

DANIELA ROSSELLA

IL RATHĀṄGADŪTA: UN NUOVO ESEMPIO  
DEI “POEMI DEL MESSAGGIO”

Struggente testimonianza poetica della separazione fra amanti, canto della nostalgia, accorato ma ardente affresco della fatalità che sembra incombere su ogni rapporto d'amore, il breve poema che ho di recente presentato nella sua prima traduzione dal sanscrito in italiano<sup>1</sup> – mi sono peraltro sconosciute traduzioni a stampa in altre lingue occidentali – ha titolo *Rathāṅgadūta*<sup>2</sup>, ossia “cigno messaggero”.

---

1. *Il cigno messaggero – Rathangaduta*, a cura di Daniela Rossella, Parma 2006 (per motivi di ordine tipografico, in questa edizione a stampa non mi è stato possibile usare segni diacritici. Tuttavia, essa include l'originale in *devanāgarī*).

2. Il testo sanscrito a stampa che possiedo fu un dono dell'indimenticato Professor Vittore Pisani. Secondo il frontespizio in sanscrito (se mai ne esistette uno in inglese il “mio” testo non lo possiede più) questo piccolo libro venne stampato a Bombay (*Mumbapuryām*) da Nirṇaya Sāgar (*nirṇayasāgarākya... mudritam*) nell'anno 1867. Il testo, di 97 stanze, non presenta commentario, né è fornito il nome dell'autore. Devo per questo ancor più ringraziare il Professor Peter Wyzlic, che mi ha fornito le seguenti informazioni (cito testualmente): [...] *you find in the New Catalogus Catalogorum, at least, two entries concerning this work. It has been ascribed to Kalidasa. See: 1. New Catalogus Catalogorum Vol. 4, Madras 1968, p. 67b, s.v. Kalidasa; 2. New Catalogus Catalogorum Vol. 3, Madras 1967, p. 266ab, s.v. Kavikanthapasa. According to these entries the Rathangaduta has been printed along with a work called Kavikanthapasa. However, the NCC does not list manuscripts for the Rathangaduta. This printed edition is listed in the Catalogue of the Sanskrit works in the India Office Library (now part of the British Library): [Rathanga-duta, attributed to Kalidasa]. Sri-Mahakavi Kalidasakṛtau Rathanga-duta-Kavi-kamthapasakhyau gramthau... [Telugu char.] Tenali: Rajata Press, 1924. – pp. [1], 2, 24. 18x12 cm Shelfmark No. San B. 785 (m). Furthermore, Sures Chandra Banerji does*

L'opera, che allo stato attuale degli studii è forse più prudente considerare anonima, sebbene sia stata talora attribuita a Kālidāsa (IV–V secolo), rientra a pieno titolo in un genere particolarmente amato dalla letteratura classica dell'India, il *kāvya* (“composizione poetica”; “letteratura d'arte”): si tratta di un *dūta*- o *sandēśa-kāvya*, ossia, rispettivamente, “poema del messaggero” o “del messaggio”.

La trama del poemetto è relativamente semplice, com'è del resto il caso della più parte delle opere appartenenti a questo genere: il tema centrale è quello di due amanti separati, e uno dei due cerca di meglio sopportare le pene della lontananza tramite l'invio di un messaggio tramite un ambasciatore. Qui, una giovane coppia innamorata passeggia in una foresta allorché la donna chiede allo sposo dell'acqua – il sole è forte, e la canicola sembra soffocare ogni creatura vivente. Il giovane s'avvia, raccomandando alla compagna di sopportare la breve separazione – ma in amore ogni distacco si rivela eterno, lo sappiamo; inaspettatamente egli viene però catturato da un essere mostruoso e demoniaco, che peraltro tiene imprigionati nella propria tana molti altri infelici, i quali subito avvertono il protagonista del triste destino che tutti li aspetta – essere divorati dal mostro. Il giovane, atterrito, cade in un sonno profondo; frattanto la sua compagna attende disperata, mentre tutta la natura attorno a lei sembra partecipare al suo dolore. Infine, giunta allo stremo, invoca, per un aiuto, l'astro notturno (il termine “luna” in sanscrito è maschile) che ben conosce la sofferenza d'essere separato, durante il giorno, dall'amata notte; trascorse, fra le lacrime, molte ore, all'alba decide d'inviare all'amato lontano

\*not\* deal with this work in his: *Kalidasa apocrypha / Sures Chandra Banerji. – Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1989 (Chowkhamba Sanskrit Studies; vol. 102). However, he mentions the above quoted edition in his bibliography (p. 319).* Another *Rathangaduta*, attributed to Ramachandra, is listed in the British Library as follows: *Ramacahandr Shastri, Rathangadutam: gadyamu/granthakarta, Cennapuri, 1930, 7, 40 p.; 18 cm. 'A prose composition on a message sent by means of a chakravaka bird to a lost husband'. Subject: Telugu prose literature*. M. Krishnamachariar (*History of Classical Sanskrit Literature, Delhi-Varanasi-Patna-Bangalore-Madras 1989*) menziona (nella sua lista di 56 *dutakavyas*) un *Rathāṅgadūta* anonimo; cito a questo proposito la sua nota 17: *Printed, Mysore, CAL [Catalogue of Sanskrit Manuscripts in Adyar Library], II, 6*. Anche Chintaharan Chakravarti (“Origin and Development of *Dūtakāvya* Literature in Sanskrit”, *The Indian Historical Quarterly*, 3, 1927, 273-297) menziona un *Rathāṅgadūta* anonimo nella sua lista di 48 *dūtakāvya*.

un messaggio, e si rivolge quindi a un cigno. Va qui detto che rendo con questo termine il sanscrito *rathāṅga*, letteralmente “oca – o cigno – rosata”; il nome di questo uccello (*Anas Casarca*) equivale tuttavia a *cakravāka*, un volatile reso celebre proprio dalla poesia (*laghukāvya*, o “composizione poetica breve”) d’amore in quanto, secondo una leggenda, il maschio e la femmina debbono rimanere separati durante la notte a causa di una maledizione, e trascorrono le ore notturne gridando pietosamente<sup>3</sup>. Simbolo autoevidente di qualunque creatura che patisca il distacco dall’amato, qual messaggero migliore potrebbe scegliere questa sfortunata donna? Dunque a lui, e di primo mattino – allorché, dunque, le cicliche pene del cigno sono momentaneamente terminate –, viene affidato il commovente messaggio: secondo alcuni dei classici motivi dei *dūtakāvya*, al cigno viene rivolto un tenero peana, gli si rammentano le molte creature – fra queste fenomeni naturali e animali – che, unite da indissolubile passione, patirebbero altrettanto nella lontananza dall’amato, si descrive la bellezza dell’adorato compagno, così che il messaggero possa riconoscerlo, e, infine, gli si affida l’ambasceria – che torni, lui ora lontano, prima che la sua donna muoia di dolore. Tuttavia, le speranze della poveretta, frastornata e ormai quasi in punto di morte, sembrano deluse: il cigno scompare senza che lei ne abbia ricevuto un cenno d’assenso, e più forti si fanno allora anche i dubbi circa un possibile allontanamento volontario del suo diletto: ed ecco qui un altro classico *tòpos* della poesia d’amore indiana, la gelosia. Nondimeno l’infelice non si dà per vinta: tuttavia, vittima di quella “follia d’amore” che tipicamente assale chi soffre per passione, si rivolge a quello che crede essere un asceta, ma, purtroppo, il dolore l’acceca: è un baniano, che resta muto dinnanzi alle preghiere e ai sempre più pressanti dubbi della protagonista, nel cui cuore si alternano immagini cruento (ché il suo uomo sia stato ucciso da qualche fiera?) e crudeli (forse l’ingrato se la sta spassando, immemore di lei, con seducenti rivali?). Ancora un’occasione: compare un nuvolo (e qui la mente corre subito a Kālidāsa, come vedremo fra breve), e,

3. I *cakravāka*, già nominati in termini di “coppia” in *Rgveda* II, 39, 3, sono palesemente invocati in *Atharvaveda* XIV, 2, 64 come esempio di membri di unione coniugale auspicabilmente indissolubile; dunque questo *tòpos* risale a tempi ben anteriori alla “nascita” del *kāvya*, che pure l’ha definitivamente articolato e consacrato.

dopo aver maledetto i precedenti messaggeri, da lei ritenuti traditori, la donna pensa d'affidare a lui una nuova ambasceria. Ma, ahimè, il vento si leva, e la nuvola ne viene trascinata via: tutto sembra davvero perso, ormai, e, costruitasi una pira funeraria, la donna è sul punto di ardersi viva compiendo l'*anumarāṇa*, ossia di "seguire lo sposo nella morte" – si tratta della nota pratica che prende anche nome da chi la compie, *sañi*. Ma ecco, un miracolo: l'amato torna, e narra che cosa è davvero accaduto. In catene nella tana del mostruoso essere che l'aveva rapito, un misterioso personaggio divino gli è apparso in sogno, raccontandogli che cosa è accaduto nel frattempo e rivelandogli il modo di fuggire. Curioso – e non ignoto a storie e fiabe anche occidentali – l'espedito: basterà che a questa infame creatura egli pari dinnanzi uno specchio, e costui, spaventandosi della propria bruttezza esteriore e interiore, fuggirà, cadrà in un pozzo e vi morirà. Così accade: la donna viene strappata alle fiamme, i due si confermano appassionatamente il reciproco amore e il sipario scende sull'auspicato *happy end*.

Resi celebri proprio da Kālidāsa (che, con il suo *Meghadūta* o "Nuvolo messaggero", è di norma considerato l'iniziatore di questa particolare forma poetica o comunque l'autore del suo più alto esempio)<sup>4</sup> i poemi del messaggio sono, dicevo, un genere poetico amatissimo: le cosiddette "imitazioni" del *Meghadūta* assommano ad almeno 165, e nel novero vanno ricordati poemi di natura prettamente amorosa, numerose e insigni opere di taglio devozionale (ove è l'Amato Divino – nella più parte dei casi Kṛṣṇa – a essere lontano dal devoto o dalla sua prediletta amante Rādhā), composizioni che, per così dire, cumulano slanci profani e religiosi e perfino opere di taglio politico (composte anche in epoca contemporanea) e caricaturale.

Fermo restando uno schema di fondo peculiare, ma relativamente semplice (due creature che si amano vengono separate da una qualche calamità, e per lenire il dolore della separazione uno dei due invia all'altro un'ambasceria tramite un messaggero, al quale frequentemente s'illustra anche il cammino che dovrà percorrere) va subito

---

4. Si veda, in italiano: *Nuvolo messaggero, Centuria d'amore, Le stanze dell'amor furtivo*, a cura di Giuliano Boccali, traduzioni e commenti di Giuliano Boccali e Daniela Rossella, Venezia 2002.

segnalato che molti dei motivi e dei temi del precedente *kāvya* (fin dalla *Sattasāi*, II secolo C.E., prima antologia poetica, *koṣa*, pervenutaci) tornano prepotentemente nei poemi del messaggio: è del resto noto che nel *kāvya* pienamente fiorito più numerosi sono i poemi, e di norma più vaste le sezioni di antologie, dedicati all’“esperienza estetica” dell’amore (*śṛṅgāra-rasa*), e su questo *rasa* si è del resto indirizzata la più puntigliosa disamina dei retori. I teorici, sulla scorta della produzione poetica, non esitano talora a definire il *rasa* d’amore come il più importante, e spesso aggiungono esplicitamente che esso può essere inteso e descritto (nelle sue principali tipologie, ossia l’amore nell’“unione”, il felice *sambhoga*, e nella “separazione”, il disperato *vipralambha/viraha*) solo attraverso i “tipi”, ossia i personaggi, femminili (*nāyikā*)<sup>5</sup>. Alludo, naturalmente, alla centralità e l’assolutezza dell’esperienza d’amore (sia la passione rivolta a creatura umana o, nella più tarda produzione devozionale, a un Essere divino); alla preponderanza degli amori travagliati o infelici, donde la prevalenza del tema della separazione fra amanti – la quale può giocare anche il ruolo di rinfocolare o suscitare la passione – e la tanto frequente figura della *virahinī*, la donna a vario titolo separata dall’amante; la fortissima presenza dell’elemento “natura”; e così via. Quanto alla natura mi riferisco non solo al vasto, e tipico dei *dūtakāvya*, uso di messaggeri a essa appartenenti, come animali (più di frequente alati) o fenomeni (la nube, la luna etc.: aggiungo che nei *dūtakāvya* devozionali compariranno, accanto a creature del mondo naturale, enti astratti quali la mente, la fede, il cuore), ma soprattutto all’importanza che nella poesia classica, e sin dagli esordi, la natura nel complesso riveste. Sembrirebbe infatti che proprio con l’affacciarsi d’una produzione non religiosa e rituale – il *kāvya*, appunto – si profili un modo nuovo di considerare l’intero mondo che circonda l’uomo: quelle stesse presenze “naturali” che nell’antica letteratura vedica erano percepite come divine o numinose (e perciò – benevole o pericolose che fossero – osservate con occhio vigile: comunque strettamente connesse all’uo-

5. Per una sintetica trattazione del tema delle *nāyikā* (e della relativa tipologizzazione) si vedano, fra gli altri: Daniela Rossella, “Le figure femminili nella lirica indiana”, *Atti del nono Convegno Nazionale di Studi Sanscriti (Genova 23-24 Ottobre 1997)*, Pisa 1999, 95-100; e, Id., “The Heroines in the Lyrical and Rhetorical Literature”, *Aspects of the Female in Indian Culture*, Marburg 2004, pp. 95-118.

