono l'ammirazione di grandi poeti europei come Johann Wolfgang von Goethe; ecco un suo verso tratto dal *Meghadūta*:

Nelle liane il tuo corpo,
nell'occhiata delle timide cervice lo sguardo furtivo,
l'ombra delle guance nella luna,
nelle piume della coda dei pavoni i tuoi capelli
io immagino, nelle onde tenui dei fiumi
le lusinghe delle sopracciglia:
ahi, pur se paragonabile, in nessuna cosa,
o timida, c'è una somiglianza completa con te⁶.

Spesso poesie di una sola strofa ciascuna sono raccolte tematicamente in centurie di rara bellezza, come nel caso dell'*Amaruḍataka* (La centuria di Amaru o Amaruka, VII sec.?), uno dei più ammirati poeti lirici dell'India antica. Ecco un quadretto sul tema dell'amore:

Rispondi, bambina: chi è l'uomo felice
su cui posi oggi lo sguardo - occhi languidi, chini,
umidi d'amore, ora socchiusi come un fiore acerbo,
ora quasi sfacciati, per un attimo infine distolti
in un brivido di timidezza, come pronti a svelare
le prime emozioni nascoste nel cuore?⁷

ove i dettagli della microfisionomia diventano capaci di esprimere anche i più impercettibili moti del cuore.

Ma c'è un poeta che, a mio avviso, è insuperabile per la sua originalità e modernità: si tratta di Bhartḥhari, vissuto probabilmente nel VII sec. d. C. e autore di tre celebri "centurie" (*ḍataka*), dedicate nell'ordine al piacere (*ḍçūgāra*), al corretto comportamento (*nīti*) e al distacco ascetico (*vairāgya*) e pervenuteci attraverso tradizioni diverse e non sempre concordi, anche perché al nome di questo poeta finì per essere attribuita, a causa della sua fama, una gran quantità di strofe gnomiche, solo in parte autentiche. Mi limiterò a tradurre qualche versetto a mio avviso particolarmente significativo:

āvāsāḥ kriyatām gāḅge pāpahāriāi vāriāi |
stanamadhye taruāyā vā manohāriāi hāriāi ||

Ti piaccia giacere nell'acqua del Gange
che monda dal male,
o sul seno di una fanciulla,

⁶ *Meghadūta* 101. Trad. di Giuliano Boccali in Kālidāsa, *Nuvolo messaggero*, Editoriale Nuova, Milano 1980, p. 115.

⁷ *Amaruḍataka* 5. Trad. di Daniela Rossella in Amaruka, *Centuria d'amore*, Marsilio, Venezia 1989, pp. 40 e sg.

con la sua collana di perle, che rapisce il cuore!⁸

In questa breve poesia il gioco degli omoteleuti, che anche chi non conosca il sanscrito è in grado di cogliere con la sola lettura, sottolinea il confronto simpaticamente irriguardoso fra l'abbraccio delle acque del fiume sacro e quello dolcissimo di una fanciulla il cui seno (e qui ancora è da notare un *double entendre*) "è adorno di perle", oppure "ha il candore lunare delle perle" stesse.

Attribuita sempre a Bhartṛhari è quest'altra strofa, il cui ultimo versetto, con la ripetizione quasi ossessiva della congiunzione enclitica *ca* (cfr. il lat. *que*), sembra ripetere col suo ritmo saltellante le molte contraddizioni dell'amore terreno:

*yāã cintayāmi satataã mayi sã viraktã
sã cānyam icchatī janaã sa jano 'nyasaktã |
asmatkṛte ca paritūyati kãcid anyã
dhik tãã ca taã ca madanaã ca imãã ca mãã ca ||*

Quella a cui penso sempre è indifferente verso di me;
ella desidera un altro uomo e quell'uomo a un'altra è legato;
e io piaccio molto a qualcun'altra!
Maledizione a quella e a quello e all'amore e a costei e anche a me!⁹

Di qui, da questa apparente absurdità, sorge spontaneo l'interrogativo sul dopo, su quell'obiettivo finale di felicità che sembra sfuggire all'uomo:

*prãptãã dṛiyãã sakalakãmadughãã tataã kim |
dattaã padaã dīrasi vidvīatãã tataã kim ||
sammãnitãã praãayino vibhavaĩs tataã kim |
kalpaã sthitaã tanubhṛtãã tanubhis tataã kim ||*

Puoi guadagnare ricchezze capaci di esaudire tutti i desideri.
E poi?
Puoi mettere il piede sulla testa dei nemici.
E poi?
Gli amici puoi colmare di ricchezze e di onori.
E poi?
Puoi vivere milioni di anni.
E poi?¹⁰

Si tratta di interrogativi lapidari e struggenti sulla realtà della condizione umana, sulla sua transitorietà, sull'illusione di una felicità che sembra sfuggire comunque all'uomo: un tema che troviamo anche in altri poeti, come, per esempio, Śivadāsa (XII sec.):

*ko 'ham kasmin katham āyātãã
kã me janani ko me tãtãã |
iti paribhãvita iha saãsãraã
sarvo 'yaã svapnavyavahãraã ||*

Chi sono? Come e a causa di chi sono venuto?
Chi è mia madre e chi mio padre?
Ecco che cos'è la vita quaggiù:

⁸ Traduzione inedita dell'Autore.

⁹ Traduzione inedita dell'Autore.

¹⁰ Traduzione inedita dell'Autore.

tutto questo non è che un sogno!¹¹

Ed è proprio il tema della transitorietà e della non sostanzialità del *saāsāra*, cioè del divenire, che orienta le riflessioni dei poeti verso la saggezza, verso la sublime intuizione del rinunciante, cioè di colui che, vinte le passioni, ha realizzato il completo distacco dalle cose del mondo. Fra le più belle espressioni poetiche di questo sentimento è da citare una strofa di Nīlakaāṅha Dīkīita (sec. XVII), un poeta dell'India meridionale, protagonista di quella meravigliosa stagione della cultura brahmanica che, a distanza di secoli, ha fatto rivivere le grandi suggestioni dell'epoca "classica":

*patatu nabhaḥ sphuātu mahī calantu girayo milantu vāridhayaḥ /
adharottaram astu jagat kâ hânir vītarāgasya ||¹²*

Caschi il cielo, tremi la terra, si muovano i monti, si mescolino gli oceani,
sia sottosopra il mondo! Qual danno per chi ha placato le passioni?¹³

Il gusto per la poesia continua a non essere mai disgiunto dalla tensione verso l'eterno, dall'ansia di superare d'un balzo la sfera del transeunte per immergersi in quella del Vero. E la poesia, così come il gusto estetico, giunge così veramente a un piccolo passo dalla verità. Per dirla con le parole dell'antica *Upanīad*:

Da un aureo disco è coperto il volto del vero. Lèvalo, o Dio, affinché io, che ho per legge il vero, possa vederlo!¹⁴

Dagli esempi fatti sembra di poter concludere, da un lato, che la riflessione religiosa è quasi sempre presente anche nelle opere il cui primo obiettivo è la poesia e, dall'altro, che le opere di carattere dottrinale e religioso non sono quasi mai prive di poesia. Un momento veramente sublime di questo connubio fra speculazione ed espressione poetica è rappresentato dalla *Bhagavad-gītā* (Il canto del glorioso Signore), la cui composizione risale presumibilmente al II sec. a. C. Basterà citare qualche esempio di metafora per farci convinti delle caratteristiche poetiche di questo "canto" divino.

Quanta utilità c'è in un piccolo stagno
quando l'acqua scorre da ogni parte,
tanta ce n'è in tutte le Scritture
per un saggio che conosce la verità.

...

Giacché i sensi vagano qua e là
e la mente d'un uomo, se li segue,
si porta via la sua saggezza,
come il vento una nave sull'acqua.

...

Degnati, o Dio, di essere paziente con me, come un padre col figlio,
come un amico con l'amico, come un amante con l'amata.

...

Quando abbandona il corpo, il signore
prende i sensi con sé e se ne va,
come il vento porta via i profumi da un terreno odoroso¹⁵.

¹¹ Traduzione inedita dell'Autore.

¹² Nīlakaāṅha Dīkīita, *Vairāgya-ḍātaka* 6. Cfr. *Oeuvres poétiques de Nīlakaāṅha Dīkīita - I*, Texte, traduction et notes par Jean Filliozat, Institut Français d'Indologie, Pondichéry 1967, p. 233.