mo come parte dell'ordine eterno, il *dharma*, e dunque da venerare o tenere sotto controllo tramite l'efficacia vincolante dei riti) ora appaiono vicine all'uomo in termini di affinità<sup>6</sup>. Leggendo proprio la *Sattasāi* (e al di là dell'ambientazione campestre di gran parte delle strofe, che troverà in seguito eco nel quadro bucolico degli amori di Kṛṣṇa) risulta chiaro che animali, piante, fenomeni atmosferici e così via offrono ai poeti il destro non solo di collocare pittoricamente una vicenda, ma di alludere ai sottili, sottintesi talora, ma comunque fortissimi legami che vincolano l'umanità – meglio, l'umanità innamorata – alla natura. Ed ecco i boschi o le pergole, che accolgono (con quasi consapevole simpatia) gli amanti clandestini; la notte, ora invocata, da chi sta facendo l'amore, perché non finisca mai, oppure lodata dall'adultera che, con la sua complicità, potrà raggiungere il suo diletto – ma esortata invece a finire in fretta dalla donna che solo allo spuntar del sole rivedrà l'amato; la luna, benevola lanterna per chi sguscia fra i campi alla volta d'un incontro clandestino, e, al contrario, dispettosa spia (come, del resto, i canterini uccelli notturni) da chi preferirebbe approfittarsi di un buio più fitto; astri, fiumi e alberi e altri membri della natura, che s'immaginano legati fra loro da vincoli d'amore, e perciò vengono talora chiamati dagli stessi amanti (o dal poeta) a far da testimoni o da esempi per la propria vicenda amorosa, se non addirittura da messaggeri d'amore *in nuce*<sup>7</sup>; ecco i più varii animali (cari-

6. Come sottolinea M. R. Kale (*The Meghadūta of Kālidāsa*, Delhi 1979, p. XV): *Kālidāsa voiced forth in sweet chaste strains that highest culture which is nothing but a recognition of the one grand truth of the One in Many, of the Transcendental in the Positive; and he set forth as a necessary corollary that man attains his true dignity only in realising that is not independent and above all the world that is not human: that ocean and the rivers, the trees and flowers, the beasts and birds are as much conscious of a personal life as man and therefore claim from him a recognition of their dignity and worth. This deep insight into the heart of Nature is fused so wonderfully with his so profound knowledge of the human hearth that it is impossible to see in his poetry where the poet of Nature ceases and the poet of human emotion begins*; e ancora (*ibid.*, p. XVI): *All forms of Nature – from the smallest mountain to the tiniest flower that blows – have for him as conscious an individuality, as real a personal life, as men or gods.*

7. Nelle parole di S. Shastri (*Description of individual Dūtakāvyaas, Essays in Indology*, Delhi, 1963; Section III – *Sanskrit Literature*; 3. *A Critical Survey of Sanskrit Dūtakāvyaas*, 82–138; p. 82): *Thus, the idea of things of Nature being treated as messengers goes back to a hoary past.*

cati o meno di valenze mitologiche o fantasiose) presi di volta in volta a paradigma di fedeltà e costanza o di crudele volubilità; ancora, l'uso di piante, fiori, fiumi, foreste e animali come eloquenti termini di paragone per descrivere la bellezza (ma anche la bontà, o, al contrario, la crudeltà) della donna amata<sup>8</sup>. Per finire con *tòpoi* particolari e fecondissimi: tra tutti, quello della stagione delle piogge, i monsoni<sup>9</sup> (*varṣa*: un tema che risale agli esordi del *kāvya*)<sup>10</sup>: essi si prestano a fare da sfondo ad antitetiche situazioni d'amore, giacché il loro arrivo è benvenuto per gli amanti che sono insieme, felici (e anche per l'adultera il cui sposo, bloccato altrove dalle piogge, non potrà ostacolare i suoi legami illeciti), e, al contrario, è maledetto da chi non ha fatto in tempo a riunirsi (dove i canonici "tipi" della donna che attende disperata, contando i giorni, e quello del viandante<sup>11</sup>, ora straziato

8. In alcune strofe (per esempio *Sattasāi* 4, 52, 62, 63, 64, 110, 121, 128, 138, 162, 171, 173, 175, 205, 218, 220, 237, 275, 391, 435, 549, 550, 553, 590, 592, 636, 639, 664, 678, 695, 769, 810, 874, 958) gli animali giocano un ruolo, per così dire, neutro: la loro presenza fa semplicemente parte della cornice naturale in cui è ambientata la "storia". Cioè, involontariamente, talora possono svelare gli incontri clandestini di un'adultera, o, al contrario, con il loro spontaneo silenzio possono favorire il *rendez-vous*. Altrove, i sentimenti del genere umano sono direttamente evocati tramite il paragone con un animale (per esempio, *Sattasāi* 19, 37, 65, 92, 102, 139, 287, 331, 383, 387, 402, 422, 442, 444, 454, 460, 462, 532, 544, 575, 595, 603, 615, 620, 621, 640, 643, 689, 690, 701, 754, 763, 985).

9. I temi dell'arrivo dell'amato e quello dell'arrivo dei monsoni – cito qui Alexandr Dubyanskiy, "Messenger-poems in Tamil Poetry", *Love and Nature in Kāvya Literature – Proceedings*, Kraków 2005, 259–274, p. 263 – *are interwoven and interdependent. The link is so vivid that the rainy season and its attributes (plants, animals or other objects) are treated as heralds of the hero, or his messengers.*

10. In ambiente buddhista, gli antichi *Canti dei monaci e delle monache* da un lato mostrano una struttura formale che indubbiamente prelude quella del *kāvya*, e denunciano dall'altro, sul piano dei contenuti, un originario schema erotico e profano, com'è ovvio in questa sede trasformato in motivo spirituale (tipico è il caso del monaco che si descrive beatamente immerso nella meditazione al riparo del capanno mentre, fuori, infuriano i monsoni: l'immagine rivisita quella degli amanti che, nelle stesse condizioni, fanno all'amore, un motivo destinato poi a rimanere canonico nella poesia erotica).

11. Il viandante, se davvero innamorato della sua partner, talora invia a lei – per mezzo della mente e del pensiero – messaggi pieni di nostalgia e di passione: questi messaggi sono quasi sempre inquadrati in vividi panorami naturali. Naturalmente la donna fa lo stesso, vuoi percependo l'amore del compagno assente, vuoi temendone l'abbandono. Per il "tipo" del viandante si vedano, per esempio, *Sattasāi* 49, 109, 111, 161, 208, 254, 283, 307, 379, 386, 388, 399, 539, 547, 586, 669, 774, 841, 961.

dalla lontananza, ora pronto a offrirsi a dilettevoli distrazioni). In breve, e anche quando il fenomeno naturale invocato o citato è quasi oggetto di venerazione, non si tratta più d'accattivarsi la benevolenza di un'entità misteriosa, ma di mettere in luce la capacità dei fenomeni naturali di far da controparte efficace alle vicende amorose del genere umano: li si prega, sì, ma come amici e compagni. E quindi anche il peana che, tipicamente, il mittente indirizza al messaggero, non è dettato da timore reverenziale, o da necessità magico-rituali, ma soltanto dal desiderio di rammentare quell'affinità di fondo che, da sola, può rendersi garante del felice esito della missione.

Il tema dei monsoni, e della natura in generale, mi porta a quello delle origini del genere *dūtakāvya*. Di nuovo in sintesi, ricordo che la ricerca dei motivi che possono avere ispirato Kālidāsa e il suo "Nuvolo" è ancora in atto, e, direi, ben lungi dal potersi dire conclusa. Vasto è lo schieramento degli studiosi che, pur individuando possibili fonti d'ispirazione antecedenti, di fatto attribuiscono a Kālidāsa la creazione *ex novo* del genere "poemi del messaggio": la fama subito raggiunta (anche in Occidente, ove il poema venne tradotto in inglese da H. H. Wilson già nel 1813) da un testo così suggestivo e così formalmente perfetto, la reale mancanza di precedenti veri e propri, il larghissimo numero di imitazioni in sanscrito, nei vari pracriti, in Tamil, Malayam, Telugu, Kannara, Bengali, Sinhalese e altre lingue, la sostanziale ricorrenza, in esse, dello schema narrativo kālidāsiano, la presenza di poemi del messaggio religiosi (anche in campo "non ortodosso") – tutti fattori che effettivamente rendono il *Meghadūta* uno straordinario fenomeno di transculturalità, transregionalità e transreligiosità – sono considerate prove bastevoli a individuare in Kālidāsa il creatore assoluto di questa forma poetica. D'altro canto, e non certo per sminuire il genio kālidāsiano, altri studiosi sono meno inclini ad attribuirgli *in toto* il conio dei *dūtakāvya*<sup>12</sup>, invitando a riconsiderare il valore delle possibili tracce

---

12. Penso a chi nega l'idea d'una creazione *ex novo*, as many people like to think (Siegfried Lienhard, *A History of Classical Poetry Sanskrit – Pali – Prakrit*, Wiesbaden 1984, p. 113); anche DUBYANSKIY si orienta a pensare che *the appearance of the motif of the messenger in poetry is not connected with any individual initiative* (op.cit., p. 264).

anteriori ed esortando soprattutto a non chiudere la ricerca<sup>13</sup>. Tali tracce sono di solito individuate (ma in definitiva non c'è su questo pure accordo fra gli studiosi) in alcuni inni dei *Veda* dedicati al dio Agni (noto come Devadūta, messaggero degli dèi, o Vahni, "colui che porta") il quale, svolgendo il ruolo di latore delle offerte rituali, diverrebbe così un precursore dei "messaggeri" classici<sup>14</sup> (chi sostiene questa ipotesi è talora incline a ritenere che proprio da questa ascendenza vedica deriverebbe la successiva fortuna dei *dūtakāvya* religiosi); in alcuni notissimi episodi delle epiche<sup>15</sup>, come quello, presente nel *Mahābhārata*, in cui Nala manda all'amata Damayantī un *haṃsa* (propriamente l'oca reale, un uccello acquatico considerato il destriero del dio Brahmā e della sua sposa Sarasvatī: peraltro esso sarà assai presente nei *dūtakāvya* devozionali in qualità di messaggero, forse in quanto il termine *haṃsa* denota anche lo spirito supremo), che diviene latore d'un messaggio fra i due, o quello del *Rāmāyaṇa*, in cui Rāma manda un'ambasceria a Sītā per mezzo di Hanumat, e viceversa (a sua volta questa storia ha fornito la cornice a molti poemi del messaggio devozionali); in echi di canzoni popolari legate tanto al tema dei monsoni (forieri, s'è detto, di gioie e di pene d'amore)<sup>16</sup> quanto a radicate nozioni animistiche, che potrebbero avere indotto a interloquire con animali ed enti naturali<sup>17</sup>; oltretutto, s'intende, nella sensibilità verso la natura, di cui parlavo sopra, e in particolare nei motivi legati al tempo delle piogge, alla lontananza, all'altalena

13. *We have seen that there is in Sanskrit a whole sandeśa literature, which urgently calls for research and presentation*, sostiene ancora Lienhard (*op. cit.*, pp. 126s.), e Dubyanskiy aggiunge: *There is no doubt that the problem of the genre's origin can be found after a profound research in the tradition [...] which, however, has yet not been properly undertaken* (*op. cit.*, p. 261).

14. Tale è anche l'opinione di Piano (Stefano Piano, "Il Manodūta di Tailaṅga Vrajanātha", *Rendiconti della Classe di Scienze morali, storiche e filologiche*, Serie VIII, vol. XXVIII, fasc. 7-12, Luglio-Dicembre 1973, 953-999).

15. Tuttavia Dubyanskiy (*op. cit.*, p. 259) osserva: *No doubt both stories could be a source of inspiration for Kālidāsa, but this does not explain, however, the origin of the given poetical form* e ugualmente dubbioso è Lienhard (*op. cit.*, pp. 114s.).

16. *Early authors were stimulated by folksongs [...] telling of the approaching rains and the joys and sorrows of love*, sostiene Lienhard, *op. cit.*, pp. 110 e 114.

17. Dubyanskiy scrive infatti che la tradizione dei poemi del messaggio *had utilized a possibility to enter in dialogue with animals and plants which was characteristic and natural for archaic folklore, saturated with animistic notions* (*op. cit.*, p. 262) e parla anche di *feminine ritual of separations, a kind of 'rite de passage'*, *op. cit.*, p. 262.

di piaceri e di patimenti d'amore – che sembra talora avere valore catarctico – ossia nei motivi di certo già canonici nel *kāvya* precedente a Kālidāsa<sup>18</sup>. Aggiungo che già nella *Sattasāi* sono, credo, reperibili anche alcuni motivi (naturalmente miniaturizzati nei singoli *muktaka*) destinati a svilupparsi nei *dūtakāvya*: fra questi, il distacco fra amanti e il conseguente desiderio di inviare (o di rendere tangibile) un pensiero d'amore a chi è lontano; il destino inspiegabile e maligno, che all'improvviso separa gli amanti; e l'effetto quasi terapeutico che talora gli innamorati provano, nel momento della disperazione più profonda, nel "parlare" con elementi della natura o nel trovare in essi una sorta di compagno o di controparte. Penso, per esempio, ai venti odorosi o ai raggi di luna che sfiorano (o ai quali viene richiesto di sfiorare) la persona amata, comunicando in tal modo la passione (*Sattasāi* 16), e che dunque potrebbero essere considerati "prototipi" dei *dūta* propriamente detti; al tema dei "contatti" e dei "segni" che sembrano (ri)unire gli amanti separati, supe-

---

18. Le opinioni circa il noto poemetto intitolato *Ghaṭakarpara* (risalente a un'epoca assai prossima alla fioritura di Kālidāsa, e a lui talora attribuito) quale "precedente" del "Nuvolo" sono assai discordi. Secondo M. Krishnamachariar (*op. cit.*, p. 358), *It may be that Ghaṭakarpara conceived this idea [of the dūtakāvya] earlier*, laddove Lienhard (*op. cit.*, pp. 114s.) è più che scettico riguardo quest'ipotesi, come pure, prima di lui, C. H. Chakravarti, ("Origin and Development of Dūtakāvya Literature in Sanskrit", *The Indian Historical Quarterly*, III, 1927, 273–297, pp. 286ss.). Quanto ad altre suggestioni, R. D. Karmarkar (*Meghadūta of Kalidasa*, Delhi 2001, p. XX) aggiunge: *The curse stories of Yakṣas in the Br̥hatkathā might have also helped the poet not a little*. Infine, almeno due drammi attribuiti a Bhāsa (anteriore al III C.E., secondo Konow; II C.E., secondo Warder), il *Dūtavākya* e il *Dūtaghaṭkaca*, mostrano come un'intera opera potesse dipanarsi intorno all'idea del messaggio; laddove il *prakaraṇa* allegorico di Aśvagoṣa (II C.E.: del dramma sono tramandati solo frammenti e il titolo non è trādito) suggerisce forse una già solida tendenza ad attribuire a entità astratte (qui Conoscenza, Gloria e Costanza) la capacità di veicolare messaggi etici e religiosi al genere umano, e con la maggiore gradevolezza (e il maggiore appeal) che il *kāvya* comporta. Per un quadro delle varie posizioni (oltreché per liste dei *dūtakāvya*) si vedano, tra gli altri: M. Krishnamachariar, *op. cit.*; C. H. Chakravarti, *op. cit.*; S. Lienhard, *op. cit.*; A. Dubyanskiy, *op. cit.*; S. Shastri, *op. cit.*; S. Piano, *op. cit.*; E. P. Radhakrishnan, "Meghadūta and its Imitations", in *Journal of Oriental Research*, X, 269–274; Id., "Some more Dūtakāvya in Sanskrit", *Journal of Oriental Research*, XIII, 23–28; G. V. Davane, "Influence of the Meghadūta on Sanskrit Literature", in *Perspectives in the Vedic and Classical Sanskrit Heritage*, New Delhi, 1995; J. Brzezinski, *Mystic Poetry. Rupa Gosvamin's Uddhavasandeha & Hamsadūta*, 1998; M. R. Kale, *The Meghadūta of Kālidāsa*, Delhi, 1979; R. D. Karmarkar, *Meghadūta of Kālidāsa*, Delhi 2001; Lalita Sengupta, *Floating with the Dūtakāvya*.

rando magari fiumi e montagne (*ibid.* 40); agli elementi invocati (ovvero: ai quali viene inviato una sorta di “messaggio”) nella speranza che possano rimandare, o annullare, una separazione (tipico è il caso della notte, cui si chiede di non finire mai, *ibid.* 46); all’accurata istanza rivolta persino a una malattia, nella speranza che ciò possa commuovere e far tornare l’uomo lontano (*ibid.* 50); alle piante, come per esempio il *madhuka*, cui si chiede di fare da sicuro rifugio a un incontro d’amore (*ibid.* 103) o il mango in fiore che, araldo com’è della primavera, stagione dell’amore, auspicabilmente instillerà nel partner il desiderio (*ibid.* 143); al lampo, che sembra recare l’immagine stessa della donna disperata, il cui marito è in viaggio (*ibid.* 315); al cielo e alle stelle che, agli occhi dell’innamorata, paiono porgere solo un’interrotta sequela di immagini dell’amato (*ibid.* 531); e così via. Né manca, nella *Sattasāi*, un cenno ai concetti astratti che, in veste di messaggeri, saranno spessissimo presenti nei *dūtakāvya* devozionali: per esempio, la lettera, ossia la “parola” (e il pensiero) divengono nunzii – e infatti di frequente l’innamorato non scrive concretamente una lettera ma si limita a comporla in cuor suo, talché il vero messaggero è il suo pensiero d’amore (*ibid.* 244; d’altro canto, nel novero dei *dūtakāvya* è presente almeno un *Patradūta*, ossia “la lettera-messaggera”); in un’altra strofe una donna canta, ma la sua canzone altro non è, in definitiva, se non l’espressione palese – e sperabilmente ascoltata – delle sue pene (*ibid.* 334); altrove, gli sguardi in tralice parlano di una passione che non si può esprimere apertamente (*ibid.* 370s.); il cuore stesso vola verso l’amante lontano (*ibid.* 202 e 669); e sono esattamente i messaggi che gli amanti si inviano l’un l’altro ad accendere la reciproca passione (*ibid.* 342).

Va a questo punto ricordato che, a dispetto della fama e della vasta produzione, i *dūtakāvya* non ricevettero, curiosamente, specifica descrizione nelle opere di retorica indiane (gli *alaṃkāraśāstra*); pur citando ampiamente soprattutto strofe tratte dal *dūtakāvya* di Kālidāsa allo scopo di illustrare l’una o l’altra delle numerose e stringenti regole che normalizzano la produzione poetica, i retori fanno ricadere i poemi del messaggio nel più ampio “contenitore” dei *khaṇḍakāvya*, ossia i “*kāvya* in una [sola] sezione [o frammento]”. Anche questo fatto, forse, può avere giocato a favore dell’idea di Kālidāsa quale creatore assoluto di un capolavoro imitato ma, in buona sostanza, inimitabile – un *unicum* a sé stante.

Prima di tornare al *Rathāṅgadūta*, vorrei tuttavia soffermarmi ancora su qualche peculiarità del *Meghadūta* e dei poemi del messaggio in generale. Salta all'occhio, d'acchito, una prima caratteristica: il legame fra gli amanti dei *dūtakāvya* è felice, nel senso che essi sono sì separati, ma non per disamore – nella poesia, invece, si assiste, come dicevo, a una massiccia preponderanza di amori intrinsecamente infelici: esistono, è vero, amanti separati dall'ostilità delle famiglie, da fattori sociali, talora persino dalla morte (autentica o presunta) del compagno, ma in buona sostanza ciò che in maggioranza i poeti ci raccontano (e i retori ci spiegano a un altro, seppur parallelo, livello) è che l'amore finisce per colpa di un rivale, della gelosia, dei bronci, di fatali malintesi, dell'abbandono, dell'erosione dovuta alla noia del matrimonio... oppure il rapporto è troncato sul nascere perché chi ama non è ricambiato. Qui no: è sempre un evento esterno – una maledizione nel caso del protagonista del *Meghadūta*, un orribile mostro in quello del *Rathāṅgadūta* – a separare una coppia (molto spesso legittima, ovvero di sposi, in netto e nuovo contrasto con la preponderanza, in poesia, degli amori adulterini)<sup>19</sup> in sé unita e felice. Vero è che la maledizione (*śapa*) è, secondo le classificazioni dei retori, una delle cause di separazione che possono precipitare sugli amanti: ma nella poesia tali maledizioni vogliono colpire gli amanti in quanto tali, il loro rapporto insomma, laddove nei poemi del messaggio di norma il *vipralambha* è un effetto collaterale e non espressamente desiderato da chi ha scagliato l'anatema stesso – colpisce un essere innamorato, ma non perché è innamorato e felice, come è anche il caso del *Rathāṅgadūta*. Né è questione di fato o destino, anch'esso talora citato dai protagonisti della poesia come generica causa che può scatenare la fine d'un amore: ciò che le strofe in questione ci dicono è piuttosto un'amara verità vecchia come il mondo – a volte l'amore si spenge, tramonta, appassisce... e non se ne trova un motivo, oppure il motivo è così chiaro da poterlo lasciare sottinteso, e comunque è più facile rifarsela con la mala sorte. Inoltre, spesso (non nel *Rathāṅgadūta*, però) gli amanti sanno che la separazione avrà fine, proprio perché il motivo che l'ha scatenata è a loro esterno: lo stato di tremenda sospen-

19. Nelle parole di Lienhard (*op. cit.*, p. 74) nella poesia classica si assiste infatti a un'autentica *glorification of illicit love*.

sione dovuto all'incapacità di sapere, o di comprendere, se l'altro ama e la separazione avrà o meno un esito fausto è invece presentissimo in poesia, al punto che il retore Bhānudatta<sup>20</sup> ha "creato" (meglio: assemblato sulla scorta dei predecessori) un nuovo "tipo" di personaggio femminile: la *pravatsyatpatikā*, ovvero colei il cui diletto è in procinto, o si teme sia in procinto, di andarsene altrove. Questa condizione, spiega l'autore, non è assimilabile ad alcuna delle precedenti: l'uomo non è già lontano, non ha tradito la compagna, non ha mancato di presentarsi a un appuntamento, non è entrato in lite con lei e quindi non si ha a che fare con le situazioni avocate per le donne infelici; eppure, il tormento che l'incertezza fa precipitare sulla donna è spaventoso. Tormento che di norma – non in questi termini, almeno – è estraneo ai protagonisti dei *dūtakāvya*, affranti ma sostenuti da una sicurezza di fondo. Ciò può aiutare, forse, a comprendere il successo che il genere poemi del messaggio ha riscosso in ambito devozionale: l'idea di separazione, qui scollata dal suo (probabile) originario contesto erotico, si presta ad assumere un significato filosofico-religioso, laddove il messaggio si tramuta in preghiera: ciò che si lamenta e s'invoca, e con pari passione, è la temporanea mancanza di un'unione anteriore, sostanziale e primigenia, che potrà essere riguadagnata esattamente cancellando quel "disordine" – la separazione – che è precipitata sul devoto-amante, ma che fatalmente, per grazia dell'amato Dio, è sempre annullabile con la fede. E, come accennavo, anche quando (come mostrano molte opere devozionali, fra le quali alcuni *dūtakāvya*) è il Dio ad allontanarsi, ciò fa parte del suo gioco d'amore: la separazione, paradossalmente, è necessaria per riattizzare la passione, cosicché il *vipralambha* gioca in squadra col *sambhoga* – tutto fa parte del *dharma* del Divino Amante.

Eppure, uno dei "nodi" dei *dūtakāvya* è proprio l'attesa, con le nostalgie e gli struggimenti che essa comporta: infatti, quasi mai i poemi del messaggio, pur essendo implicito il lieto fine, inscenano la riunione, oppure, quando ciò accade, è *in extremis*, come nel caso del *Rathāṅgadūta*. Nello schema (precedente) unione–(attuale) separazione–(futura) riunione, i *dūtakāvya* si qualificano come sublimi preamboli di una gioia già gustata e da rigustare: e sono pure metafora d'ogni cam-

20. Metà del XV secolo; *Rasamañjarī*, 83-89.

mino e d'ogni mèta che si voglia raggiungere, che s'intravede e si dà per sicura ma non è ancora manifesta – giacché, come spiega Karl Rahner<sup>21</sup>, solo con la morte cessa lo *status viatoris* dell'uomo.

Come conseguenza, i poemi del messaggio assommano le due possibili dimensioni della separazione, che già dagli esordi il *kāvya* aveva inscenato: lo spazio e il tempo. O, per dirla in altri termini, i *dūtakāvya* ci presentano sia il livello diacronico della separazione – evocando temi canonici quali la descrizione delle stagioni nella loro alternanza, i viaggi dell'uomo-viandante, la distanza geografica etc. – e quello sincronico, legato ad altri caratteristici *tòpoi*: la solitudine e l'attesa tipica della protagonista femminile, la descrizione di particolari ore del giorno e della notte, il ritratto dell'affranto amante (penso di nuovo alla ricorrente figura della *virahinī*), tanto spesso fotografato, in poesia, nella tumultuosa immobilità al momento del distacco; e così via. Infine, in una dimensione quasi ossimorica, stasi e moto confluiscono in un livello ove gli opposti si toccano – il cuore corre alla volta dell'amato, grazie all'ambasceria recata dal messaggero, ma in realtà sia il mittente sia il destinatario rimangono immobili, come pietrificati nella distanza e nell'attesa. In questo contesto, la missione dell'ambasciatore si colloca in una sorta di limbo: ovviamente, il suo ruolo è vitale, giacché di norma c'è una distanza geografica da coprire e che è considerata reale (sebbene non sempre al messaggero venga descritto l'itinerario che dovrà compiere), ma soprattutto l'ambasciatore deve recare testimonianza, proprio attraverso il compito che gli viene richiesto, del fatto che la separazione non ha distrutto l'amore della coppia separata: in breve, che né il tempo né la distanza hanno scalfito la passione. Sicché il messaggero certo aiuta gli amanti (nel presente, nel momento attuale) e riveste il ruolo sia di "memoria storica" (della passata unione) e di nunzio della riunione (in un tempo a venire), ma al contempo, in un sottile gioco di ambiguità, sottolinea le pene della separazione (senza la quale la sua presenza sarebbe inutile), resa doppiamente ardua a sopportarsi giacché appunto si attua nel tempo e nello spazio. Ricorderei qui un'asserzione del retore Jagannātha<sup>22</sup> circa l'amore: la separazione, in realtà, non implica necessariamente

21. K. Rahne, *Sulla teologia della morte*, Brescia 1972.

22. 1620–65 circa; *Rasāṅgadhara*, I.

distanza, così come unione non significa automaticamente vicinanza vera; la poesia amorosa è ricolma di amanti disperatamente soli nonostante la presenza fisica di chi amano, e che è però emotivamente assente, laddove, come appunto è il caso dei *dūtakāvya*, un amore può rimanere ardente a dispetto della (talora anche grazie alla) lontananza. L'amore vive in una dimensione tutta sua, si direbbe dunque, che non tiene conto dei parametri "normali": e nei poemi del messaggio mi pare di scorgere un assunto di fondo, ossia che il distacco reale (magari anche geografico) può essere smussato se non cancellato dalla persistenza dell'amore, ma purché a quest'amore si sappia dar voce. In tal senso il messaggio potrebbe esser visto anche come una sorta di rituale propiziatorio della ri-attualizzazione di un unione già esistente e salda, ma che, nel momento della lontananza, è giocoforza relegata in una dimensione quasi onirica fatta di memoria, speranza e immaginazione, nella quale la parola – la parola d'amore, essa sola – dà la forza di sopravvivere.