¹³ Traduzione inedita dell'Autore.

¹⁴ *Īdā-upanīad* 15; trad. di C. Della Casa in *op. cit.*, p. 293, con una leggera modifica.

Ma per gustare appieno questo capolavoro, non diversamente da quanto accade per tutti i testi poetici delle letterature dell'India, occorre ascoltarne il canto, salmodiato con antica sapienza su una delle molte melodie di base (*rāga*) della musica tradizionale dell'India. La poesia – lo ripeto – è fatta per il canto e per l'ascolto: non si recita, si canta. Non si legge, si ascolta. Se non terremo presente questo fatto non potremo neppure lontanamente immaginare in che cosa consista, per un indiano, la fruizione della poesia; né potremo comprendere e apprezzare versi come i seguenti del già citato Nīlakaāṭha Dīkīita:

*vijñaptiā dṛuyatām eka vidhātā karuā yadi /
mūkān śja kavimanyān badhirān viduō 'thavā //*

Ascolta questa mia sola preghiera, o Creatore, se hai compassione:
fai muti i poetastri, oppure sordi gli intenditori!¹⁶

Ma, tornando alla *Bhagavad-gītā*, dobbiamo sottolineare che la tradizione speculativa brahmanica in essa s'incontra felicemente con il tema dell'amore umano; quest'ultimo, sublimato e rivolto all'unico Amato divino, si trasforma e diventa amore devoto, *bhakti*, che è a un tempo santa devozione e partecipazione misteriosa ed esaltante alla natura divina. Nel sec. XII, quando già si stanno affermando le letterature espresse nelle lingue neo-indiane, è proprio la *bhakti* che ispira il capolavoro in sanscrito di Jayadeva, il *Gītagovinda* (Govinda, cioè Kṛīā celebrato col canto), un poema nel quale la mistica unione del devoto con il suo Dio è suggerita attraverso l'immagine dell'amore fra Kṛīā e le mandriane del bosco di Vṇḍāvana, prima fra tutte la prediletta Rādhā. Eccone qualche strofa nell'elegante traduzione italiana di Giuliano Boccali:

“Di nuvole soffice il cielo, le foreste scure d'alberi di *tamāla*;
di notte, lui ha paura: e tu, Rādhā, accompagnalo a questa dimora!”
Così agli ordini di Nanda trionfano sulla riva della Yamunā¹⁷ gli amori segreti
di Rādhā e Mādhava (Kṛīā) giunti all'albero della pergola lungo il sentiero.

...

I venti del Malaya profumati sfiorano vigne di garofani gentili,
le pergole sussurranti dei richiami dei cuculi confusi agli sciami dell'api,
nella primavera al colmo Hari (Kṛīā) qui vaga, danza colle fanciulle, amica - tempo triste a chi è solo.

...

Il flauto incantato che risuona in toni soavi
nettare fluente dalle sue labbra,
gli orecchini che dondolano alle guance, il capo che oscilla, gli sguardi mobili furtivi,
nella danza d'amore Hari qui ricorda il mio pensiero,
che folleggia armonioso e scherzando sorride.
La chioma piena di fiori bella come una nuvola trapunta da un raggio di luna,
col segno di sandalo sulla fronte puro come il cerchio della luna che si leva nell'oscurità,
ella vide Hari, che aveva una sola emozione, a lungo desideroso dei giochi d'amore,
col viso, dimora degli affetti, sottomesso ai comandi della passione profonda¹⁸.

La fioritura di poemi ispirati ai sentimenti della *bhakti* fu immensa e la nuova tendenza letteralmente esplose in tutte le letterature neo-indiane, dopo essersi affermata in ambiente tamīl, fra il VI e il X secolo, coi canti degli *ālvār*, i “profondi”, gli “assorti”, “assorbiti [nell'amore devoto]”. Il loro peculiare atteggiamento ben si esprime nelle parole di Nammālvār:

¹⁵ *Bhagavad-gītā* 2, 46; 2, 67; 11, 44; 15, 8; trad. it. dell'Autore con modifiche; cfr. *Bhagavad-gītā (Il canto del glorioso Signore)*, ed. it. a cura di S. Piano, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 1994, pp. 110, 116, 210, 242.