Lontananza geografica, si diceva. È questo un dato che, di nuovo a far capo dal poema di Kālidāsa, costituisce un motivo di molti *dūtakāvya*, motivo che si dispiega nella descrizione che il mittente fa al messaggero dell'itinerario che egli dovrà compiere per raggiungere l'amante lontano. Nel suo "Nuvolo", Kālidāsa (come alcuni fra i suoi "imitatori") offre senz'altro descrizioni strabilianti, e attendibili, delle varie tappe che il messaggero toccherà: tuttavia la fedeltà al vero non deriva naturalmente solo dalla sua possibile autentica conoscenza dei luoghi, ma anche dalla creativa capacità di rivisitare e trasfigurare motivi tradizionali già canonici del *kāvya*<sup>23</sup>. Del resto, il fatto che alcuni dei luoghi descritti potessero essere davvero noti all'autore (e qui non parlo di Kālidāsa soltanto) può avere rafforzato, anziché diminuito, la valenza metaforica e suggestiva dei suoi ritratti: spesso è proprio la familiarità con un luogo a renderlo capace di evocare emozioni che alla fine prescindono dalla realtà tangibile. Va anche subito detto che, e al di là della spesso assai fragile verosimiglianza dei panorami

23. S. K. De (*Meghadūta of Kālidāsa*, New Delhi 1957, p. XXXIIs.) a buon diritto osserva a proposito di questi paesaggi idealizzati: *In the earlier part of the poem the description of external nature is heightened throughout by an intimate association with human feelings, while the picture of the lover's sorrowing heart in the later part is skilfully framed in the surrounding beauty of nature.*

descritti (ovvero, essi vengono dipinti solo rivisitando squisitamente motivi canonici), il tema del viaggio del messaggero non è sempre svolto, nelle “imitazioni” del *Meghadūta*, in pari grado, e con la stessa precisione (né sembra connesso col taglio ideologico, profano o religioso<sup>24</sup>, del poema): talora è dettagliato, ma in altri casi vi si accenna soltanto, e qualche volta è del tutto assente. Soprattutto, vi sono poemi (soprattutto in campo devozionale, ma non soltanto) in cui i luoghi che il messaggero attraverserà sono talmente intrisi di senso del sacro, e di presenze numinose, da rendere l’itinerario una sorta di pellegrinaggio<sup>25</sup>; talora le varie tappe evocano con prepotenza echi prettamente amorosi (quelli così spesso descritti nella poesia), talché i luoghi non hanno valenza né storica né geografica, ma solo erotica – il punto cruciale sembra dunque essere non tanto l’aderenza alla realtà, quanto la consonanza con la sfera interiore dell’individuo. Cosicché, nei *dūtakāvya* osserviamo sempre un itinerario personale, che nei poemi di taglio devozionale è l’*itinerarium in Deum*: la riunione degli amanti qui adombra quella fra il devoto e l’Amato Divino. In definitiva, sarei dunque incline a rinvenire, nei *dūtakāvya*, un *tòpos* specifico, quello della “geografia interiore”, che riverbera e rispecchia il viaggio “reale” del messaggio verso l’amato lontano dando voce a un parallelo viaggio emotivo e mentale che si attua nell’intimo dell’amante: questi particolarissimi “diari di viaggio”, attraverso panorami sia esterni sia interiori, enfatizzano dunque le bellezze della natura, la forza dell’amore, le pene della separazione, ma possono altresì evocare altre dimensioni, poiché la “geografia” dell’itinerario è pregna delle diverse possibili visioni del mondo cui il poeta dà voce tramite le parole del suo personaggio. Ed ecco come la “geografia interiore” prende vita: la consonanza e l’armonia fra panorami naturali, esseri e creature del trimundio, e le condizioni emozionali dei protagonisti, è così vasta e

24. Una caratteristica particolare va segnalata a proposito dei poemi del messaggio *kṛṣṇaiti*: *It is curious, however, that the dūtakāvya dealing with love affairs of Rādhā and Kṛṣṇa, most of which had their origin in Bengal, do not give us any light on the topography either of Vṛndāvana or of Mathurā* (Sengupta, *op. cit.*, p. 11).

25. Leonard Nathan, nell’introdurre la sua traduzione del *Meghadūta* (*The Transport of Love. The Meghadūta of Kalidasa*, University of California Press, 1976, p. 11), osserva per esempio che *all places are imbued with meaning because they have been the setting for memorable deeds or events or because they provided home or refuge for great personages*.

profonda che non è più possibile distinguere fra ciò che accade nella realtà “oggettiva” e quel che avviene nel cuore dei protagonisti. Alla fine, pertanto, i luoghi descritti diventano – per così dire – dei “non-luoghi”, ovvero il suggestivo recipiente di memorie, desideri, slanci ed emozioni personali o collettivi: in tal modo, il viaggio sembra assumere la paradossale dimensione della “stasi in movimento” che è propria dei sogni e delle speranze. D’altro canto, anche un panorama del tutto fantasioso può avere lo stesso effetto realistico di uno davvero esistente: è il caso, questo, dei molti *dūtakāvya* connessi (per personaggi e ambientazioni) con le epiche o con luoghi di culto *kr̥ṣṇaita* – qui i luoghi (benché talora non rintracciabili) non sono finzioni letterarie, ma qualcosa di altrettanto credibile e tangibile, agli occhi del pubblico hindū, di qualunque città o paese ove si possa realmente viaggiare. Da questo emerge un messaggio profondo: ogni luogo (vero e ben noto, non reale o addirittura ignoto) può rappresentare una tappa d’un itinerario individuale e personale, diventando così il “nostro” luogo: quello capace di evocare in noi il *rasa*, sia esso d’amore o di devozione. Cosicché, i tanto variegati e molteplici panorami del *Meghadūta* vanno di pari passo con le ambientazioni vaghe, e talora francamente fantastiche, di molti *dūtakāvya*; e da questa stessa sintesi di reale e immaginario deriva anche la convenzione di mandare un messaggio (d’amore, di devozione, di lode, o anche politico) attraverso, o verso, luoghi davvero esistenti. In definitiva, la fusione tra dati realistici e convenzionali – ossia veri nel quadro di una già radicata tradizione poetica – accredita appunto il principio che ogni luogo, alla luce proprio della nostra “geografia interiore”, può avere lo stesso valore e lo stesso potere evocativo.

All’apparenza, o, per meglio dire, a un certo livello, il messaggero è il vero protagonista dei *dūtakāvya*: su lui, si diceva, vertono le speranze della coppia, e molteplici sono le sue funzioni. La scelta di utilizzare elettivamente, a questo scopo, animali e fenomeni naturali (ossia enti non umani<sup>26</sup>) sembra rispondere alla necessità di affidarsi a un ambasciatore degno di totale fiducia: ossia, un messaggero esente dalle possibili fragilità di un essere umano, e per di più, per ovvii

---

26. Questa peculiarità, nelle parole di Chakravarti (*op. cit.*, p. 286s.), *constitutes the most important characteristic of dūtakavyas in general.*

motivi, muto. Il *kāvya*, fin dai suoi esordi, presenta d'altronde con frequenza figure di messaggeri d'amore, anzi, di messaggere (*dūtī*): ma le strofe in cui questo personaggio appare dimostrano appunto quanto possano essere inaffidabili gli esseri umani<sup>27</sup>. In poesia, spesso la latrice del messaggio è infatti menzognera, incline a dimenticarsi il suo compito, e talora addirittura prona a manomettere (o sottacere) il messaggio per trarre un utile personale dalla situazione, di solito di natura erotica. Non così, certo, un nuvolo o un cigno; non la luna o un delicato uccellino: anzi, proprio perché parte di quella natura tanto vicina al sentire umano, eppure spesso percepita così aliena dalle umane debolezze, questi personaggi sembrano essere perfettamente in armonia con la Verità che recano in messaggio – talché li circonda un'aura simile a quella delle preghiere e delle formule rituali o magiche, e, per loro tramite, il messaggio stesso sembra avere un'efficacia quasi automatica. Alla luce di questo, converrebbe forse definire questi esseri non tanto “non senzienti”, ma “differentemente senzienti”; che si tratti d'un animale o di un fenomeno atmosferico, gli ambasciatori mantengono qui le loro caratteristiche intrinseche, caratteristiche che già sono tuttavia ampiamente contestualizzate in un mondo poetico dove le leggi della natura sembrano procedere di pari passo con quelle dell'amore – il quale, a propria volta, pare ormai l'unica e suprema norma<sup>28</sup>.

27. Mi sembra pertanto da riconsiderare che l'ipotesi che proprio nelle *dūtī* della poesia vadano cercati i precedenti dei poemi del messaggio, come per esempio Lienhard (*op. cit.*, p. 115) sostiene: *The beginnings of messenger poems are certainty to be sought here* (i.e., nelle messaggere della poesia).

28. Molte strofe della *Sattasāī* già testimoniano questa interazione: per esempio, il gelo impietoso rende il boschetto di lōti simile a un devastato campo di sesamo (come la freddezza del marito manda in rovina lo splendore della giovane moglie, *Sattasāī*, 8); il bocciolo del mango, appena sbocciato, sembra la coda di una lucertola uscita da una conchiglia (ossia, la stagione dei monsoni, con le sue gioie e i suoi dolori – sta arrivando, *ibid.*, 62); il ragno e la sua tela sono l'emblema dei vincoli d'amore, come lo è, a propria volta, il fiore di *vakula* (*ibid.*, 63); il tempio è come se piangesse tramite le grida dei colombi – è di certo in rovina, e dunque sarà un perfetto rifugio per un incontro clandestino, *ibid.*, 64; il vitello appena nato dorme beatamente dopo essersi saziato di latte (come la donna infedele che di giorno dorme dopo l'ebbrezza dei tradimenti notturni, *ibid.*, 65); l'ape ingrata – il termine in sanscrito è maschile – abbandona il gelsomino dopo averlo “ingravidato” (*ibid.*, 92 *et al.*), ma l'ape fedele rimane per sempre con l'amato fiore di *kadamba* (*ibid.*, 29); la scimmia,

Sfumata è invece, di norma, la figura del destinatario del messaggio, descritta accuratamente ma in sostanza secondo i canoni già fissati – all’epoca di Kālidāsa, intendo – dalle normative che sovrassiedono alla produzione poetica: chi tiene le fila della storia sono il mittente e il messaggero, l’uno mosso da cieca fede, e sofferente, l’altro d’assoluta affidabilità, e in grado di alleviare la sofferenza. Ricordo che, peraltro, tutti i protagonisti dei *dūtakāvya* sono anonimi: e ciò in accordo con la normativa retorica che esclude, come si sa, ogni forma di individualismo – anche quando si tratta di personaggi sentiti come reali o comunque identificabili (come è il caso di Rādhā o Sītā, così presenti nei poemi del messaggio di taglio devozionale) abbiamo dinanzi caratteri legati al mito o, appunto, a una tradizione religiosa. Di conseguenza, il pubblico mai doveva sentirsi incerto circa le loro caratteristiche e la loro natura: del resto, le loro qualità sono convenzionali (rispetto alla “storia” o al mito che li vedeva protagonisti) e pertanto autoevidenti, talché, forse, il messaggio sotteso è proprio quello di indicare che qualunque essere può trovarsi a fronteggiare una calamità simile alla loro. Dunque, a partire dall’anonimato del protagonista nel “Nuvolo” kālidāsiano, era forse preciso scopo dell’autore tratteggiare una generica – o generale – condizione di lontananza, applicabile a qualunque contesto: ciò ha di certo promosso la nascita di *dūtakāvya* diversi per spirito e per aneliti, giacché dolore e nostalgia nascono invariabilmente quando ci si sente separati da quanto si ama,

---

indisturbata, gioca sulle rive di un fiume (... dunque il luogo è sicuro anche per un incontro d’amore *ibid.*, 171); il profumo del fiore *navamallikā* sbaraglia quello dei vecchi fiori di *mallikā* (come la sposa più giovane mette in ombra quelle più anziane, *ibid.*, 281); l’inverno uccide qualche fiore, ma ne fa sbocciare altri (come l’uomo incostante fa con le sue varie amanti, *ibid.*, 426); è meglio non salire sulla pericolosa pianta di *paṭālī* (proprio come è meglio non innamorarsi di una donna indegna, *ibid.*, 468); a causa della romantica atmosfera dell’autunno, il giovane rampicante s’abbarbica anche a un albero decrepito (come accade anche alle persone accestate da passione indiscriminata, *ibid.*, 535); a causa della calura, il bufalo lecca un serpente, credendolo un rivo d’acqua, e il serpente beve la saliva del bufalo, scambiandola per pioggerella (ossia: la passione rende cieco chiunque, *ibid.* 552); “Che effetto mi farà stare nel granaio al tempo del raccolto?” si chiede il riso, e piange con lacrime di rugiada (impaurito come la fanciulla al primo incontro d’amore, *ibid.*, 569); i monti Vindhya “fremono” quando vedono le nuvole, che sono i seni della fata di primavera, *ibid.*, 578; la giovenca ritrosa ora dà latte in abbondanza (come la giovane sposa – non più timida – dà gioie d’amore al marito, *ibid.* 639); etc.

si tratti appunto di un amante, dell'Amato Divino, o persino, per esempio, della Patria<sup>29</sup>. Giova invece menzionare un'altra caratteristica dei *dūtakāvya*: il ruolo del mittente può essere assunto da un personaggio maschile (è il caso dello *yakṣa* protagonista del *Meghadūta*) o femminile, come avviene invece nel *Rathāṅgadūta*. Viene quindi a cadere, almeno parzialmente, una delle caratteristiche della poesia, cui accennavo sopra, ossia la centralità dei personaggi femminili laddove si descrivano vicende d'amore: qui chi parla, ovvero chi invia il messaggio, può essere un uomo o una donna, sicché, forse per la prima volta nella poesia classica dell'India, si possono leggere e "gustare" le angustie e le tenerezze d'un uomo attraverso un intero, sia pur breve, poema – le accoratezze, i palpiti, l'inclinazione a dar tutto di sé e a considerare l'amore come il perno, e il fine, della propria esistenza, il travaglio interiore e anche la determinatezza a cui, già dalla *Sattasāi*, ci avevano abituato i personaggi femminili possono ora riversarsi liberamente anche su un maschio. Beninteso: non che prima del *Meghadūta* i personaggi poetici maschili fossero necessariamente inossidabili alle pene d'amore – ne è prova per esempio la figura del viandante lontano, così caratteristica, e, ancor prima dei "tipi" maschili varati dal *kāvya* pienamente fiorito<sup>30</sup>, ne rende testimonianza lo stesso *Rāmāyaṇa*, il "primo poema in stile ornato" (*adikāvya*): basti citare il lungo lamento di Rāma che, folle d'amore e di dolore per la scomparsa di Sītā, invoca in successione vari elementi naturali in cerca di soccorso, e poi addirittura (in curiosa sintonia con quanto fa la protagonista del *Rathāṅgadūta*), non ricevendo risposta, li maledice. Anche i maschi,

29. Non sembra dunque un caso che, già nella prima strofe del poema, Kālidāsa definisca il suo protagonista *kaścid (quidam) yakṣa* (si tratta dell'appartenente a una categoria di esseri semidivini, d'indole di solito benevola, che si immaginano al servizio del dio Kubera, signore delle ricchezze).