¹⁶ Nīlakaāṭha Dīkīita, *Gāṅgāvataṛāā* I, 34 (trad. inedita dell'Autore).

¹⁷ Il principale affluente di destra del Gange, su cui sorgono la città di Mathurā e il bosco di Vṇḍāvana, teatro degli amori di Kṛīā adolescente.

¹⁸ Jayadeva, *Gītagovinda*, a cura di G. Boccali, Adelphi Edizioni, Milano 1982, pp. 37, 45, 53, 127 (strofe 1, 28, 51, 250).

Abbandonate tutto il resto, e dopo averlo abbandonato, abbandonate la vostra esistenza a Colui che è il Signore dell'abbandono!¹⁹

Le scuole devozionali (*bhakta*) ispirarono numerosi poeti di diverse aree linguistiche del subcontinente indiano, soprattutto fra il XV e il XVIII secolo. In Assam fiorì Śaūkaradeva (m.1568), autore di numerosi "recitativi con ritornello" (*Kīrtana-ghoīā*) e promotore della *bhakti vaiīāva* in quella regione; in Bengala Caāōidās (XV-XVI sec.) compose lo *Śrīkṣīāa-kīrtana* e il grande mistico Rāmprasād Sen (m. 1775) cantò in linguaggio semplice e disadorno il suo amore per la Madre divina. Narasiāha Mehtā (sec. XV?) compose in gujarātī i suoi canti d'amore per Kṣīāa, mentre Tukārām (1588-1649) e Rāmdās (1608-1682) espressero la propria devozione in lingua marāṭhī. In Orissa si distinse Sāraē Dāsa (XV sec.) e in Pañjāb Gurdās (XVI-XVII sec.)...

L'elenco potrebbe diventare molto lungo, ma, per esigenze di brevità, ci soffermeremo qui un po' più diffusamente sulla sola letteratura hindî, non solo perché questa lingua, come ho ricordato, è la lingua ufficiale dell'Unione Indiana, ma anche perché alcuni suoi poeti contemporanei possono essere considerati gli epigoni ideali delle tendenze del gusto poetico che abbiamo fin qui illustrato. Il grande movimento religioso della *bhakti* presenta nella letteratura hindî due tendenze principali, a seconda che l'amore devoto del poeta religioso sia rivolto a un Dio personale caratterizzato da qualità ben precise (*bhakti saguāa*), oppure a un Assoluto impersonale indefinibile e non qualificabile in termini umani (*bhakti nirguāa*). La prima tendenza, poi, si articola in due branche principali, a seconda che l'attenzione del devoto sia rivolta a Kṣīāa, il "mandriano" di Vṇdāvana concepito come amante divino, oppure a Rāma, il re perfettamente giusto che incarna gli ideali dell'ordine e della norma universale (*dharma*). Molti furono i poeti di ciascun orientamento, ma ci limiteremo a fare qui solo qualche esempio scelto fra i più significativi; nell'ambito della Kṣīāa-*bhakti* è quasi d'obbligo far riferimento a Vidyāpati (XV sec.) e alla sua *Padāvalī*, una "fila di canti" nei quali l'anima del devoto (simboleggiata dalla figura di Rādhā) anela al Signore con i palpiti di un'amante terrena. Eccone un esempio:

Vidi Hari in sogno
e il mio cuore traboccò di dolcezza.
Il mio corpo si eccitò
e si destò in me l'amore.
Fremente egli mi cercava le labbra con le labbra
e quindi, guancia contro guancia,
giacemmo insieme su un letto di fiori.
Ma il sogno s'è dissolto alle prime luci dell'alba
e son rimasta più sola di prima...²⁰

Una simile atmosfera sono capaci di evocare i celebri *bhajan* o "canzoni devozionali" di Mīrā o Mīrābāi (1498-1546), la principessa *rājput* trasformatasi in monaca vagabonda per amore del dio Kṣīāa:

Sei il compagno della vita, della morte,
e il ricordo di te
fonde per me i giorni e le notti.
Quel che soffro senza vederti,
lo so soltanto io, nessun altro.

Dagli alti balconi del palazzo
scruto ogni sentiero per vederti,
e trovo tutto intorno
-- mondo, famiglia, parenti --
vuoto e falso.