30. Le tipologie di personaggi maschili (*nāyaka*), sia detto di passata, sono comunque in numero di gran lunga inferiore di quelli femminili, come risulta ovvio dalle peculiarità della poesia che ho sopra brevemente ricordato. Del resto, il protagonista maschile, pur prendendo com'è ovvio parte alle vicende amorose, assume spesso un ruolo di minor impatto poetico essendo coinvolto, nelle vicende descritte nei testi, nell'evocazione di altri *rasa* oltre quello amoroso: come nella vita empirica, l'uomo è alle prese con una serie di occupazioni o di finalità esistenziali (di natura lavorativa, sociale, religiosa) che gli impediscono quel totale coinvolgimento nelle passioni che è invece proprio delle donne.

dunque, patiscono e per amore raggiungono i confini della pazzia: ma mai, forse, come nei *dūtakāvya* questo dato risulta palesato – e ben lo sarà anche nei poemi del messaggio devozionali, ove per l'appunto il devoto (anche maschio, e proprio perché indotto a “femminilizzare”<sup>31</sup> la propria natura per meglio corrispondere all'Amato Divino) assume tutte le caratteristiche e gli accenti della *virahinī* dolente. Più in generale, anche in questo caso risalta un principio: chiunque, nessuno escluso, può cader vittima della separazione che pare incombere su ogni rapporto d'amore, e, al contempo, chiunque può riscattarsene; folle non è chi punta tutto sulla passione per un compagno (e penso anche ai “folli d'amore per Dio”, sfrenati e talora eccentrici nell'esprimere la propria passione), ma piuttosto chi, nel momento del bisogno, non cerca d'essergli vicino almeno con un messaggio. Per inciso, a proposito di follia, è ben noto l'appunto che il retore Bhāmaha<sup>32</sup> avrebbe (implicitamente) rivolto a Kālidāsa: è *doṣa* (ossia “difetto, errore”, in termini di teoria poetica) il fatto che il protagonista del “Nuvolo” interloquisca (come faranno moltissimi altri personaggi dei *dūtakāvya*) con un essere insenziente: meglio, sintomo vero e proprio di follia, dunque da evitare. Che Bhāmaha si riferisse a Kālidāsa o meno, pur vero è che risulterebbe arduo definire tecnicamente folli tutti i mittenti dei messaggi, e non solo per la grandissima ricorrenza, in questo genere, di esseri “non dotati di ragione” in veste di ambasciatori, ma soprattutto per il senso della natura, già così radicato in

---

31. Come altrove ho scritto: *Obviously, the use of the nuptial metaphor implies that the single individual is identified with his soul. This identification does not represent a mere grammatical stratagem: the word “soul”, anima, is feminine, and a feminine term is necessary in order to represent the believer as a bride and as a woman (mulier) with her typical “passivity” and “disposability”. Also in the Indian milieu, the soul is the eternal bride and the Lord her eternal Bridegroom: the mystic must “make the soul female”, or feminize it. As Mirabai expresses this concept: ‘Are not all souls female before God?’.* (Daniela Rossella, *Poetry and Poetic Devotionalism in the Indian and Western Traditions*, Parma 2005, pp. 142ss.). Si veda anche, sempre a firma di chi scrive: “Women as a Possible Bridge Between Sacred and Secular Perspective”, *World Hongming Philosophical Quarterly*, <http://www.whpq.org/whpq/200209/200209/whpq200209-004-1.htm>, October 2002 e “The feminine characters of the *Laghukāvya* and the *Bhakti*-movement” in *ACME - Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, Vol. LV, Fasc. II, Maggio-Agosto 2002, pp. 179-186.

32. IV–V secolo; *Kāvyaḷamkāra* I, 42–44.

sede poetica e così prono a questo esplicito sviluppo della consonanza fra umanità ed elementi naturali. Inoltre, i trattati di retorica si occupano espressamente della “follia amorosa”, definendola (insieme con i *Kāmaśāstra*, i *Trattati sull'amore*, del resto) come uno dei dieci stadi della passione (*daśāvasthā*) in cui l'infelice protagonista (di solito una donna) può precipitare in caso di un amore a vario titolo irrimediabilmente infelice, passando da una fase di ardente anticipazione (o “desiderio”: *abhilāṣa*) fino alla morte<sup>33</sup>. Non è certo questo il caso dei protagonisti dei *dūtakāvya*: essi sono consapevoli dell'amore del compagno, sanno che la separazione avrà fine (e talora anche quando) e, naturalmente, possono avvalersi, per scelta o per fortuita combinazione, di un messaggero che li possa far comunicare, sia pure a distanza, con la persona amata. Soffrono, ma la loro sofferenza, proprio grazie all'ambasciatore, non è solitaria e senza soccorso; mentre nella poesia erotica la pena diverrebbe (e di fatto tanto spesso diviene) tragedia senza rimedio, nei *dūtakāvya* questo stesso dolore sembra acquisire una forte sfumatura di fiducia e di fede, grazie alla possibilità di affidarsi a un messaggero e alla solida speranza nella futura riunione. Sarei piuttosto, dunque, incline a ritenere che la separazione fra amanti è metafora di quella tra l'elemento individuale e l'Assoluto: il distacco, cioè, che può cadere (per colpa, per fato, per interventi esterni) là dove esisteva un'unione alla quale il protagonista fermamente crede e aspira a tornare, stavolta per sempre. E giacché fragile figura, dicevo, è quella del destinatario, e muto è di fatto il messaggero, che sempre rimane in silenzioso ascolto, in definitiva il vero araldo altri non sembra essere che il mittente stesso, con la sua spe-

33. Si vedano, per esempio, Dhanañjaya (X secolo), *Daśarūpaka* 4,51s.: “L'*ayoga* ha dieci stadi (*daśāvasthā*): desiderio (*abhilāṣa*), pensosità (*cintana*), ricordo (*smṛti*), menzione delle qualità [della persona amata] (*guṇakathā*), ansietà (*udvega*), affabulazione (*pralāpa*), follia (*unmāda*), febbre (*saṃjvara*), stupefazione (*jadatā*) e morte (*maraṇa*): queste sono, nell'ordine, le fasi infelici”; e Rudrabhaṭṭa (XII-XIII secolo, *Rasakalikā* 95): “Gli stadi sono: piacere dello sguardo (*caḥṣuḥpṛiti*), attaccamento della mente (*manahsaṅga*), intenzionalità (*saṅkalpa*), discorrere (*pralāpa*), veglia (*jāgara*), sfinimento (*kārśya*), assenza di interesse (*arati*), abbandono del pudore (*lajjātyāga*), febbre (*saṃjvara*), follia (*unmāda*), venir meno (*mūrchana*) e, ultima, la morte (*marāṇa*)”. Secondo Bharata (I-II secolo C.E., nelle parti più antiche), la follia è invece un'emozione concomitante del *vipralambha* (*Nāṭyaśāstra* 7, 27; vedi nota seguente).

ranza-certezza che la separazione abbia fine. Non a caso il messaggero “autentico” è sì invocato a soccorso dal dolente, ed è percepito come sensibile alla richiesta, ma in realtà non consiglia, non consola, non media: insomma, il messaggio affidato a questo silente paraclito assume la forma d’una preghiera dello stesso mittente.

Poemi sublimi del dialogo interiore proprio dell’alienazione amorosa, peana della “parola” come cura e terapia nella sofferenza della separazione, rituali consolatori nel momento d’un doloroso distacco, i *dūtakāvya* si qualificano sia come una sorta di “trattamento psicologico” per la miseria dell’essere soli, ovvero senza chi si ama (esiste forse solitudine peggiore?), sia come inesauribili soliloqui in cui i parametri “normali” del dialogo vengono a cadere, lasciando spazio ad altre forme di comunicazione. Di certo, con il suo poema Kālidāsa ha sancito (tramite accumulo, dilatazione e incastro di motivi preesistenti) le caratteristiche generali del genere “poema del messaggio”, il cui cardine è appunto il dramma di una separazione che si attua nel tempo e nello spazio e il cui patire può essere lenito solo dando parole all’amore. Inoltre, queste caratteristiche – o norme – appaiono come dicevo piuttosto semplici, poiché traggono ispirazione da motivi già esistenti quanto meno singolarmente, se non già parzialmente combinati in parti di opere più antiche che riguardavano (o includevano) messaggi e messaggeri umani o divini. La linearità di questa cornice ha indubbiamente reso l’opera di Kālidāsa non solo imitabile, ma duttile e adattabile; mettendo in scena la “tragedia a lieto fine” di una separazione, il genere inaugurato (o, per meglio dire, assemblato) da Kālidāsa è stato capace di promuovere la nascita di opere che espressero i più svariati versanti della ricerca di chi si ama, si tratti d’un essere umano o di un Dio. Elementi terreni e ultraterreni, sfera umana e divina, scenari autentici ed elementi naturali caricati di valenze prettamente poetiche ed evocative: tutto ha collaborato alla nascita di una formula sacro-profana capace d’includere più livelli, e di soddisfare un pubblico diverso per “gusto” e piano di apprezzamento. Nei *dūtakāvya*, infatti, il tema-base (separazione e distanza) non rimane cristallizzato in una singola strofe – e la poesia indiana ci ha consegnato innumerevoli e perfette “gemme” intorno a questo motivo – ma si sviluppa per l’intero poemetto, senza tuttavia costituirne (come accade in altre composizioni), una leggera cornice in cui spicca, pronto a essere “gustato” da solo, ogni *muktaka*; qui ciascun fotogramma segue

all'altro, e in definitiva, per apprezzarlo appieno, il poema va letto per intero, pur rimanendo s'intende ogni strofe un piccolo miracolo a sé stante. Al di là del valore estetico, anche per questo i *dūtakāvya* rappresentano, mi pare, un ricettacolo delle memorie del nostro lungo viaggio attraverso il tempo, da un passato perduto sino a un auspicabilmente felice futuro. Ciò che sembra parlare in questo genere di poemi è una sorta di "anima collettiva", regno dei nostri archetipi e dei nostri ideali sia profani sia religiosi – lo struggente scrigno di tutte le umane speranze, dei valori, degli obiettivi. Questi echi "intertestuali" vengono tradotti in una serie di immagini – il messaggero, l'ambasceria, l'altalena fra unione e separazione – che infine rappresentano una vivida metafora della vita nella sua intierezza.

Torno ora al *Rathāṅgadūta*. Mi sembra necessario sottolineare i molti dati che lo assimilano ad altri poemi del messaggio (l'appartenenza a questo genere è fuori discussione) e quelli che lo caratterizzano in modo specifico. La coppia – com'è ovvio i protagonisti sono anonimi – è separata, ma, tipicamente, non si tratta di disamore, sebbene qua e là la donna rimasta sola (e qui è lei a inviare l'ambasceria, come spesso accade anche e soprattutto nei *dūtakāvya* devozionali, ove il mittente femminile è l'anima, o Rādhā, o Sītā o una *gopī*) mediti su possibili fattori di taglio erotico che possono avere, se non causato, incentivato l'assenza del compagno: ninfe seducenti o dee della foresta forse hanno reso l'innamorato dimentico di lei... La gelosia (*māna*, *īrṣyā*), dicevo, è tipica protagonista dei drammi d'amore inscenati dalla poesia: e perfino lo *yakṣa* di Kālidāsa, del resto, proprio nel momento cruciale del messaggio (strofe 109) si augura che la compagna lontana capisca che egli le è stato fedele, e non presti orecchio alle chiacchiere della gente – o a sogni sbarazzini come quello citato nella strofe subito precedente, allorché il protagonista ricorda che la compagna si diceva certa di un suo tradimento per averlo visto in sogno (*éscamotage* spesso presentato dalle liriche e ratificato dai trattati di retorica). Qui comunque, a differenza di quanto accade nella maggior parte delle "strofe sciolte", la gelosia è infondata e per di più forse ascrivibile non a sfiducia vera e propria, ma a quello stato confusionale in cui la protagonista precipita vieppiù esattamente perché, in questo *dūtakāvya*, i motivi della separazione non sono conosciuti da chi manderà il messaggio. È comunque significativo che l'autore

abbia voluto citare anche questo così diffuso *tòpos*; va detto però che nel *Rathāṅgadūta* i timori della donna sono, nella gran parte dei casi, ben più concreti: il giovane potrebbe essere stato ucciso da una fiera o aver perso la vita in altri tremendi modi – donde, poi, la decisione di immolarsi su una pira funeraria, gesto che per l'appunto si compie alla morte dello sposo. Ma, nel frattempo, colpisce la consueta consonanza fra elementi naturali e i patimenti della donna rimasta (per lei inspiegabilmente) sola: i panorami, le piante, gli scenari, i momenti della giornata, lo scandirsi delle ore, il riferimento a fenomeni che assecondano (come i carezzevoli, quasi consolatori, venti del Malaya, altro motivo classico) o potrebbero dimostrarsi “ostili” (il sole invidierebbe il colore purpureo delle labbra della ragazza, decidendo di bruciarlo, ma anche lo splendore del suo compagno) o condividono l'esperienza dell'amore (le gazzelle, l'albero sempre avvinto all'amata liana, la nube e il lampo, la lampada e lo stoppino, il cielo e la schiera delle stelle...), e molti altri elementi che risulteranno evidenti alla lettura, sottolineano e accompagnano il travaglio dei protagonisti. Fino alla scelta dei messaggeri, tutti appartenenti al mondo della natura: la donna li sente, per quanto non senzienti, emotivamente affini a lei, giacché è palese (e luogo consolidato in poesia, come si diceva) la loro capacità di far eco al suo panorama interiore, e di rifletterlo. E a essi accorda piena fiducia, ricordando, fra l'altro, ciò che essi patiscono nella lontananza di chi amano: così è per la luna, invocata anche perché essa stessa soffre quanto le tocca esser lontana dalla notte; così è per il “cigno” – il *rathāṅga* – che ogni giorno è tormentato dal ciclico distacco dalla compagna; e così è per il nuvolo, che pure non è tanto supplicato in riferimento al suo canonico rapporto “amoroso” con altri esseri (di solito, i fiumi, ma anche un alto monte, o la folgore) quanto per la pietà che dimostra verso ogni creatura sofferente, dando ristoro con le sue benefiche acque. E benevolo è pure quel baniano che la donna invoca scambiandolo per un asceta: qui – oltre che un cenno a quella “follia d'amore” che acceca chi è disperato, e che il poema stesso sottolinea con comprensione: la donna è “confusa per l'angoscia e la disgrazia”, strofe 70 – risalta la natura soccorrevole che la protagonista attribuisce allo *yogin*, capace sì di leggere, e auspicabilmente di riferire, i misteriosi eventi che agli altri sono celati, eppure soprattutto incline ad aiutare gli altri, che si tratti di chi, come

la protagonista, affannosamente cerca l'amato, piuttosto che di creature in difficoltà, come gli uccellini stremati dal caldo e i viandanti esausti cui l'albero-asceta accorda riparo. In definitiva, fra la protagonista e la natura di nuovo si stende la rete magica, eppure tangibile, di un'"affinità elettiva" che già la più antica poesia aveva celebrato, alludendo a un'unità di cui tutti fanno parte, incluse le divinità che, tanto di frequente, appaiono nei *dūtakāvya*, *Rathāṅgadūta* incluso. Non c'è spazio, fra l'altro, per il dubbio che tutto ciò sia "fuori luogo": echeggiando, singolarmente, la quinta stanza del *Meghadūta*, la strofe 34 del nostro poema sottolinea che l'amore e la pietà esistono anche nelle creature prive di ragione, e irragionevole è piuttosto chi non segue le leggi universali della passione: "Un albero, se dovesse abbandonare l'amata liana che gli s'avvolge al fianco, non farebbe neppure un passo. E giacché tale si dimostra l'amore negli esseri privi di ragione, davvero bizzarra è la mente di chi ne è dotato".

Dov'è dunque finito l'uomo amato, e qui descritto, secondo i classici dettami, con parole tanto struggenti quanto canoniche? Già dopo l'esordio, in cui la coppia è dipinta in un momento di tenerezza che ne sottolinea la perfetta armonia, il lettore è messo al corrente della disgrazia: mentre era alla ricerca d'acqua, chiesta dall'assetata compagna (e talora richieste di tal genere sono foriere di calamità: basti pensare a Sītā che, nel *Rāmāyaṇa*, vuole a tutti costi il vello d'oro d'una gazzella, dando inizio al dramma del suo rapimento) un'infame creatura (gigante, demone, mangiatore di cadaveri, infimo fuoricasta: esso sembra riassumere tutti le negative e immonde caratteristiche del trimundio) rapisce il giovane, gettandolo in una prigione ove altri infelici attendono il loro destino – venire uccisi e divorati dal carceriere. Non sappiamo perché costui agisca in nome del Male: di certo la presenza del mostro rappresenta qui la controparte delle maledizioni, delle punizioni e d'ogni altro evento funesto si frapponga tra due innamorati e senza che, al solito, la catastrofe sia volta a colpire uno dei membri della coppia felice in quanto tale. Di fatto il protagonista, esortato da un compagno di sventura a pensare all'amata nel momento della prossima morte (strofe 14: "Questo nemico degli dèi non sarà soddisfatto finché non ci ucciderà uno dopo l'altro, a turno, giorno dopo giorno. Dunque la persona amata bisogna ricordarla mentre si va all'altro mondo"), s'addormenta, e in questo stato di incoscienza (nel quale sembra qui

tradursi lo stato di sospensione tipico dei *dūtakāvya*, e l'altrettanto caratteristica "immobilità" del destinatario del messaggio) rimarrà fino allo scioglimento del dramma. Frattanto, appunto, la donna lo cerca affannosamente, e affida – si è detto – i propri messaggi a varie creature. Non è consueta la presenza di più messaggeri: ecco una caratteristica peculiare del *Rathāṅgadūta*. A tutti la donna si rivolge con la tipica accoratezza: nel breve messaggio alla luna, l'infelice si limita a rammentare, come dicevo, il suo rapporto d'amore con la notte e la prega sia di alleviare con in nettare dei suoi raggi i presumibili patimenti dell'amato (strofe 19–21: "O luna dagli algidi raggi, ti prego irrori il signore della mia esistenza con il tuo nettare... E smetti pure d'inondare coi tuoi raggi chi, come me, patisce per la separazione – davvero, per colpa dei voleri del fato persino la deliziosa ambrosia è come veleno. Ah, Astro notturno, proprio tu non capisci la mia condizione – tu, che di giorno affronti la separazione da chi ami! E ben si sa che, nel contempo, la Notte, quando finisce il giorno, non sopporta la lontananza da te") sia di darle notizie; ma la luna, silenziosa come tutti i messaggeri dei *dūtakāvya*, tramonta senza dar cenni. All'alba ecco profilarsi un altro possibile nunzio: si tratta del *rathāṅga-cakravāka*, al quale (da qui il titolo del poemetto) viene rivolta la più lunga e articolata ambasceria. Anche a questo messaggero la donna ricorda le simili pene che egli è costretto a provare (strofe 26: "O cigno, tu conosci il tormento del distacco, che patisci ogni notte, fino all'alba") e lo esorta a raggiungere l'amato; ma la prima parte dell'ambasceria è una curiosa miscela di lodi dell'uomo, di cui si tratteggia un appassionato ritratto, e di accuse: tutta la natura è colma di esseri teneramente innamorati e assolutamente fedeli – solo lui, malvagio e dimentico, non s'è peritato di abbandonare l'amata (strofe 28 e 33: "Se scorgi il mio amato gli devi dire: 'O ingrato, non ti vergogni? Hai lasciato la tua amata da sola ai confini di una foresta desolata, e ora vaghi lontanissimo da lei'"; "Come la gazzella separata dal branco, come la femmina del delfino trascinata via dall'oceano, sulla terra, come il laghetto di loti notturni alla fine della notte, così languisce la tua sposa, lontano, nella foresta")? La seconda parte del messaggio non descrive l'itinerario che il messo dovrà compiere (del resto, nessuno sa dove si trovi l'uomo scomparso: dunque la mancanza di questo *tòpos* è ovvia), e tutta la delicata creatività tanto spesso destinata all'illustrazione del viaggio è

sostituita da quella della paradisiaca dimora che la donna destinerà al “cigno” se costui sarà in grado di trovare l’uomo e di recapitare il messaggio. Doppio compito per l’ambasciatore, dunque: e grande la ricompensa, se si pensa alla gabbia meravigliosa – qui ben altro che assimilabile a una prigione! – che è pronta per lui e per la sua compagna, e a tutti gli altri doni (fra cui l’ambrosia divina) che attenderebbero il nunzio capace di assolvere il suo compito. Di nuovo, però, ecco una delusione: l’uccello vola via (la donna, in preda al pianto, neppure se ne accorge) e sebbene si dica espressamente che esso “desiderava ardentemente riportare le parole del messaggio” (strofe 53) il risultato, per l’innamorata ancora sola, è devastante. Trova rifugio sotto un baniano e, resa cieca dalla sofferenza, a lui indirizza una nuova preghiera: e ancora assistiamo sia alla lode del possibile, potentissimo, ambasciatore, sia ai dubbi lancinanti circa la fedeltà del compagno sparito. Tace, l’asceta-baniano: ma, provvido, si avvicina un nuvolo. Anche qui non manca l’elogio alla notoria benevolenza delle acque che esso dispensa, e dunque alla sua generale magnanimità: ma non solo – la nube è davvero l’ultima chance della poveretta che (proprio come fece Rāma, ne alludevo sopra) ora maledice coloro cui aveva chiesto aiuto e che le sembrano, adesso, mostri di dimenticanza e di egoismo: “Possa una malattia mortale ghermire la luna, che non s’è curata della mia preghiera, e possa venir tormentato il cigno – che se n’è andato abbandonando me disperata – dalla lontananza dalla sua diletta” (strofe 76: si noterà che l’anatema non viene gettato sul baniano, forse per rispetto del fatto che, sia pure solo agli occhi della protagonista, si tratti di un potente *yogin*: ma qual è il discrimine fra ciò che la poveretta in buona fede crede, e la verità obiettiva?). Siamo al dramma: la donna, senza più speranze, ora sembra comprendere che allo sposo non può che essere accaduto qualcosa di tragico. E s’appresta a immolarsi su una pira funeraria.

Ma improvvisamente, con un ammirevole e inatteso rovesciamento, ecco che si sostituisce il lieto fine: dinnanzi a lei si para proprio lo sposo (in un ricongiungimento raramente espresso nei *dūtakāvya*, ma neppure sempre assente), che la consola e le narra l’accaduto. Del mostro già sappiamo; ma appare ora il motivo del sogno che tanto spesso cade sugli sfortunati (inutile forse rammentare la valenza di questo motivo anche nella favolistica occidentale), quel sonno-sogno

(*nidrā*, *svapna*)<sup>34</sup> che i retori annoverano sì fra le disperate “emozioni concomitanti” della separazione (e in questo caso si tratta di uno stato stuporoso e dolente), ma pure, al contrario, come strumento atto a vedere, riconoscere, trovare o raggiungere – quasi magicamente – la persona amata, o a svelarne gli atti: per fare solo qualche esempio, il fatto di dormire di giorno quando pur le notti invernali sono così lunghe rivela l’infedeltà della sposa (*Sattasāi* 66); la sete di vedere l’amato è insaziabile e non s’appaga mai, come non disseta una bevanda bevuta solo in sogno (*ibid.* 93); e il sonno-sogno sembra farsi beffe di chi ama: “Beate le donne/ che vedono l’amato pure in sogno./ Senza di lui, però, il sonno non arriva./ E allora, chi lo vede il sogno?” (*ibid.* 397)<sup>35</sup>; e così via. Senza considerare che il sogno è l’espedito centrale di un dramma di Bhāsa, lo *Svapnavāsavadatta*, ovvero, appunto, “Il dramma di Vāsavadattā in sogno”: com’è noto, qui la protagonista – Vāsavadattā –, che l’innamoratissimo sposo Udayana crede morta e che, spinto solo dalla ragion di stato, s’appresta a sostituire sul trono sposando la principessa di un regno confinante, proprio durante un sogno (che Vāsavadattā casualmente sente) la invoca e “dialoga” con lei, dandole tenerissima conferma del proprio inalterato amore<sup>36</sup>. Nel

34. Già Bharata stabilisce (*ibid.*) che “L’amore nella separazione può essere rappresentato per mezzo di disinteresse (*nirveda*), debolezza (*glāni*), apprensione (*śankā*), invidia-gelosia (*asūyā*), fatica (*śrama*), pensosità (*cintā*), struggimento (*autsukya*), sopore (*nidrā*), sonno (*svapna*), veglia (*vibodha*), malattia (*vyādhi*), follia (*unmāda*), convulsioni (*apasmāra*), stupefazione (*jādyā*), morte (*maraṇa*) e via discorrendo”; e (7, 71) “Ciò che prende nome di *nidrā* deriva da ‘determinanti’ quali debolezza, fatica, sentirsi privi di forze, languore, pensieri ossessivi, disturbi digestivi, natura congenita e così via. Essa può venire rappresentata mimicamente tramite ‘conseguenti’ quali espressione ottusa del volto, osservazione ossessiva del proprio fisico, irrequietezza del corpo e delle membra, sbadigli, indolenza, mollezza di tutti gli arti, occhi chiusi e via discorrendo”. Circa il sonno-sogno quale mezzo per vedere la persona amata si veda la nota 46. Sul tema si è di recente espresso Minoru Hara, *The Hindu concept of Sleep – nidrā and svapna*, intervento tenuto alla tredicesima World Conference of Sanskrit Studies, Edinburg, 10-13 luglio 2006.

35. Hāla, *Le settecento strofe*, a cura di Giuliano Boccali, Daniela Rossella, Cinzia Pieruccini, Brescia 1990.

36. A causa della forte tensione emotiva, questo dramma, pur conformandosi all’ineludibile dettame del lieto fine, potrebbe definirsi una “tragedia mancata”, poiché mette in evidenza non tanto il tema “tragedia”-“non-tragedia”, ma i “modi diversi che il teatro indiano ha assunto in sintonia con le proprie leggi” (L. Piretti Santangelo, *Il teatro indiano antico. Aspetti e problemi*, Bologna 1982, p. 26s.). Quello a cui assistiamo qui è il dramma interiore d’una donna innamorata (e ricambiata) che tuttavia sceglie di sacrificare i propri sentimenti per il bene del regno.