¹⁹ Cfr. *Inni degli ālvār. Testi tamīl di devozione visnuīta*, a cura di E. Panattoni, UTET, Torino 1993, p. 425.

²⁰ Cfr. *Mistici indiani medievali*, a cura di L. P. Mishra, UTET, Torino 1971, p. 208.

Questo mio cuore è come
un elefante matto.
Solo tu puoi porgli freno e guidarlo²¹.

Di tono diverso, ma caratterizzata da un non meno intenso sentire è la *Râma-bhakti*, della quale fu supremo cantore uno dei maggiori poeti della letteratura hindî, Tulsî Dâs (1532-1623), celebrato autore del *Râmcaritmânas* (Il lago delle gesta di Râm), un'opera che gode di estrema popolarità nello *hindî-saâsâr*. Da tale poema ricaviamo la seguente invocazione:

Se, Signore, contento mi offri una scelta, se hai compassione e amore per me, da te, mio padrone, chiedo in dono, o generoso che sei guida nell'intimo, una ferma e pura devozione per te, quale è celebrata dalla rivelazione sacra e dai *Purââ*²², quale è desiderata dai signori dello *yoga* e dai *munî*²³, quale qualcuno ottiene per grazia del Signore. O albero che soddisfi i desideri dei devoti, che sei buono con chi a te si prosterna, oceano di compassione, dimora della felicità, tale devozione per te, Signore, dammi: abbi pietà di me, Râm!²⁴

I poeti dell'altra tendenza, quella della *bhakti nirguâa*, sono anche noti con l'appellativo generico di *Sant*²⁵, che significa a un di presso "santo", e il loro movimento, denominato *nirguâa-sampradâya* (tradizione *nirguâa*) e marcatamente influenzato dal pensiero del Vedânta non-dualistico, ha determinato nella poesia religiosa dell'India una svolta le cui conseguenze si son fatte sentire fino all'inizio del nostro secolo, e non solo nella poesia del *Châyâvâd*. La seguente poesia è tratta dalla *Padâvali* di Kabîr (1440-1518), il massimo rappresentante della scuola dei *Sant*:

Il mio cuore vaga senza sosta
e la casa del mio corpo,
tante volte incendiata,
non mi appartiene più.
Lasciai dunque la mia dimora
e m'avventurai allo scoperto.
Ma anche la giungla mi deluse.
Ogni cosa era preda della malattia e del dolore,
ogni luogo infestato dalla putredine della morte.
Implora Kabîr: Tocco con la fronte i tuoi piedi, o Supremo,
e ti prego: torna con me nella mia casa!²⁶

Un canto di Gurû Nânak (1460-1539), il fondatore del Sikh-panth, che fu forse discepolo di Kabîr, può concludere questa breve rassegna:

Se il Signore misericordioso mostra misericordia,
allora si ottiene il Vero Guru.
Dopo che quest'anima ebbe vagato attraverso molte nascite
il Vero Guru le ha comunicato la Parola divina.
Non c'è donatore grande come il Vero Guru:
uditelo tutti, sì, tutti quanti!
Incontrando il Vero Guru ottengono la verità

²¹ Cfr. *Le canzoni di Mira*. Introduzione e traduzione di G. Singh, Edizioni QuattroVenti, Urbino 1988, p. 38.

²² Importanti testi religiosi tradizionali, il cui nome significa "antico".

²³ "Silenziosi", una categoria di asceti.

²⁴ Cfr. *La bhakti. L'amore di Dio nell'induismo*, a cura di G. R. Franci, Editrice Esperienze, Fossano 1970, p. 219.

²⁵ Sull'argomento si veda il recente, pregevole saggio di P. Caracchi, *Râmânanda e lo yoga dei sant*, "Asiatica" 2, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1999.

²⁶ Cfr. *Mistici indiani medievali*, cit., p. 363.

coloro che han rimosso l'orgoglio dal proprio cuore, cui è stato rivelato il Vero fra i veri²⁷.

Qui, come nelle altre opere dei *Sant*, la divinità perde i contorni del perfetto uomo divino, amante dei suoi devoti o esempio ideale da imitare, per assumere quelli del Vero, o del Vero Maestro divino, concepito come un indefinibile mistero nel quale soltanto si può fare esperienza della verità.