*Rathāṅgadūta* al prigioniero si palesa un essere divino (*divyapuruṣa*), un'entità benefica e generosa che fa da contraltare al rapitore: è il Bene che affronta il Male. Davvero particolare, ed eloquentissimo, lo stragemma suggerito al prigioniero: basterà mostrare all'infame uno specchio (ce n'è uno nella prigione, seppure coperto di polvere) e costui, straziato dalla propria stessa bruttezza, scapperà; nella fuga cadrà in un pozzo e lì morrà di fame. Gli echi di questo motivo<sup>37</sup>, e di nuovo anche in Occidente, sono di vasto significato, nella letteratura profana e in quella religiosa: guardarsi – ed è sempre un vedersi l'anima oltreché il corpo – è una rivelazione che talora si vorrebbe evitare, e che può condurre a rivelazioni inattese; altrove, il carattere ambiguo e ingannatore dell'immagine riflessa, che “con le non sue bellezze v'innamora” – per citare Petrarca e il suo riferimento a Narciso – diventa uno strumento di conoscenza positiva, come molte “strofe singole” mostrano citando l'immagine specchiata (*chāya*, lo si vedrà anche in seguito) come strumento per vedere la persona amata, ritrovarla perfino, oppure anche solo per indugiare in squisite divagazioni sulla sua bellezza. Circa questo *tòpos* – che merita senz'altro uno studio a sé stante – cito ora soltanto la *Chāndogya-upaniṣad* (VIII, 7ss.), ove uno specchio (o il proprio riflesso in una tazza d'acqua) rappresentano gli strumenti tramite cui Prajapati impartisce a Indra e Virocana cognizioni circa l'*ātman*, il principio individuale che è identico all'Assoluto (*Brahman*); nella mitologia hindū, Yama, signore della morte, possiede (fra l'altro) uno specchio fiammeggiante e una bilancia d'oro, che gli mostrano gli atti compiuti da ognuno e che gli consentono di soppesarli; nel buddhismo, Yama è immaginato nell'atto di mostrare ai defunti uno “specchio del *karman*” ove essi vedono le proprie azioni, che essi stessi possono giudicare comprendendo quale sarà la loro rinascita. Comunque, nel *Rathāṅgadūta* il disastro precipita e, secondo le indicazioni del divino soccorritore (un messaggero del Cielo?), il giovane finalmente libero raggiunge la sposa, a cui ripeterà le dolci parole che, ancora una volta, il messo celeste gli ha consigliato.

Si nota dunque un'armonia di fondo rispetto ai “dettami” dei

---

37. Si veda, fra gli altri, Stith Thompson, *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books etc.*, Helsinki 1932-1936, 6 voll.

*dūtakāvya*: di fatto non ci si allontana dallo schema narrativo che ho più volte ricordato, e rimane qui da considerare il possibile significato degli elementi che, invece, sembrano peculiari del *Rathāṅgadūta* soltanto. Va subito detto, e lo ripeto, che le linee guida dei poemi del messaggio sono adattabili e non rigide (fermo restando il disegno basilare), sicché una prima spiegazione, e la più ovvia, è che l'autore si sia preso qualche "libertà", beninteso attingendo a un repertorio poetico consolidato e inquadrando nel contesto narrativo caratteristico del *dūtakāvya*. È il caso della gelosia, cui ho accennato sopra, che qui, sebbene mal riposta, viene espressa a tratti nei termini inconsolabili e talora aggressivi cui già la precedente produzione poetica ci aveva abituato; tuttavia essa sembra inserirsi come uno – e non il più significativo – elemento della disperazione della protagonista. Disperazione resa ancora più acuta dal fatto che, in questo poemetto, non sono noti i motivi dell'assenza dell'uomo e, per quanto al lettore sia subito dato conoscerli (un espediente forse necessario per sottolineare alcuni motivi caratteristici dei poemi del messaggio: la coppia è innamorata, i due sono divisi per colpa d'una calamità che non ha a che fare con i loro sentimenti, il gesto del mostro rapitore cade, maligno, a decretare la lontananza) la protagonista ne è tragicamente all'oscuro. Comunque, non a caso sul finire del poema la poveretta accantona ogni dubbio sulla lealtà del compagno, e, affermando che "di certo – devo quindi concludere – il mio diletto è caduto in qualche situazione spaventosa", s'appresta "dare addio alla vita", rivolgendo al compagno assente tenere parole, in cui non v'è traccia di risentimento: "O mio amatissimo, per me, oltre alla morte, non c'è via d'uscita" (strofe 78, 79 e 80). Pur vero che la risoluzione a uccidersi non è assente neppure nel *laghukāvya*: ma in quei casi, e al di là della follia del gesto, come altrove ho discusso<sup>38</sup> i motivi del suicidio minacciato sono evidenti (tradimento, abbandono etc.) e soprattutto non si attuano secondo le modalità dell'*anumarāṇa*, gesto riservato alla sposa virtuosa (*satī*); ricordo una strofe della *Sattasāī*: "Non altrimenti davvero si può/ placare il dolore della separazione dall'amato/ che sempre cresce,

38. Daniela Rossella, "Morire d'amore: osservazioni sul tema del suicidio della donna Indiana abbandonata", *Atti dell'Ottavo Convegno Nazionale di Studi Sanscriti* (Torino, 20-21 ottobre 1995), Torino 2001, pp. 211-216.

pesante, / se non scacciandolo con la morte” (349)<sup>39</sup>. Rimane tuttavia singolare l’allusione al “seguire nella morte” lo sposo: si tratta di una pratica ignota ai tempi più antichi e all’epoca di Kālidāsa (che cito qui a titolo di mero riferimento cronologico) di certo non diffusa; come è stato giustamente sottolineato, perfino i testi sul *dharmā*, la Legge sacra, offrono in proposito testimonianze scarse e contraddittorie, giacché il gesto non poteva espressamente essere definito un dovere, ma neppure proibito, poiché il contesto sociale lo vedeva con crescente favore – e pari ambiguità mostrano i poeti, come è per esempio dimostrato da Bāṇa<sup>40</sup> che in una sua opera condanna come barbara l’usanza, e in un’altra la esalta come gesto eroico<sup>41</sup>. Certo è che, nel *Rathāṅgadūta*, questa allusione aiuta ad accentuare la drammaticità degli eventi (non sono particolarmente incline, com’è ovvio, a pensare che il poeta volesse citare l’*anumarāṇa* a titolo di “testimonianza storica”): e la possibilità di morire è del resto presente, come minaccia e come temibile esito, anche nelle vicende dell’uomo rapito. D’altro canto, il tema della morte non è assente neppure in poesia: secondo i retori essa è un’altra delle già citate “emozioni concomitanti” dell’amore in separazione (quando, cioè, l’unione si mostra definitivamente impossibile), e rappresenta di conseguenza anche l’ultimo e finale dei “dieci stadi dell’amore”. Inoltre alcuni retori, come Rudrabhaṭṭa<sup>42</sup>, suddividono in due casi l’“evento morte”, ossia la morte certa e il “timore di morte” (*mṛtaśaṅkā*): il secondo caso (che mi pare perfettamente rispecchiato dal *Rathāṅgadūta*) contempla non solo il ricongiungimento degli amanti in un mondo celeste o in una successiva esistenza (possibilità resa valida dalla teoria delle rinascite) ma soprattutto l’inatteso ritorno della persona amata, che, contro ogni timore, è ancora viva. E anche retori che, come Viśvanātha<sup>43</sup>, sono inclini a ritenere che la morte non faccia parte del rasa d’amore, ma di quello del dolore (*karuṇa*), ammettono che essa può essere descritta laddove sia sul punto di verificarsi, sia desiderata e se alla fine si assiste al ritorno alla vita della persona che si dava per persa. Torna in mente la

39. Hāla, *op. cit.*

40. Prima metà del VII secolo.

41. Laura Piretti Santangelo, *Satī – Una tragedia indiana*, Bologna 1991.

42. *Op. cit.*, strofe 109.

43. Primi decenni del XVI secolo; *Sāhityadarpaṇa*, 4,67.

strofe 635 della *Sattasāi*: “Quand’era già pronta a seguirlo nella morte/ il suo sposo è tornato alla vita:/ e l’ornamento di vedova della donna fedele/ s’è trasformato in contentezza”<sup>44</sup>. Pertanto, tenderei a concludere che anche questo dato, che ci coglie un po’ di sorpresa, viene attinto a un consolidato repertorio, e non si qualifica, quindi, come contrario o estraneo ai dettami della poesia classica.

La presenza di più messaggeri – quattro, in realtà, sebbene l’Essere divino, alla fine del poema, ne ricordi solo tre (“La tua bella dagli occhi di loto, [...] dopo avere anche inviato messaggi per mezzo di un uccello, di un albero e di una nube [...] è ora pronta a offrire il suo corpo alle fiamme”, strofe 93–94) – rappresenta un altro carattere peculiare del *Rathāṅgadūta*. Ciascuno di essi, tuttavia, è ben rappresentato nella schiera di messaggeri evocati nei *dūtakāvya*: senza ripercorrere in dettaglio e per intero le liste dei poemi del messaggio (presenti negli studii che ho già ricordato in nota) risulta evidente l’alto numero di opere (di taglio sia profano sia religioso) che si avvalgono, nel ruolo di *dūta*, della luna (*candra*, *indu*), di animali alati (tra i quali il cigno, *haṃsa*, cui ho già accennato; il cuculo, *pika*, *kokila*; il pappagallo, *śuka*, *kīra*; l’airone, *baka*; il cigno rosato, *koka*, a sua volta identificato, come il *rathāṅga*, con il *cakravāka*; la pernice, *cakora*, che si dice si nutra di raggi di luna; il *caṭaka*, *Cuculus melanoleucus*, che sopravviverebbe abbeverandosi di gocce di pioggia; il pavone, *mayūra*; l’ape, *bhramara*, *bhr̥ṅga*), di fenomeni naturali (il nuvolo, *megha*; il vento, *pavana*, *vata*, *anila*, *marut*) o appartenenti alla flora (il loto, *padma*; un albero, *padapa*; la sacra *tulasī*). Anche in questo caso, dunque, l’autore del *Rathāṅgadūta* non ha cercato un nuovo tipo di messaggero, ma, piuttosto, sembra aver voluto accumulare diversi tipi di ambasciatore singolarmente già presenti in opere affini – quasi, si direbbe, in uno sforzo riassuntivo, se non enciclopedico. Mancano, è vero, gli enti astratti, spesso evocati nei poemi del messaggio di taglio devozionale; ma qui si potrebbe pensare all’asceta, che è sì in realtà un albero, ma, nella mente e nel sentire della protagonista, è per l’appunto uno *yogin* e viene quindi supplicato per le capacità che gli derivano dall’esercizio dello *yoga* – un messaggero dunque (al di là dell’equivoco) illuminato da saggezza ineguagliabile, e adatto a far da

44. Hāla, *op. cit.*

tramite fra i comuni mortali e una sfera superiore che a lui solo può essere nota: infatti, gli dice la donna, “i praticanti d’asceti – la cui mente e il cui corpo sono fissi e immoti, e che in cuor loro possono gettare lo sguardo sull’Assoluto – grazie al potere della totale concentrazione conoscono passato, presente e futuro, e perfino ciò che non è dato conoscere” (strofe 59). Se visto in questa luce, qui l’asceta potrebbe forse fare, almeno agli occhi della protagonista, le veci del pensiero, della mente, del cuore, della fede, o dei personaggi facenti parte della mitologia krishnaita, insomma di quella schiera di nunzii che meglio dimostrano come i messaggi dei *dūtakāvya* sappiano colorarsi di un potente efflato devozionale, religioso e salvifico.

Non è del resto solo (il presunto) asceta a testimoniare la presenza del sacro nel *Rathāṅgadūta*. Si parla di Indra e del suo giardino Nandana, ove spicca il mitico albero dei desideri; di ninfe celesti e di divinità femminili delle foreste; soprattutto, è solo tramite il diretto intervento di un Essere divino che il protagonista riacquisterà la libertà. Sebbene, come dicevo sopra, esso svolga quasi le veci di un messo del Cielo o di una sorta di *deus ex machina ad personam* senza il cui intervento l’intricata e insolubile situazione non potrebbe precipitare verso il lieto fine, e sebbene in definitiva egli pure sia anonimo (non è, insomma, un dio specifico), il suo ruolo non è certo quello di un *dūta*: il fatto di conoscere che cosa stia accadendo alla donna nel frattempo (prima ancora che di sapere quale può essere la via d’uscita per il giovane imprigionato) gli deriva ovviamente dalla natura divina, laddove va piuttosto sottolineato che la sua comparsa e il suo soccorso non sono stati invocati – né tantomeno egli è latore d’un messaggio fra gli amanti –, e ciò lo conduce fuori dall’orbita canonica degli ambasciatori. Piuttosto, la sua opera si colloca nel contesto della presenza del sacro che tanto spesso s’apprezza nei *dūtakāvya*; senza contare che interventi di questo genere sono tutt’altro che rari, nel *kāvya*, e qui mi limito, a titolo di esempio, a ricordare le voci celesti che rivelano l’innocenza di Śakuntalā nel celebre episodio del *Mahābhārata*, poi ripreso da Kālidāsa nel più famoso dei suoi drammi. È altresì significativo che il personaggio ultraterreno parli al suo beniamino (al quale s’indirizza teneramente: “Figlio mio, a lunga vita destinato, [...]”, strofe 86) nell’ambito di uno schema narrativo che, di solito, lascia spazio solo alla voce di chi invia il messaggio.