E proprio in questo peculiare approccio alla verità ultima e al fine supremo dell'umana esistenza (il *mokîa*), che coincide con l'esperienza di quella verità, si può trovare la connessione fra la poesia dei santi medievali e la scuola di poesia "intimistica" (*rahasyavâd*) che ha rinnovato la letteratura hindî all'inizio del nostro secolo e alla quale è stato dato il nome di *Châyâvâd* o "scuola delle ombre"²⁸. Ne fecero parte numerosi poeti, fra i quali spicca un "quartetto" divenuto specialmente famoso e costituito da Sûryakânt Tripâdhî Nirâlâ (1896-1961), Jayaâûkar Prasâd (1889-1937), Sumitrânandan Pant (1900-1977) e Mahâdevî Varmâ (1907-1987), detta "la Mîrâ moderna" proprio per le delicate e toccanti poesie nelle quali esprime il suo intimo trasporto per l'Amato divino²⁹. Principalmente dettate dai moti interiori dei poeti e formalmente caratterizzate da un massiccio ricorso al simbolo, le composizioni dei poeti *châyâvâdî*, che rappresentarono, per usare un'espressione di Nâgendra, "una rivolta del fine contro il grossolano", appaiono, nell'atmosfera letteraria hindî dell'inizio del secolo, come una vera rivoluzione, sia sul piano formale, sia su quello contenutistico, e si possono accostare in modo significativo alle opere liriche del grande Ravîndranâth Æhâkur (1861-1941).

Nel medesimo tempo, esse costituiscono il naturale sviluppo di riflessioni da sempre presenti nella poesia dell'India, in particolare per quanto riguarda la sua stretta connessione con il fine supremo dell'uomo: non soltanto nel senso che il gusto del "bello" non può essere separato da quello del "vero", anzi, il "bello" non può non identificarsi, in ultima analisi, col "vero", in quanto nel Mistero risiede al tempo stesso la suprema bellezza e la suprema verità (Dio è il supremo Artista e l'arte parla di Dio, secondo il pensiero di A. K. Coomaraswamy), ma anche nel senso che il poeta ha un suo modo peculiare di accostarsi al mistero e di conseguire la liberazione dalla finitezza del divenire. Sono temi particolarmente evidenti nella poesia di Mahâdevî, l'unica donna del "quartetto", che compose le sue cose più belle fra il 1924 e il 1936. I suoi versi ci parlano dell'Essere supremo, che è *nirguâ nirâkâr* (senza qualità e senza forma) e, nel medesimo tempo, *saguâ sâkâr* (dotato di qualità e di forma). La relazione di Dio con l'anima è ancora una volta simboleggiata dalla relazione fra l'amato (*priyatam*) e l'amante (*priyâ*), e non è un caso che l'incontro della poetessa con quell'Essere sconosciuto e misterioso avvenga nel crepuscolo, sia esso del mattino o della sera; un momento che, nella sua fuggevole mutevolezza, è immagine sia della vita, sia, in quanto impossibile a definirsi, della suprema Verità:

Mentre alla notte lavava la luna
nel suo chiarore i riccioli dispiegandoli,
mentre al germoglio diceva il mese di miele:
"Dimmi del tuo liquore il prezzo",

mentre contorceva il folle vento
nella polvere ghirlande di gocce di rugiada,
per insegnare la musica della vita
proprio allora tu venivi su questa sponda!

Dispiegava la rete dei sogni
quell'orlo della tua compassione;
quel sorriso delle tue labbra

²⁷ *Âdi Granth, Âsâ dî Vâr, pauçî 4*, in *Canti religiosi dei Sikh*, a cura di S. Piano, Rusconi, Milano 1985, p. 116.

²⁸ Su questa scuola si vedano i contributi di M. Albanese ed E. Fasana, di V. Caramanti, di M. P. Jaiswal, di D. Dolcini Manara, di G. G. Filippi e di G. Milanetti, oltre a quello dello scrivente, intitolato *Romanticismo, indianistica e Châyâvâd*, in *Atti delle giornate di studio su "Il Châyâvâd"* (Venezia 26-27 Marzo 1982), supplemento a "Quaderni Asiatici" N. 1, Milano 1983.

²⁹ Cfr. S. Piano, *Il "dolore" e la "separazione" nella poesia di Mahâdevî*, in "Indologica Taurinensia", 2 (1974), pp. 235-258.

m'immerse in un dolce struggimento;

dimenticavo le ben note melodie,
scivolavano via le mani ancora e ancora;
tu provavi allora, o Signore compassionevole,
tenerezza per quegli stessi miei errori!

Da allora quante ère passarono,
quante lampade si spensero;
ma io non giunsi mai ad apprendere
qualcosa che assomigliasse al tuo canto seducente!

Ora il dio è irraggiungibile!
Stanco è il dito, allentate le corde;
oggi sul tuo liuto che è il mondo
accorda questo indistinto tintinnio³⁰.

L'esperienza interiore della poetessa si proietta al di fuori della sua intimità più segreta per giungere quasi a identificarsi con l'infinita espansione cosmica, come se la fantasia creatrice del cuore avesse la stessa forza dell'originaria esplosione dell'universo dal suo nucleo indistinto e inconoscibile:

Quando per chiedere le mie lacrime
nel sonno mi venne vicino,

sorridendo come un sogno mi venne vicino!

Con il sorriso del cielo un arcobaleno
è stato tracciato nello spazio;

sulla pelurie dei raggi
anche la tenebra immota trasalì fremendo;

seguendo il sopraggiungere della notte
venne il sorriso del chiaro di luna;

quando una scintilla di pena
ha visitato il cuore di cera,

nelle mani a calice della morte ha versato
l'universo l'ambrosia della vita!

Allora è venuto a chiedere all'autunno
una goccia di brina il mese di miele!

Donando il fragrante respiro immortale
son caduti e scomparsi i fiori delicati;

le gocce bruciando nei raggi del sole
han ripreso forma in una nube;

ad abbracciare la morte allora
è venuta l'infinita espansione!³¹

³⁰ *Nihâr* 1; cfr. S. Piano, *op. cit.*, pp. 244 e sg.

³¹ *Sândhya-gît* 5; cfr. S. Piano, *op. cit.*, p. 253.

Come dicevano gli antichi vati vedici, l'uomo anela all'infinito; ma non può per questo dimenticare la piacevolezza del suo piccolo confine, la sua esclusiva capacità di "distruggersi" nel proprio io per entrare nella dimensione dell'eterno:

*jab asīm se ho jāyegā
merī laghu sīmā kâ mel,
dekhoge tum dev! amartā
khelegī miāne kâ khel!*

Quando avverrà l'incontro
del mio piccolo confine con l'infinito,
tu vedrai, o Dio! l'immortalità
giocherà il gioco dell'estinzione!³²

La poetessa sembra volerci dire che "solo chi ha sperimentato un confine può aspirare all'infinito, solo la goccia può fondersi col mare e diventare il mare, o perdersi nella sabbia riarsa; non la luce assoluta e immota di Dio, ma solo quella dell'umile lampada dell'offerta può illuminare consumandosi, né si può illuminare e consumarsi se non facendosi lampada"³³. Sembra di poter concludere che, non diversamente dagli antichi *çii* del *Veda*, anche Mahādevī trova nel canto un'occasione per la sua realizzazione spirituale. In altre parole, la millenaria tradizione poetica dell'India, dalle sue remote origini fino al nostro secolo, sembra volerci dire che c'è un *mokīa* del poeta.

Il poeta, come tutti gli altri uomini, vive nella mutevolezza del divenire, e per lui l'esperienza estetica costituisce l'occasione per vivere in armonia con questa mutevolezza, "con la speranza del mattino così come con la malinconia della sera" e, al tempo stesso, per trascenderla nel momento del crepuscolo, cioè della verità, che è incontro fatto di mistero fra la tenebra e la luce.

Stefano Piano is Professor of *Indology* and Vice-Director of the Department of Oriental Studies in the University of Torino, Chairman and President of the teaching board of the Ph.D. School of "Indological and Tibetological Studies", founded by him (Universities of Torino, Milano and Bologna), Vice-President of the Centre of Religious Studies of the University of Torino, founder-fellow of the Italian Association of Sanskrit Studies (1976) and a member of its Board of Directors (from 1982).

³² *Nihār* 4, strofa 5; cfr. S. Piano, *op. cit.*, p. 257.

³³ S. Piano, *op. cit.*, p. 258.