Le sue parole, in particolare, fanno da contraltare al silenzio dei messaggeri, di cui parlavo sopra, e che qui, al contrario di quanto accade solitamente, è decisamente malinterpretato dalla protagonista. Pur vero è che perfino lo *yakṣa* di Kālidāsa, al momento di accommiatare il nuvolo, indulge in un qualche timore (strofe 110): “Forse, caro,/ tu mi compirai questo favore da amico:/ non considero certo la tua impassibilità/ come un rifiuto [...]”<sup>45</sup>; pur vero è anche che la squisita descrizione del futuro viaggio echeggia di continue sollecitazioni e di indicazioni più che precise su dove il nuvolo dovrà sostare, dove riposare, donde e quando riprendere il cammino, talché la celebratissima e particolareggiata “geografia” kālidāsiana mi sembra possa avere anche una (implicitata?) valenza esortativa – non si dettano forse le tappe e i tempi del viaggio a chi sia latore di qualcosa di preziosissimo e vitale, e che non deve assolutamente distrarsi da un compito che, oltretutto, si dispiega attraverso panorami a volte ardui, e a volte tanto suggestivi e allettanti? Le parole del *divyapuruṣa* sciogliono dunque non soltanto il dramma in sé, ma sembrano rispondere alla sfiducia della donna e fugare ogni dubbio circa i messaggeri e il loro silenzio: ben chiaramente dice egli infatti (strofe 94) che la sofferente sposa non già non ha ottenuto risposta, ma non ha ricevuto “notizie” (*pravṛtti*), il che in qualche modo sottolinea quanto era stato detto nella già citata strofe 53, ove si esplicitava che il cigno desiderava sul serio, e ardentemente, svolgere il suo incarico. Il personaggio divino è dunque un elemento-chiave, e a più livelli, del poema: non ultimo, è merito suo sconfiggere il Male rappresentato dal mostro rapitore. Su costui tuttavia non si spendono parole oltre al definirlo ora, unicamente e perentoriamente, un *caṇḍāla* (strofe 87), ossia, per citare il più autorevole fra i testi di Legge sacra (il *Mānavadharmasāstra*: X, 12 e 26), “il più basso fra gli uomini” e “l’infimo fra i mortali”, in quanto nato da una donna di classe brahmanica (la più elevata delle quattro tradizionali) e da un uomo di nascita *sūdra* (l’ultima delle quattro), ovvero tramite l’unione più impura a causa della “lontananza” castale dei genitori. Tradizionalmente (*ibid.* X, 51ss.) i *caṇḍāla* debbono vivere fuori dei villaggi, lontano dalle case e vagare ininterrottamente di luogo in luogo (onde non contaminare la società

45. La traduzione è di G. Boccali, dal sopra citato volume.

con la loro stessa presenza), non officiare (e non farsi officiare) alcun rito religioso, avere come unica proprietà cani e scimmie, vestirsi con gli abiti dei defunti, ricevere cibo (ma non da chi sia Ārya, ovvero membro del consesso civile) in piatti rotti, occuparsi delle spoglie di chi sia morto senza parenti, comminare le pene capitali (con la possibilità di trattenere i beni dei criminali giustiziati), sposarsi solo fra loro e portare un segno di riconoscimento, sebbene, si sottolinei, quand'anche un fuoricasta tentasse di mimetizzarsi lo smaschererebbe l'incancellabile e ben visibile impurità dell'aspetto e della condotta morale. Non è qui certo il caso di entrare nel così vasto argomento del sistema castale indiano, dominato dal tema della purezza e della necessità di salvaguardarla in primo luogo evitando le commistioni fra diverse classi sociali giacché è proprio da tale "mescolanza" eventuale che tutti i mali si dipanano; è comunque evidente che questa (ancora anonima, oltreché innominabile) creatura agisce in forza della sua indole e pertanto, automaticamente, in spregio di ogni legge o norma che s'inquadri nel *dharmā* – anzi, egli è l'*adharmā* per definizione. Forse per questo, essere caduti nelle sue mani non può essere che colpa del destino (*daiva*), come il divino soccorritore dice esplicitamente (ancora strofe 87); e qui il tema del fato (talora invocato in poesia, come si diceva, a proposito dell'inspiegabile fine degli amori) entra con prepotente concretezza rendendo necessario l'intervento del Cielo. Solo il Bene assoluto può sconfiggere il Male assoluto, quel Male che – almeno nel sentire della donna – neppure lo *yogin* aveva voluto o potuto contrastare, rimanendo silenzioso: e *muni*, "silenzioso", appunto, è uno dei termini con cui si definiscono gli asceti, i veggenti, gli eremiti. Né deve stupire la mera comparsa in sogno del salvatore: oltre alla massiccia presenza, in poesia, del sonno e del sogno (insieme con altri elementi di valenza "non obiettiva" quali il *chāya*, "ombra, immagine riflessa" e l'*indrajāla*, "magia")<sup>46</sup> come momenti

46. Si vedano, per esempio, *Daśarūpaka* (op. cit., 4,54): "L'atto di vedere (*darśana*) la persona amata può verificarsi di persona, ossia con i propri occhi (*sākṣāt*), per mezzo di un'immagine (*pratīkṛti*), in sogno (*svapna*) per mezzo di un'ombra ovvero di un'immagine riflessa (*chāyā*) oppure per magia (*māyā*); l'udire (*śruti*) può attuarsi tramite un elogio della persona amata (*guṇastuti*), tramite uno stratagemma (*vyāja*)"; Viśvanātha (op. cit., 3,189): "L'udire può verificarsi per bocca di un messaggero, di un bardo o di un'amica; il vedere può attuarsi tramite mezzi magici (*indrajāla*), un ritratto (*citra*), per visione diretta ovvero con i propri occhi (*sākṣāt*) o in sogno (*svapna*)".

elettivi per materializzare la presenza di chi si ama, o per smaschellarne le malefatte, o per concedersi una pausa di sollievo quando una vicenda d'amore sta martoriando il protagonista, questi due momenti hanno significative implicazioni spirituali e cosmologiche. Nella mitologia hindu, si parla di *yoga-nidrā* ("meditazione-sonno") a proposito del "sonno yoghico" di Viṣṇu che giace sul serpente Śeṣa al di sopra delle acque cosmiche alla fine di un'età del mondo, in attesa di una nuova manifestazione; si tratta di una condizione che ammette il pieno esercizio dei poteri mentali, e rappresenta anche uno degli stati in cui il devoto si dedica alla venerazione dell'amato dio. Nello *yoga*, il sonno è considerato una fase "crepuscolare" ove il mondo esterno sfuma con le fluttuazioni della mente; è quindi una delle cinque funzioni mentali (insieme con conoscenza valida, errore, astrazione e memoria), e, in particolare "la funzione mentale che ha per oggetto la rappresentazione dell'assenza [dell'oggetto]"<sup>47</sup>, laddove lo "stato di sonno profondo" (*susṭy-avasthā*) è, insieme con la veglia e il sogno<sup>48</sup>, uno dei quattro possibili stati di coscienza, quello ove cade la barriera fra mondo esteriore e mondo interiore: cessano i desideri, il male e la paura, e si sperimenta la beatitudine – quella stessa beatitudine che rappresenta la forma del *Brahman* o Assoluto e verso la quale il principio cosciente (*puruṣa*) pertanto si affretta. Lo stato di sogno (*svapna-avasthā*) è menzionato, nello *yoga*, come uno dei supporti con cui la mente può raggiungere la calma: la mente dello *yogin* perviene allo stabilità assumendo la forma di una conoscenza avuta in sogno. Talora il meditante può vedere, in sogno, il dio supremo (*maheśvara*) Śiva, in un'epifania di luce e fiori, e, al risveglio la sua mente è chiara: egli riflette sull'immagine sognata e attinge la stabilità<sup>49</sup>. Bastano quindi questi brevissimi cenni per comprendere che il sogno è a vario titolo considerato uno strumento più che valido

47. Così Patañjali – la cui vita viene variamente collocata tra il II secolo B.C.E. e il IV B.C.E. –, *Yoga-sūtra* o "Aforismi dello *yoga*", I, 10.

48. Va aggiunto il "quarto stato di coscienza" o *turiya-avasthā*, che trascende i primi tre ed è privo di qualificazioni positive. Non è coscienza né assenza di coscienza; in definitiva è la caduta di quell'ignoranza che presenta come diviso ciò che in realtà è unico.

49. Su questi temi si vedano, tra gli altri: *Enciclopedia dello Yoga*, a cura di Stefano Piano, Torino 1996; e, Id., *Sanātanadharma. Un incontro con l'induismo*, Cinisello Balsamo 1994.

per giungere a, o ricevere, conoscenze di varia sorta; non è dunque strano che qui il divino soccorritore vi ricorra per indicare al suo prediletto la via della salvezza.

In definitiva, nell'ultima parte del poema il dramma si scioglie in questo fronteggiarsi (dall'esito scontato) tra due entità ancora anonime ma le cui qualifiche sono pure autoevidenti: il personaggio divino (che consiglia e che salva: forse in questo senso soccorrevole epitome delle varie divinità che nel quadro della *bhakti* intercedono persino a favore di chi non le ha espressamente invocate) e il peccatore- *caṇḍāla* (a propria volta *summa* vivente della trasgressione al *dharma* socio-cosmico e perciò destinato alla distruzione, nell'"autocondanna" sancita dal vedersi allo specchio). Ma questo scioglimento nel trionfo inevitabile del bene si traduce anche nella salvezza e nel trionfo (ossia nella riunione) degli amanti separati, sancita dalle rassicuranti e tenere parole che l'uomo, nell'ultima strofe del poemetto, rivolge alla sposa: "Presto, corriamo a casa nostra: bella i cui capelli ora pendono sciolti, in passato chi t'ama neppure un istante ha sopportato la separazione da te". Più livelli di lettura offre quindi, credo, il *Rathāṅgadūta*: su un piano (cui sopra ho alluso), quello rappresentato ed evocato in accordo con i canoni narrativi dei poemi del messaggio di taglio erotico-amoroso, cui l'autore aggiunge alcuni motivi meno consueti, anche se in sostanza attinti al vasto repertorio poetico preesistente; su un altro, parallelo e non contraddittorio, piano, il tipo di calamità in cui gli amanti incorrono potrebbe rimandare a suggestioni più complesse, ovvero al perenne pericolo che su tutti incombe d'incappare – sebbene ignari e incolpevoli – nel Male, che qui risalta esattamente non come mancanza o peccato volontariamente compiuti, ma come il gravare dell'*adharmā* che può, su un piano generale e nel *Rathāṅgadūta* non solo metaforico, "uccidere" (meglio, direi – esattamente "divorare": proprio come il devoto e l'Amato dio spesso sono dipinti, nei testi della *bhakti*, nell'atto di gustarsi, mangiarsi, divorarsi reciprocamente<sup>50</sup>, altrettanto frequenti sono le immagini secondo cui il malvagio è divorato dal male e dal peccato) a meno che Qualcuno non inter-

50. Si veda, per esempio: Daniela Rossella, "Savouring God: nature, senses, and the taste of the divine in Indian and Western mystical poetry", *Love and Nature in Kavya Literature – Proceedings*, Kraków 2005, 223-256.

venga a restaurare il l'ordine pericolosamente messo a repentaglio. Senza giungere a dire che il *Rathāṅgadūta* si collochi esplicitamente in una categoria a cavallo fra i *dūtakāvya* erotici e quelli devozionali (di fatto nei poemi del messaggio per così dire "misti" si nota, per ambientazione e personaggi, un forte efflato religioso<sup>51</sup>), pur vero che fra le peculiarità del "cigno messaggero" spicca, oltre a quelle già segnalate, questo finale reso possibile e cogente proprio dall'intervento divino: è forse tuttavia più prudente non tentare una categorizzazione di genere forse peraltro estranea all'autore stesso, e limitarsi a constatare che la storia romantica è stata qui inserita in un contesto ove non soltanto – come ho più volte ricordato a proposito dei *dūtakāvya* in generale – si vuole alludere al rischio da tutti condiviso d'una inattesa, tragica separazione da chi si ama, ma anche al pericolo che il disordine in generale – l'*adharmā* – possa prevalere.

Sono comunque convinta che il *Rathāṅgadūta*, a causa di tutte le sue peculiarità nonché del suo valore poetico, meriti, in ogni suo aspetto, analisi e approfondimenti ulteriori, che mi riprometto di portare avanti di conserva allo studio dei *dūtakāvya* in generale.

Per concludere, credo che nell'insieme i *dūtakāvya* dimostrino, nella loro creativa rielaborazione di molti elementi già convenzionalmente fissati nella precedente poesia, il valore terapeutico della parola poetica. Un potere forse sacro, magico e vincolante: quello, come dicevo, che caratterizza preghiere e sacrifici, e che nel *Rathāṅgadūta* è prepotentemente evocato anche dal personaggio divino, dai suoi insegnamenti e dalla sua pietà verso il protagonista. Nel "cigno messaggero" la scelta ripetuta di diversi ambasciatori, l'alternanza di fiducia e di sfiducia in loro (rispecchiata dal blandirli e poi dal maledirli) e le varie varianti nello schema base cui ho accennato, dimostrano altresì il carattere non ossificato ed evolutivo dei *dūtakāvya*, il cui portato di fondo è sempre l'amore e la speranza di riunione. In tal senso la parola può appunto esprimere e, ciò che è più importante, veicolare ogni aspirazione e ogni richiesta che sia sentita come questione di importanza assolutamente vitale. Infine, o forse soprattutto, i messaggi dei *dūtakāvya* dimostrano che il colloquio-preghiera è un'istanza insop-

51. Recentemente Sengupta (*op. cit.*) ha suddiviso i poemi del messaggio enumerati in *romantic*, *romantic-cum-devotional* e *devotional*.

primibile; e che il messaggio – se espresso nel giusto modo e a un giusto messaggero affidato – *deve* sortire il risultato voluto, proprio come una preghiera, e perfino quando, come nel *Rathāṅgadūta*, tutto sembra perduto. La separazione, infatti, esiste solo in chi lascia che essa esista, e non consenta di annullarla rivestendola di parole.